

Directora de la colección: Esther Cohen

YO TAMBIÉN SOY

(Fragmentos sobre el otro)

Mijaíl Bajtín

Selección, traducción, comentarios, prólogo
de Tatiana Bubnova

taurus
 LA
HUELLA
DEL
OTRO

ÍNDICE

Titulos originales:

D. R. © *Estética de la creación verbal* [en ruso], Moscú, Iskusstvo, 1979.

"Problema del reposo fundamentado", en: *Bajtín como filósofo* [en ruso],

Moscú, L.A. Gogotishvili y P.S. Gurevich, 1992.

Obras Completas [en ruso], vol. 5, Moscú, Labirint, 1996.

Problemas de literatura y estética [en ruso], Moscú, Judozhestevennaia

Literatura, 1975.

Problemas de la obra de Dostoievski [en ruso], Leningrado, Priboi, 1929.

El marxismo y la filosofía del lenguaje [en ruso], Leningrado, Priboi, 1928.



De esta edición:

D. R. © Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. de C.V., 2000

Av. Universidad 767, Col. del Valle

México, 03100, D.F. Teléfono 5688 8966

www.alfaguara.com.mx

- Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A.
Calle 80 Núm. 10-23, Santafé de Bogotá, Colombia.
- Santillana S. A.
Torrelaguna 60-28043, Madrid, España.
- Santillana S. A.
Av. San Felipe 731, Lima, Perú.
- Editorial Santillana S. A.
Av. Rómulo Gallegos, Edif. Zulia 1er. piso
Boleíta Nte., 1071, Caracas, Venezuela.
- Editorial Santillana Inc.
P.O. Box 19-5462 Hato Rey, 00919, San Juan, Puerto Rico.
- Santillana Publishing Company Inc.
2043 N. W. 87 th Avenue, 33172, Miami, Fl., E. U. A.
- Ediciones Santillana S. A. (ROU)
Constitución 1889, 11800, Montevideo, Uruguay.
- Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A.
Beazley 3860, 1437, Buenos Aires, Argentina.
- Aguilar Chilena de Ediciones Ltda.
Dr. Aníbal Ariztía 1444, Providencia, Santiago de Chile.
- Santillana de Costa Rica, S. A.
La Uraca, 100 mts. Oeste de Migración y Extranjería, San José, Costa Rica.

Primera edición en Taurus: abril de 2000

ISBN: 968-19-0721-3

D.R. © Ilustración de portada: *Con Smerdiakov, diseño de escenografía,*

pintura de Kuzma Petrov-Vodkin, 1927

D.R. © Diseño de cubierta: Fernando Ruíz Zaragoza, 2000

Impreso en México

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo, por escrito, de la editorial.

11	Prólogo
27	Autor y héroe en la actividad estética
139	Bajtín como filósofo
147	La cultura. Nosotros y los otros
171	Bibliografía selecta de Mijaíl Bajtín

*Der Andere ist der erste Mensch, nicht ich...**

HUSSERL

* El primer hombre es el otro, no yo.

PRÓLOGO

El filósofo ruso Mijaíl M. Bajtín (Oriol, 1895-Moscú, 1975) no escribió ningún libro específico sobre el *otro*: las ideas que se refieren a la relación entre el *yo* y el *otro*, entre la conciencia propia y la de los demás, entre la palabra propia y la ajena, entre la cultura nacional y las extranjeras, aparecen de hecho en todos sus libros, desarrolladas en diferentes niveles conceptuales y exploradas desde diversas ópticas.

Si las contribuciones más importantes de Bajtín al pensamiento contemporáneo podrían ser resumidas, según explican algunos estudiosos, en teoría del sujeto, teoría del lenguaje y teoría de la novela, la primera debería privilegiarse dentro de la serie, porque remite a su fundacional filosofía del acto ético en calidad de una "filosofía primera", de acuerdo con el proyecto inicial. En cualquier ámbito específico de la actividad del hombre, lo que define al ser humano en cuanto tal es la relación con el otro en el acto creador. De esta manera, la alteridad se encuentra en el centro del pensamiento dialógico bajtiniano.

Los pasajes específicos referentes a la alteridad se han conservado, en su mayoría, en forma de fragmentos diversos, de cuadernos y apuntes de trabajo. Estos fragmentos corresponden al proyecto de una filosofía moral, nunca llevado a su

término, y constituyen su contribución quizá más interesante, si bien incompleta, que fue restituida para los lectores mediante la labor paleográfica de los editores de los archivos del filósofo.¹

Éste es el caso de los textos publicados con los títulos *Hacia una filosofía del acto ético* y *Autor y héroe en la actividad estética*, y en toda una serie de fragmentos menores. La supervivencia fragmentarizada de la filosofía moral bajtiniana se ha reflejado también en el carácter del presente libro, en el que mediante una selección se trata de condensar las principales ideas del filósofo sobre el otro, que lo hacen afín a toda una serie de pensadores contemporáneos, de algunos de los cuales se ocupa la presente colección de la Editorial Taurus: *La Huella del Otro*.

Como he señalado, el problema de la alteridad ocupa un lugar absolutamente central y fundacional en el pensamiento de Bajtín. Sus libros como *Problemas de la poética de Dostoiévski*, *La*

¹En relación con este forzado fragmentarismo, hay que tomar en cuenta dos aspectos mutuamente complementarios. Conocemos a Bajtín fragmentariamente, lo cual significa, para el caso, casi un conocimiento falso: los fragmentos no representan el estilo de pensamiento bajtiniano, sino el estado de transmisión de sus textos. Por otra parte, ha sido muchas veces notado que es necesario entender los libros de Bajtín como un solo libro, cuyas partes y "cuyos fragmentos aparecen unidos (y separados) mediante una lógica decididamente esencial de transiciones, transfiguraciones, rupturas, reformulaciones", según V. S. Bibler. Sin embargo, la paradoja consiste en que la totalidad como tal es irrecuperable, y lo más que podemos hacer es preguntarnos qué es lo que este fragmentarismo significa para nosotros.

cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento y *Teoría y estética de la novela*² nos hablan sobre el diálogo, la polifonía, el carnaval. Otros, los llamados "deuterocanónicos", por ser su autoría una cuestión de disputa histórica (*El marxismo y la filosofía del lenguaje*, *El método formal en los estudios literarios*, *El freudismo*), se ocupan de la filosofía del lenguaje y teoría literaria desde la crítica de la lingüística saussureana y el formalismo. Pero la óptica del otro y los conceptos de la filosofía del acto son el trasfondo de absolutamente todos los textos bajtinianos, sin los cuales ni uno solo de sus conceptos, por más atractivo y comprensible que parezca, puede ser comprendido adecuadamente.

Así, pues, si existe un conjunto de ideas que pueda llamarse el "pensamiento bajtiniano", tiene necesariamente por antecedente y trasfondo su filosofía del acto ético, cuyos conceptos primarios parten de las relaciones que el yo establece con el otro. En primera instancia, este otro es simplemente alguien que no soy yo, otro inmediato y cotidiana-

²En los últimos años se ha destacado la importancia de Bajtín como filósofo y no sólo como crítico literario. A pesar de que no fuera su estilo filosófico el de crear estructuras formales rígidas, las orientaciones teóricas de sus trabajos son precisas e intrínsecamente rigurosas. Dentro de la crítica de la razón sistemática que realiza en *Hacia una filosofía del acto ético*, su ideal era la filosofía sistemática, y no los ejercicios semiliterarios al estilo de Nietzsche y Schopenhauer. Su orientación inicial se dirigía hacia los métodos de la reducción fenomenológica, y hacia la "primera filosofía" griega en cuanto el conocimiento de una realidad "verdadera". Encuentra esta primera filosofía en una ética arquitectónica, cuyo modelo tratamos de resumir aquí.

no: no remite a la otredad absoluta, siniestra, inexorable de otros pensadores.³ Las divisiones sociales, raciales, sexuales, en las que se suele basar para definir al otro son necesariamente limitantes. En Bajtín, el *otro* es la primera realidad dada con la que nos encontramos en el mundo, cuyo centro, naturalmente, es el *yo*, y todos los demás son otros para mí. Percibimos este mundo mediante una óptica triple generada por *mis* actos llevados a cabo en presencia del *otro*: *yo-para-mí*, *yo-para-otro*, *otro-para-mí*. Este sistema de relaciones es para Bajtín la base de la arquitectónica del mundo real, descrita así en recuerdo de la arquitectónica kantiana, pero con un cambio radicalmente subversivo de los acentos. Si para Kant la arquitectónica es el “arte de los sistemas” y “la teoría de lo que hay de científico en nuestro conocimiento en general”, el filósofo ruso sitúa la suya en la interacción cotidiana del sujeto cualquiera con los otros hombres, privados y particulares, excluyendo o posponiendo hasta el límite cualquier generalización. La teoría del acto⁴ se basará, pues, en el acontecer concreto de la existencia particular del ser humano, acontecer que da inicio a todos los valores e ideologías.

³No obstante, desde el principio tanto el *yo* como el *otro* se piensan también en la dimensión ontológica.

⁴Bajtín pretende comprender el acto a partir del acto mismo. El desarrollo de esta concepción puede ser descrito como una realización consecuyente de la reducción fenomenológica. Las etapas principales de la reducción fenomenológica, como se sabe, son la reducción eidética y la reducción trascendental. En cuanto a la primera, se somete a una investigación un contenido objetivo, un “flujo de lo vivido”; en la segunda etapa, el contenido de la experiencia reflexiva del “ego trascen-

El otro es la primera condición de la emergencia del sujeto que se dice “yo”. El postulado ontológico no sería entonces “yo soy” o, pongamos por caso, “pienso, luego soy” —¿por qué, dice Bajtín, sólo por haber advertido que pienso, debo considerar que pienso la verdad?—, sino un “yo también soy”, mediante el cual se otorga la primogenitura al otro.

El mundo es, pues, el territorio en el cual se desarrolla nuestra actividad, concebida siempre en una estrecha interacción con el otro. Así, cada quehacer nuestro tendrá el carácter de un encuentro con el otro basado en una responsabilidad específica que la relación con el otro genera: debido a mi posición única e irreplicable en el espacio y el tiempo, yo soy la única persona capaz de realizar mis actos concretos,⁵ que repercuten de una manera concluyente en el otro, pero, antes que nada, que están hechos “para el otro”, buscando su mirada y su sanción. Lo que sucede entre nosotros

dental”. El punto de partida de la reducción eidética es, en nuestro caso, la oposición vida/cultura, o vida/cognición. En la praxis, se trata de dos mundos incomunicados, impenetrables el uno para el otro, puesto que no poseen una media común. Según Bajtín, todos los intentos por superar el dualismo de la cognición y de la vida fracasan, porque la cognición puede concebirse a sí misma como esfera autónoma, pero en cambio la teoría del conocimiento no puede convertirse en una filosofía del acto capaz de abarcar tanto el mundo de la cultura como el mundo de la vida. Es entonces cuando Bajtín hace un “paréntesis” del mundo de la cultura y del conocimiento, y convierte en el objeto de su estudio al acto en cuanto una realización vital.

⁵ Es sorprendente la coincidencia de algunas formulaciones de Bajtín con las de Levinas.

es, entonces, un "acontecimiento del ser", un suceso dinámico abierto, que tiene carácter de interrogación y respuesta a la vez, y una proyección ontológica: el "acontecimiento del ser" es, en ruso, *sobytie bytia*, un 'ser juntos en el ser'. Cualquier acto nuestro, cuando no es fortuito, sino que obedece a la tensión permanente del deber ser que proviene de la presencia del otro, es un acto entendido específicamente como "acto ético", un *postupok*, un proceder que contrae responsabilidades y consecuencias: "en el ser no hay coartada", dice Bajtín. Ser en el mundo compromete, al involucrarnos en un sistema de relaciones con los otros en el cual nada se pierde, sino que tiene un efecto irrevocable, inmediato o de largo plazo. El acto es una respuesta a algún acto anterior que, en cuanto tal, tiene sentido, y al provocar una respuesta en el otro genera otro sentido nuevo: el acto ético, según Bajtín, prefigura su filosofía dialógica, en la cual se añade a los parámetros descriptivos del acto otro ingrediente decisivo: la palabra.

El mundo de las relaciones entre el yo y el otro es generador de los valores inherentes a su interacción: principio interpersonal de una futura noción de ideología, que posteriormente el filósofo plantearía llevando la problemática de la otredad hasta la dimensión social. En el inicio de esta axiología están las nociones de lo propio y lo ajeno, que no son sino transcripciones atributivas del yo y el otro.

La presencia de la responsabilidad (concreta, porque sólo en una situación particular puede surgir, y a la vez ontológica, porque me es dada, como me es dado el otro, y es inherente al acto)

atrae el surgimiento de otro concepto, que Bajtín toma de la literatura: el autor. El acto responsable es como un documento firmado, por lo tanto tiene un autor. Como todos los actos se homologan bajo el principio ético —actos-pensamiento, actos-sentimiento, actos-acciones pragmáticas, actos estéticos, actos-palabra—, todos ellos se caracterizan por tener un autor.

Por lo demás, a pesar de la permanente interpelación que permea nuestra actuación en el mundo, la influencia del otro sobre mí es, en un principio, favorable y benigna: el otro me otorga la primera definición de mí, de mi cuerpo, de mi valor y lo hace en los términos amorosos y plenos de una tensión emocional positiva irradiada por la persona que nos recibe por primera vez en el mundo. Además, la posición del otro es decididamente ventajosa si la comparo con la mía: el otro posee un *excedente* de visión sobre mi persona y el mundo, al percibir todo aquello que yo no puedo ver desde mi posición única. El amor estético, que permite dar al otro una *conclusión* específicamente estética, es parte imprescindible de la relación con el otro.

Lo que caracteriza sobre todo al acto es que es único e irreplicable, y al mismo tiempo representa una unidad compleja, un todo unitario: en cuanto acontecimiento del ser es irreplicable y único, en cuanto vivencia íntegra incluye momentos diversos que por lo general se analizan aparte, como productos de un área determinada de actividad humana: cultural o científica, social o cotidiana. Los aspectos axiológicos, emocionales y volitivos del acto suelen ser analizados por sepa-

rado de sus objetivos científicos, pragmáticos, o de sus implicaciones morales. El filósofo ruso planteó así la necesidad de crear una filosofía *participativa*, que atendiera los elementos mencionados del acto, no de acuerdo con una metodología de especificación y exclusión, sino desde su valor en cuanto totalidad.

Al pasar al terreno especializado del acto estético (del que se ocupa el texto más extenso incluido en esta antología: "Autor y héroe en la actividad estética"), es la literatura la que estará en el centro de la reflexión de Bajtín, a pesar de que algunas herramientas teóricas de las que se vale en su análisis procedan de la teoría de las artes plásticas. Pero también se sirve de las nociones que a J. Kristeva, la primera promotora del pensamiento de Bajtín en Occidente, le parecieron, allá por 1969, como manifestaciones involuntarias de "*un langage humaniste, voir sourdement chrétien*": cuerpo, alma, espíritu (una parte del proyecto filosófico primitivo de Bajtín incluía la descripción de la conducta del *yo* en el terreno de la religión, y en uno de los fragmentos el lector de este libro encontrará una breve antropología filosófica cristiana). El cuerpo es la clave de la percepción espacial del 'héroe' en cuanto otro. El alma, su mundo intrínseco, tiene por única manifestación material la linealidad y la secuencia temporal del discurso interno: "el alma, como un todo intrínseco, *dado y existente* que se genera *en el tiempo*, se construye en categorías estéticas; se trata del espíritu tal y como aparece *extrínsecamente* en el otro". El espíritu del otro se manifiesta en el diálogo ontológico con el ser, y su aparición en este contexto de la descripción del

héroe literario pone de manifiesto dos aspectos: la condición de sujeto en cuanto un yo autónomo que muestra el héroe, y su capacidad de generar las preguntas y respuestas en el "gran tiempo", más allá de la cotidianidad de la cocina literaria, fijada irremediablemente al tiempo y espacio de la producción de una obra. En este momento da muestras de su existencia un nuevo elemento inherente al acto: el "tercero" en el diálogo, fuente de los valores que están por encima de cualquier situación enunciativa concreta y ubican el acto en la perspectiva infinita del "gran tiempo", o también a la luz del consenso de los otros que está muy por encima de mi situación cotidiana. El 'autor', que empieza formando la otredad del héroe mediante los recursos de la representación espacio-temporal, termina por convertirse en el otro de su 'héroe'. ¿Y quién es, entonces, el héroe?

Cuando la conciencia despierta al mundo de los hombres, lo encuentra ya "trabajado" previamente por los conceptos y valores del lenguaje y la sociedad. Todo viene marcado como valor derivado de las relaciones de alteridad: buenomalo, mío-ajeno, nuestro-de otros. La naturaleza ya no es "natural", sino éticamente valorada, estéticamente marcada, y delimitada en sus componentes por la "ciencia". La sociedad no es un conjunto aleatorio de "otros", sino que aparece también ética, estética y hasta cognoscitivamente marcada: la familia, por ejemplo, es "célula de la sociedad", o "pilar" de los valores cristianos; la sociedad puede aparecer como "mundo" hostil a un individuo romántico, como "burguesa", con obvia valoración intrínseca, o como miembro de un conjunto "glo-

bal" de sociedades, asimismo valorado. Hay una "realidad" total que abarca todos estos aspectos, pero al tratarla tomamos elementos para su manejo y análisis de sus partes ya marcadas. Así, el "héroe" es una categoría literaria para la fracción de la realidad que puede ser abordada por el arte de diversas maneras, y es metáfora cuando, en pareja con el "autor", resulta capaz de describir las realidades extra-estéticas. Cuando surge el héroe como un "yo", entonces el autor se erige en otro para dar a su héroe un acabado estético, imposible de lograr con el yo especular empírico, porque *yo* no existo para *mí* en términos estéticos.

Como siguiente paso las categorías estético-literarias estarán de regreso en el ámbito filosófico, integradas al contexto general del acto ético. Pero una vez determinado el terreno esencial de comunicación entre el *yo* y el *otro* en términos del lenguaje —más exactamente, discurso—, emerge otra característica esencial del pensamiento bajtiniano: la de concebir todo en relación con y a la medida de la comunicación verbal. Si la lengua no lo es todo en la vida de los hombres, de cualquier manera, está en todo, dice Bajtín. Así, todos los actos son conmesurables con la enunciación y con los valores sociales y personales, estilísticos o morales en ella implícitos. Es más, el propio objeto de las ciencias humanas se definirá como el "ser expresivo y hablante". Pero este ser no se manifiesta más que en el diálogo, y la filosofía bajtiniana del acto desemboca directamente en el planteamiento del método dialógico como un estilo de pensamiento. El dialogismo resulta ser, así, un punto de vista capaz de ofrecer la posibilidad de ver y compren-

der todos los demás puntos de vista existentes como un evento unitario: no una abstracción del "ser", sino su mero acontecer, su devenir conjunto con el otro.

La filosofía del acto conduce a una posición interdisciplinaria en el análisis de los fenómenos discursivos de toda índole. Bajtín, desde la unidad del acto ético, sugiere la posibilidad de un diálogo entre ciencias particulares, ciencias y humanidades; entre cognición, por una parte, y ética y estética por otra. Su filosofía no insiste en los matices de conmiseración para con el otro entendido, por ejemplo, como pobre, huérfano, extranjero (Levinas). Su otro es plenipotenciario y casi omnipotente respecto del yo, especialmente el que nos instituye y sanciona en su calidad de "tercero". La alteridad bajtiniana es una categoría universal que sostiene el edificio del yo en su relación consigo mismo y con el mundo como la única relación posible. El análisis de sus múltiples implicaciones, no sólo en el ámbito de las disciplinas filosóficas, sino en el escrutinio de los destinos en los vínculos interculturales transhistóricos, busca entender el error de "toda la cultura filosófica de nuestro tiempo", en la que la "triste herencia del racionalismo" conduce a que "la verdad sólo pueda ser reconocida como tal si está constituida por los momentos generales".

Esta orientación filosófica y cosmovisional de la cultura contemporánea implica un desprecio primordial por el papel estructurante y positivo de la otredad, que es la condición de posibilidad del yo, de nosotros, de todos nosotros como nuestro mundo. Por eso Bajtín ve en la "triste herencia del racionalismo" un error, y propone justamente

una visión *heterocientífica* de aquello que siempre se ha visto como dominio del *yo* soberano y autotélico.

En el contexto bajtiniano la verdad no cabe en una sola conciencia, sino que se genera en el encuentro dialógico de varias conciencias. Bajtín y Levinas han mostrado al otro, la otredad, dentro del *yo*, de tal modo que esta presencia, como lo ha destacado A. Ponzio, no conduce a la desaparición, disolución o supresión del *yo*; por el contrario, gracias a la presencia de la otredad el *yo* emerge dentro de una actitud tensa e incluso conflictiva con su propia otredad, su posible conclusión por el otro.

El *otro* de Bajtín edifica y hace posible el *yo*, mientras que la actitud implícita de que “el infierno son los otros” (Sartre) conduce potencialmente a esta supresión del *otro*. No lejos de esta última, se encuentra el reclamo feminista de la otredad absoluta de las mujeres respecto del resto de la humanidad.⁶ Como un paso metodológico necesario, se impone la necesidad de revisar las otredades posibles desde la arquitectónica bajtiniana.

El pensamiento bajtiniano ha influido en la articulación de la noción de identidad que se discute en la antropología contemporánea. A raíz de los movimientos étnicos de los últimos cuarenta años en esta parte del mundo, el indígena, objeto tradicional de los estudios antropológicos, el *otro* permanente construido ante todo para definir el *yo-para-mí* frente al *otro-que-no-soy*, hoy no sólo

⁶ Cf. el inteligente planteamiento de este problema en Wayne Booth.

se ha convertido en un *yo* que observa al investigador desde la perspectiva del *otro-para-mí*. Ha surgido una nueva conciencia de la identidad, en oposición a la identidad nacional edificada por los Estados nacionales, y la antropología filosófica bajtiniana está contribuyendo a integrar el problema de la identidad indígena en los movimientos sociales.

La presente antología tiene un carácter forzosamente limitado; este prólogo incluye un resumen sobre el otro a partir de un texto no incluido aquí: *Hacia una filosofía del acto ético*. El texto principal sobre la estética y la ética fincada en la óptica de la alteridad es *Autor y héroe*, cuyos fragmentos se han presentado aquí con la mayor secuencia posible. Inmediatamente después aparece un texto aún desconocido en español: la transcripción que hizo L. Pumpianski, uno de los miembros del círculo de Bajtín, de las conferencias de éste a principios de los años 20. Aborda el problema de la transmisión de la palabra ajena, tema central de la filosofía del lenguaje del Bajtín. En este fragmento se explica la idea del “reposo fundamentado”, desde la óptica de la ética religiosa, problema planteado en las páginas finales de *Autor y héroe*.

También es un “fragmento de fragmento” desconocido el texto “Hacia los fundamentos filosóficos de las ciencias humanas”. Estos y los demás fragmentos representan el sesgo epistemológico, culturoológico, lingüístico de la problemática del otro.

Todas las traducciones son mías, y en el caso de las obras traducidas antes por mí, siempre se ofrece una nueva versión; especialmente *Autor y*

béroe fue sometido a una minuciosa revisión, aunque el texto que aparece aquí no es sino unos pasajes acotados. Me permití poner énfasis (con negritas) en ciertos pasajes más significativos de los textos publicados aquí, lo mismo que introducir algunos epígrafes como comentarios, para facilitar la lectura de los textos, a veces marcadamente especulativos.

TATIANA BUBNOVA

BIBLIOGRAFÍA

- BOOTH, Wayne, "Freedom of Interpretation: Bakhtin and the Challenge of the Feminist Criticism", en: *Critical Inquiry*, 9:1982, 245-297.
- BUBNOVA, Tatiana, "Bajtín en la encrucijada dialógica", en Iris Zavala (comp.), *Bajtín y sus apócrifos*, Barcelona, Anthropos, 1996.
- BUBNOVA, Tatiana, y M.-Pierrette Malcuzyński, "Diálogo de apacible entretenimiento para bajtinólogos, o la invención de Bajtín", en: *Sociocriticism*, 12, 1997.
- MAKHLIN, Vitali L., *El yo y el otro. Hacia una historia del principio dialógico en la filosofía del s. xx* [en ruso], Moscú, Labirint, 1997.
- PONZIO, Augusto, *La revolución bajtiniana*, Madrid, Cátedra, 1998.
- ZAVALA, Iris, *Posmodernidad y Mijaíl Bajtín*, Madrid, Espasa- Calpe, 1991.

AUTOR Y HÉROE EN LA ACTIVIDAD ESTÉTICA*

* En: *Estética de la creación verbal* [en ruso], Moscú, Iskuststvo, 1979.

La actitud del autor hacia el héroe

La actitud arquitectónicamente estable y dinámicamente viva del autor hacia el héroe ha de ser comprendida tanto en sus principios básicos como en las diversas manifestaciones individuales que adopta en cada autor y obra particular. Nuestra tarea se refiere tan sólo al análisis de estos principios básicos, y después señalaremos sólo brevemente las vías y los tipos de su individuación, para finalmente verificar nuestras conclusiones mediante el análisis de la actitud del autor hacia el héroe en la obra de Dostoievski, Pushkin y otros.

Ya hemos hablado bastante acerca de que cada momento de una obra se nos presenta en forma de la reacción del autor, que abarca tanto el objeto mismo como la reacción del héroe al objeto (reacción a la reacción); en este sentido, el autor da la entonación a cada uno de los detalles de su héroe, de cada uno de sus rasgos, de cada suceso de su vida, de cada uno de sus actos, de sus pensamientos, sentimientos, lo mismo que en la vida real reaccionamos axiológicamente a cualquier manifestación de la gente que nos rodea; no obstante, estas reacciones son esporádicas en la vida, y son justamente reacciones a ciertas manifestaciones, pero no a la persona como un todo. Inclusive al

dar nosotros una definición acabada del hombre como un todo, al definirlo como bueno, malo, bondadoso o egoísta, estas definiciones expresan la posición pragmática y vitalista que tomamos respecto de la persona, y no tanto lo definen como nos ofrecen un cierto pronóstico de lo que puede esperarse o no de ella, o bien, finalmente, se trata de impresiones casuales acerca de un todo o una mala generalización empírica; en la vida real no nos interesa la persona como un todo, sino sus actos aislados que nos atañen en la vida y que de alguna manera nos importan. Como lo veremos más adelante, somos los menos indicados para apreciar nuestra propia personalidad como un todo. En cambio, en una obra de arte, en la base de la reacción autoral a manifestaciones aisladas del héroe, se encuentra una reacción global [*iedinaia*] al héroe como un *todo*, y todas sus manifestaciones aisladas tienen importancia para la caracterización del todo en cuanto sus partes. Entonces, esta reacción al todo del héroe como ser humano, reacción que reúne todas las definiciones y valoraciones cognitivas y éticas, y que les da conclusión como a un todo unido y singular [*iedinoe i iedinstvennoe tseloe*], no sólo concretamente visual, sino también pleno de sentido, es la específicamente estética. Esta reacción total al héroe tiene un carácter por principio productivo y constructivo. En general, toda actitud basada en un principio tiene un carácter creativo y productivo. Todo aquello que en la vida, en la conciencia y en el acto consideramos como un objeto determinado cobra su determinación, su imagen [*lik*] sólo en la actitud que le manifestamos: es nuestra acti-

tud la que determina el objeto con su estructura, pero no al revés; sólo cuando nuestra actitud se vuelve caprichosa y fortuita, cuando nos apartamos de ella de principio con respecto a las cosas y al mundo, el determinismo del objeto se nos contrapone como algo ajeno y autónomo, empieza a desintegrarse y nosotros mismos caemos bajo el dominio de lo aleatorio, nos perdemos a nosotros mismos y perdemos también el estable determinismo del mundo.

El autor no llega enseguida a una visión del héroe que no sea accidental sino creativamente fundamentada, ni su reacción se vuelve a la vez consistente y productiva, de tal modo que a partir de una actitud valorativa total se abra el todo del héroe: muchas muecas, máscaras casuales, gestos falsos, actos inesperados serán manifestados por el héroe, en función de las reacciones emocionales y volitivas accidentales, así como de los caprichos anímicos del autor, cuyo caos el héroe se ve obligado a atravesar para dar con su verdadera orientación valorativa, hasta que su imagen se integre en un todo estable y necesario.

Problema de la relación del autor y el héroe

La del autor es conciencia de la conciencia, es decir, una conciencia que abarca a la conciencia del héroe y su mundo; que abraza y concluye la conciencia del héroe mediante los momentos que le son por principio extrapuestos ['transgredientes'] a ella misma, y que al serle inmanentes, convirti-

rían esa conciencia en falsa. El autor no sólo ve y sabe todo aquello que ve y sabe cada uno de los héroes por separado y todos ellos juntos, sino que ve y sabe más que ellos y además ve y sabe aquello que a los héroes es por principio inaccesible, de modo que todos los momentos que concluyen la totalidad —tanto de los héroes como del acontecer conjunto de sus vidas, es decir, el todo de la obra— se encuentran en este *excedente* definido y estable de la visión y conocimiento del autor respecto de cada uno de los personajes. En efecto, el héroe vive cognoscitiva y éticamente, su acto aparece orientado en el acontecer ético abierto de la vida o bien en el mundo planteado de la cognición; el autor confiere al héroe una orientación ético-cognoscitiva en el mundo por principio concluido del ser, valioso, más allá del sentido anticipado del acontecimiento, por la heterogeneidad concreta de su existencia. **No se puede vivir ni actuar habiendo dado conclusión al yo y al acontecer; para vivir hay que ser inconcluso, abierto para sí mismo —así, al menos, en todos los momentos esenciales de la vida—; valorativamente hay que antecederse a sí mismo, no coincidir con lo que uno tiene.**

La forma espacial del héroe

1. **Al contemplar como un todo a una persona que se encuentra afuera y frente a nosotros, nuestros horizontes concretos, realmente vividos, no coinciden.** Sucede que en cada momento, cualquiera que fuese la situación

del otro al que contemplo, y por más próximo que se halle a mí, en todo momento voy a ver y a saber algo que él, desde su lugar y frente a mí, no puede ver: las partes de su cuerpo inaccesibles a su propia mirada —la cabeza, el rostro y su expresión—, el mundo detrás de él, toda una serie de objetos y relaciones que, dentro de una u otra interrelación que tengamos, me son accesibles a mí, pero no a él. **Al mirarnos uno al otro, dos mundos distintos se reflejan en nuestras pupilas.** Para reducir al mínimo esta diferencia de horizontes se puede buscar la posición más adecuada, pero para eliminar del todo la diferencia es necesario que los dos se fundan en uno, convirtiéndose en una misma persona.

Este excedente de mi visión, que siempre existe respecto de cualquier otra persona, este sobrante de conocimiento, de posesión, está condicionado por el carácter singular e irremplazable de mi lugar en el mundo, puesto que en este lugar, en este momento, en estas circunstancias, yo soy el único que estoy allí: todas las demás personas están fuera respecto de mí. Esta *exotopía*¹ concreta de mi persona frente a todos los demás hombres sin excepción, que son *otros para mí*, y el exce-

¹ En ruso, *unenajodimost'*, sustantivo de 'encontrarse fuera'. Concepto clave en la antropología filosófica de Bajtín, vinculado al de *transgrediente*, de Jonas Cohn. Traducido en la versión anterior como 'extraposición', tiene por correlato en inglés *outsideness*, en italiano *extralocacità*, y otras variantes inventadas por la creatividad de los traductores. Aquí asumo la propuesta de Todorov (1981), que concibió en francés *éxotopie*, con la reserva de que Bajtín mismo prefería conceptos derivados de las raíces vernáculas, y esta posición tiene en su obra una fundamentación teórica.

dente de mi visión respecto de cada uno de ellos, condicionado por esta exotopía (esta situación está ligada a la bien conocida deficiencia, consistente en el hecho de que justamente aquello que yo veo en el otro, en mí mismo, sólo el otro lo puede distinguir; mas para el caso esto es irrelevante porque en la vida real la correlación entre el yo y el otro es irreversible) se superan mediante la cognición, la cual construye un mundo único de validez universal, absolutamente independiente de la situación única y concreta que uno u otro individuo ocupa; para la cognición tampoco existe la relación, absolutamente irreversible, entre el “yo y todos los demás”; para la cognición, la del “yo y el otro”, en la medida en que ellos son pensables, es una relación relativa y reversible, puesto que el sujeto cognoscente en cuanto tal no ocupa un lugar determinado y concreto en el ser. No obstante, este mundo unificado de la cognición no ha de ser tomado por una totalidad única² y concreta llena de múltiples cualidades existenciales, tal y como percibimos un paisaje, una escena dramática, un edificio concreto, puesto que una percepción real de una totalidad concreta presupone un lugar muy determinado para el espectador, singular y de carne y hueso; por el contrario, el mundo del conocimiento con todos sus momentos puede sólo ser pensado. De la misma manera, **una vivencia interior y una totalidad interna del alma sólo pueden**

² *Iedinyi* ('unitario', 'globalizado') y *iedinstvennyi* ('singular', 'único', 'concreto'), a pesar de que vengan de la misma raíz, 'uno', constituyen una de las parejas conceptuales de Bajtín que forman parte de una oposición binaria y una totalidad dialéctica.

vivirse concretamente —y percibirse intrínsecamente— o dentro de la categoría yo-para-mí, o bien dentro de otro-para-mí, es decir, ora como mi vivencia propia, ora como la del otro hombre concreto y singular.

La contemplación estética y el acto ético no pueden hacer abstracción de la singularidad concreta del lugar que el sujeto de esta acción o contemplación artística ocupa en el mundo.

El excedente de mi visión respecto del otro condiciona cierta esfera de mi actividad exclusiva, es decir, el conjunto de las acciones intrínsecas y extrínsecas que sólo yo puedo realizar para con el otro, acciones que le son absolutamente inaccesibles al otro desde su lugar; se trata de las acciones que completan al otro justamente en los aspectos en los que él no puede completar a su yo. Tales acciones pueden ser infinitamente heterogéneas, ya que dependen de la heterogeneidad infinita de las situaciones vitales dentro de las cuales el yo y el otro nos colocamos en un determinado momento; pero en todas partes, siempre y en todas las circunstancias, este excedente de mi actividad existe y su composición tiende a una determinada constancia estable. Aquí no nos interesan las acciones cuyo sentido extrínseco nos abarque a mí y al otro dentro del acontecimiento unitario y singular del ser,³ y que estén encaminadas a cambiar el acontecimiento y al otro en cuanto uno de sus aspectos, por tratarse de las acciones-actos puramente éti-

³ *Sobytie bytia*, 'acontecimiento del ser'. Ha sido señalado que, etimológicamente, este concepto central de la filosofía moral bajtiniana significa "ser juntos en el ser".

cos; aquí nos interesan sólo las acciones *contemplativas*, que son actos en la medida en que la contemplación es activa y productiva, y que no rebasan los límites de la dación del otro, sino que tan sólo la unifican y ordenan. Las acciones contemplativas, generadas por el excedente de la visión extrínseca e intrínseca del otro, son precisamente acciones puramente estéticas. El excedente de la visión es el retoño en el cual reposa la forma y desde el cual ésta se abre como una flor. Pero, para que el retoño se abra efectivamente en una flor y de forma acabada, es necesario que el excedente de mi visión complete el horizonte del otro contemplado, sin que pierda su peculiaridad. Debo experimentar intrínsecamente la vida de este otro hombre,⁴ ver axiológicamente su mundo desde el interior, del mismo modo como él mismo lo ve, ponerme en su lugar y luego, volviendo al mío propio, completar su horizonte con el excedente de la

⁴ Bajtín se refiere a una vivencia internalizada del objeto externo por parte del sujeto como a una variedad de la empatía. Está apelando al concepto de *Einfühlung*, probablemente introducido por primera vez por R. Vischer (1847-1933; *Ästhetische Faktoren der Raumschauung, System der Ästhetik*). Traducido a menudo al castellano como 'empatía', éste último término resulta inaplicable en este caso, porque Bajtín distingue entre vivencia y empatía, remite con ésta directamente al *Einfühlung*. Según Ferrater Mora (*Diccionario de filosofía, s.v. 'endopatía'*), el *Einfühlung* es una internalización de un objeto estético que implica varias gradaciones, entre las cuales su descripción de la endopatía coincide más con la 'vivencia' bajtiniana a la que se refiere aquí: "participación afectiva y, por lo común, emotiva, de un sujeto humano en una realidad ajena al sujeto". Por lo tanto, cuando use en esta traducción 'endopatía', será siempre para diversificarla de la empatía (ex-

visión que se me abre desde mi lugar propio, pero ya fuera del otro; debo ponerle un marco, crearle un entorno a partir de mi excedente de visión, de mi conocimiento, mi deseo y mi sentimiento. Pongamos por caso que frente a mí hay una persona que está sufriendo; el horizonte de su conciencia se completa por la circunstancia que lo hace sufrir, y por los objetos que ve al frente; los tonos emocionales y volitivos que enmarcan este mundo visible son los del sufrimiento. Mi tarea es vivenciar estéticamente y concluirlo, mientras que los actos éticos como ayuda, salvación, consuelo están excluidos. El primer momento de la actividad estética es vivenciar: yo debo vivir —ver y conocer— aquello que él vive, ponerme en su lugar como si coincidiera con él (cómo y en qué forma es posible tal vivencia, es decir, dejamos de lado el problema psicológico de la vivencia ajena; nos basta con el indiscutible hecho de que, dentro de ciertas limita-

plicada lo suficientemente por Bajtín) y para cubrir lo que en otros pasajes traduzco como 'vivencia', 'vivenciar', 'vivenciar en conjunto', e incluso 'experimentar'. Cabe señalar dos aspectos muy importantes: 1) al tratar estos conceptos de filosofía estética y antropología filosófica, Bajtín recurre a términos vernáculos y no extranjeros (aunque señale como antecedentes *transgredient* y *Einfühlung*), y lo hace por principio; 2) en la creación conceptual recurre permanentemente a las posibilidades morfológicas del ruso para transmitir la idea de un hacer, sentir, vivir, etc., juntos, por medio de la preposición *so-*, que en castellano corresponde a *co-* (en el sentido de 'con', 'junto con'), como en 'copartícipe', 'convivir', 'coheredero', 'coacusado'. Véase la nota 3 para advertir la repercusión de este mecanismo morfológico-gramatical en la creación de los conceptos centrales de la filosofía moral bajtiniana: *acontecimiento* y *acontecimiento del ser*.

ciones, tal vivencia sea posible). Debo asimilar el horizonte vital concreto de esta persona tal y como ella lo vive; en este horizonte faltará toda una serie de momentos que me son accesibles desde mi lugar: así, el que sufre no puede sentir la plenitud de su expresión externa más que parcialmente, y sólo mediante el lenguaje de sus percepciones intrínsecas, sin advertir la dolorosa tensión de sus músculos, la postura plásticamente conclusa de su cuerpo, sin ver la expresión de dolor de su propio rostro, ni el luminoso azul del cielo sobre cuyo fondo se dibuja para mí su adolorida imagen externa. Inclusive si él pudiera percatarse de todos estos momentos, por ejemplo poniéndose frente a un espejo, carecería de un enfoque emocional y volitivo adecuado para estos momentos, los cuales no ocuparían en su contemplación el mismo lugar que ocupan en la conciencia del que lo contempla. Al experimentarlo, debo dejar de lado el significado autónomo de estos momentos que son transgredientes⁵ a su conciencia, puedo aprovecharlos tan sólo como un indicio, como aparato técnico del proceso de vivenciar; su expresividad externa es la vía por la cual penetro y casi me fundo con él internamente. Pero, ¿acaso esa plenitud de fusión interna es el fin último de la actividad estética, para la cual la expresividad externa no es sino un medio y le corresponde la función informativa? En absoluto: la actividad propiamente estética ni siquiera ha comenzado. El que yo lograra experimentar intrínsecamente la postura vital de aquél

⁵ "Extrapuestos" o exotópicos"; sobre el término 'transgrediente', cf. nota 1.

que sufre me puede incitar a un acto ético: ayuda, consuelo, reflexión cognoscitiva, pero en cualquier caso, al momento de la empatía ha de seguir el regreso a mí mismo, a mi propio lugar al exterior del que sufre, porque sólo desde un lugar propio el material vivenciado puede cobrar un sentido ético, cognoscitivo o estético; si no sucediera el regreso, se presentaría el fenómeno patológico de experimentar la vivencia ajena como propia, la contaminación por el sufrimiento ajeno, y nada más. En términos rigurosos, la empatía pura, relacionada con la pérdida del puesto singular propio, extrínseco respecto del otro, difícilmente hubiese sido posible y en todo caso carecería de utilidad y sentido. Al internalizar los sufrimientos del otro, los vivo justamente como los sufrimientos *de él*, dentro de la categoría del *otro*, y mi reacción no es un grito de dolor, sino la palabra de consolación y la acción de socorro. El referir la vivencia al otro es la condición obligada de la empatía productiva, del conocimiento de lo ético y de lo estético. La actividad estética se inicia justamente cuando, al regresar hacia nosotros mismos, a nuestro lugar que está fuera de aquél que sufre, damos forma y conclusión al material de la vivencia. La estructuración y la conclusión se llevan a cabo de manera que completamos el material de la vivencia, o sea el sufrimiento de la otra persona, con los momentos que son *transgredientes* [extrapuestos] a todo el mundo objetual de su conciencia adolorida, momentos que ahora no tienen ya la función informativa, sino una nueva, la *conclusiva*: la posición de su cuerpo que nos informaba acerca del sufrimiento, conduciéndonos a un sufrimiento intrínseco, se convierte

ahora en un valor puramente plástico, en la expresión que encarna y concluye el sufrimiento expreso, y los tonos emocionales y volitivos de esta expresividad ya no son los de sufrimiento; el cielo azul que lo enmarca se convierte en el momento pictórico que concluye y da salida a su sufrimiento. Entonces, yo tomo todos los valores que dan conclusión a su imagen, los del excedente de mi visión, volición, sentimiento. Hay que tomar en cuenta que los momentos de empatía y conclusión no se suceden cronológicamente, sino que, aunque insistamos en su diferenciación semántica, dentro de una vivencia viva se entretajan estrechamente y se funden uno con otro. En una obra verbal, cada palabra presupone los dos momentos, lleva una doble función: dirige la vivencia y le da conclusión, aunque podría predominar alguno de los dos momentos. Nuestra tarea inmediata es el análisis de los valores plásticamente pictóricos, espaciales, que son transgredientes [extrapuestos] a la conciencia del héroe y a su mundo, a su orientación ético-cognitiva y que lo concluyen desde el exterior, desde la conciencia que el otro —el autor contemplador— tiene acerca de él.

2. El primer momento sujeto a nuestro análisis es la apariencia externa en cuanto conjunto de todos los momentos expresivos del cuerpo humano. ¿Cómo vivimos nuestra propia apariencia, y cómo la del otro? ¿En qué plano de la vivencia reside su valor estético? Éstos son los problemas que se plantea nuestro análisis.

No hay duda de que mi apariencia no forma parte del horizonte concreto y real de mi visión, con la excepción de los raros casos cuando

yo, como Narciso, contemplo mi reflejo en el agua o en el espejo. Vivo mi apariencia, es decir todos los momentos expresivos de mi cuerpo, sin excepción alguna, intrínsecamente; mi apariencia llega al campo de mis sentidos externos, y sobre todo al de la vista, tan sólo en forma de fragmentos dispares, de trozos suspendidos en la cuerda de la sensación interna; sin embargo, los datos proporcionados por los sentidos externos no representan la última instancia, ni siquiera para la solución del problema de si es mío o no ese cuerpo; lo que decide la cuestión es nuestra autopercepción intrínseca. Es la misma que da unidad a los fragmentos de mi expresividad externa, traduciéndolos a su propio lenguaje interno. Así es como funciona la percepción real: en un mundo externamente unitario [*vneshne-iediny*] al que yo veo, oigo, palpo, no hallo mi expresión extrínseca en forma de un objeto asimismo extrínseco, unificado, al lado de otros objetos, sino que me encuentro en una especie de frontera del mundo visto por mí, sin serle plástica y pictóricamente connatural. Es mi pensamiento el que sitúa mi cuerpo plenamente en el mundo externo como si fuera objeto entre otros objetos, pero no es mi visión efectiva, es decir, no es capaz de proporcionar ayuda al pensamiento mediante una imagen adecuada.

Si hablamos de la imaginación creadora, de los sueños sobre nosotros mismos, nos hemos de persuadir con facilidad de que la imaginación no trabaja con mi expresión externa, ni evoca su imagen externamente conclusa. El mundo de mi ilusión activa sobre mí mismo se sitúa frente a mí igual que el horizonte de mi visión real, y yo formo parte de

ese mundo como su protagonista, que triunfa sobre los corazones, o conquista una fama extraordinaria; pero con todo, no me figuro en absoluto mi imagen externa, mientras que las de otros personajes de mi sueño, incluso los secundarios, se me representan a veces con una precisión y plenitud impresionantes, hasta el detalle de sorpresa, admiración, susto, amor, miedo en sus rostros; sin embargo, no logro ver en absoluto a quien van dirigidos el miedo, la admiración, el amor, es decir, no me veo a mí mismo, sino que me estoy vivenciando intrínsecamente. Incluso al hacerme ilusiones acerca de los éxitos de mi apariencia externa no necesito figurármela, sino que me imagino tan sólo el resultado de la impresión que produce en otras personas. Desde el punto de vista de la plasticidad artística, el mundo de la ilusión es en todo semejante al de la percepción real: el protagonista tampoco tiene expresión externa, al situarse en otro plano en comparación con otros personajes; mientras que éstos aparecen representados externamente, aquél es vivido intrínsecamente. La ilusión no suple aquí las lagunas en la percepción real, porque no lo necesita. **El hecho de que los personajes de un sueño pertenezcan a planos diversos se aprecia sobre todo cuando éste tiene carácter erótico: la protagonista objeto de deseo alcanza el grado extremo de precisión externa, al que sólo es capaz la imaginación, mientras que el héroe deseante se vive a sí mismo, en sus deseos y en su amor, intrínsecamente, y no posee expresión externa alguna. En un sueño tiene lugar la misma disparidad de los planos. Pero**

al contar mi ilusión o mi sueño al otro debo transferir al protagonista a un mismo plano con los demás personajes (inclusive si hay relato en primera persona), y en cualquier caso he de tomar en cuenta el hecho de que todos los personajes de mi narración, yo mismo inclusive, serán percibidos por el oyente en un mismo plano plástico y pictórico, porque todos ellos son otros para él. Esta es la diferencia entre el mundo de la ficción creadora y el de la ilusión o de la vida real: en la primera, todos los personajes aparecen representados por igual en un solo plano plástico de la visión, mientras que en la vida y en el sueño el protagonista (yo) no está representado externamente y no requiere una imagen propia. Dar una apariencia externa al protagonista, sea de la vida real o de un sueño sobre la vida, viene a ser la primera tarea de un artista. A veces, en una lectura no estética de lectores poco cultivados, la percepción artística es sustituida por un sueño, pero no libre sino predeterminado por la novela, un sueño pasivo, de modo que el lector vive una empatía con el protagonista, y deja de lado todos los momentos conclusivos, y sobre todo la apariencia externa, como si él mismo fuese su protagonista.

En la imaginación uno puede hacer un esfuerzo por figurarse la propia imagen externa, para percibirse a sí mismo desde el exterior, para traducirse a sí mismo del lenguaje de la autopercepción intrínseca al de la expresividad extrínseca, lo cual es bastante difícil y requiere un esfuerzo inusual. La dificultad y el esfuerzo no se parecen en absoluto a los que experimentamos al recordar un rostro poco conocido o semiolvidado de otra persona; no es que uno se olvide de su propio aspecto, sino

que hay una cierta resistencia de principio para imaginárnoslo. Mediante la observación de sí mismo es fácil percatarse de que el resultado inicial del intento sería el siguiente: mi imagen visualmente expresa comenzará por definirse vagamente junto a mi persona vivenciada internamente, y al desprenderse apenas de mi autopercepción interna en dirección hacia adelante, se desplazará un poco a un lado y, como si fuera un bajorrelieve, se separará del plano de la autopercepción intrínseca sin desunirse plenamente; parecería que yo me divido en dos sin desintegrarme definitivamente: el cordón umbilical de la autopercepción seguirá uniendo mi expresión externa a la vivencia interna de mi persona. Se requiere cierto esfuerzo nuevo para imaginarse a sí mismo *in face*, liberándose de la autopercepción intrínseca, y cuando esto se logra, **nos impresiona en nuestra imagen externa un peculiar vacío fantasmal y una siniestra soledad que le acompaña.** ¿Cómo se explica esto? Es que nos hace falta un enfoque emocional y volitivo adecuado de nuestra imagen, una actitud que le pueda insuflar vida para incluirla en la unidad externa de la plasticidad del mundo pictórico. Todas mis reacciones emocionales y volitivas que perciben y organizan axiológicamente la expresión externa del otro hombre, como admiración, amor, ternura, compasión, enemistad, odio, son aquí inaplicables; yo construyo mi yo interior, volitivo, amante, sensible, observador y cognoscente, intrínsecamente y mediante categorías valorativas esencialmente diferentes, inaplicables directamente a las potencialidades de mi expresión externa. Pero mi autopercepción interna y la

vida para sí permanecen dentro de mi yo capaz de imaginar y de mirar, mientras que dentro de mi yo imaginado y mirado no las hay, como tampoco se genera en mí una reacción directa que diera vida e incluyera mi apariencia propia, de ahí su vacío y soledad.

Es preciso reconstruir radicalmente toda la arquitectónica del mundo del sueño, introduciendo un momento absolutamente nuevo, para dar vida e integrar en un todo visual a la imagen exterior propia. Este nuevo momento reconstructor de la arquitectónica es la afirmación emocional y volitiva de mi imagen a partir del otro y para otro, porque desde el interior de mí mismo sólo existe mi propia autoafirmación intrínseca, a la que yo no puedo proyectar sobre mi expresividad externa separada de la sensación intrínseca de mí mismo, de tal manera que se me contrapone dentro un vacío de valores y una falta de afirmación. **Es necesario introducir, entre mi autopercepción intrínseca —función de la vacuidad de mi visión— y mi imagen externamente expresada, una especie de pantalla transparente, pantalla de la posible reacción emocional y volitiva del otro a mi manifestación externa: una pantalla de éxtasis potenciales, de amor, admiración, compasión del otro para conmigo; y al mirar a través de esa pantalla de un alma ajena reducida al estatus de recurso, doy vida a mi apariencia y la introduzco en el mundo de la plasticidad pictórica.** Este portador potencial de la reacción valorativa del otro ante mi persona no debe plasmarse en un hombre determinado, porque de lo

contrario desplazaría inmediatamente mi imagen exterior de mi campo de representaciones para ocupar mi lugar, de modo que yo vería su reacción explícita a mi persona desde las fronteras normales de mi campo de visión; además, él introduciría un determinismo narrativo en mi sueño como su participante con un papel ya asignado, en tanto que lo que se necesita es un autor, que no participe en el acontecimiento imaginario. Se trata justamente de traducir a sí mismo del lenguaje intrínseco al lenguaje de la expresividad externa, para entretejerse a sí mismo, sin dejar nada fuera, con la plasticidad pictórica del tejido global de la vida, como a un hombre entre otros hombres, como al héroe entre otros héroes; esta tarea puede ser fácilmente suplantada por otra, de origen totalmente distinto, esto es, por una tarea del pensamiento: **el pensamiento logra con mucha facilidad colocarme a mí en un mismo plano unitario con todos los demás hombres, porque dentro del pensamiento yo, ante todo, hago abstracción de aquel único lugar que yo —hombre singular— ocupo en el ser y, por consiguiente, hago abstracción también de la singularidad concreta y observable del mundo; es por eso que el pensamiento no conoce las dificultades éticas y estéticas de la auto-objetivación.**

La objetivación ética y estética requiere un poderoso punto de apoyo fuera del yo, una determinada fuerza real y efectiva desde la cual yo podría verme a mí mismo como si fuera el otro [...]

En efecto, al contemplar nuestra apariencia está claro que, en cuanto valor estético, no es un elemento derivado inmediatamente de mi autoconciencia, sino

que se encuentra en la frontera del mundo pictórico y plástico; **yo en cuanto protagonista de mi propia vida, tanto de la real como de la imaginada, me vivo a mí mismo dentro de un plano por principio distinto de aquél en que veo a todos los demás actores de mi vida y de mi ilusión.**

Un caso muy especial de la contemplación del aspecto externo propio es lo que vemos en el espejo. Al parecer, de esta manera nos estamos viendo directamente, pero no es así; permanecemos dentro de nosotros mismos y vemos tan sólo nuestro reflejo, que no puede convertirse en el momento inmediato de nuestra visión y vivencia del mundo: vemos el reflejo de nuestra apariencia, pero no a nosotros mismos en esa apariencia, la apariencia no me abarca todo, estoy frente al espejo, y no en su interior; el espejo puede proporcionar únicamente la materia para una objetivación del yo, y ni siquiera eso en un aspecto puro. En efecto, nuestra postura ante el espejo es siempre, en cierta forma, falsa: puesto que carecemos de un enfoque externo hacia nosotros mismos, resulta que aquí también realizamos una empatía con otro, potencial e indeterminado, con cuya ayuda tratamos de hallar una posición axiológica hacia nosotros mismos; así, es a partir del otro como tratamos de dar vida y forma a nosotros mismos; de ahí que surja la peculiar y antinatural expresión de la cara que vemos en el espejo, que jamás tenemos en la vida real. Esta expresión de nuestro reflejo especular es suma de varias expresiones pertenecientes a los planos emocionales y volitivos más dispares: 1) expresión de nuestra postura emocional y volitiva real, que hacemos efectiva en un momento dado,

justificada en el contexto global y singular [*iedinyi i iedinstvennyj*] de nuestra vida; 2) expresión de una posible valoración del otro, que es la de un alma ficticia sin lugar propio; 3) expresión de nuestra actitud hacia una valoración del otro posible: satisfacción, insatisfacción, contento, descontento, puesto que nuestra actitud hacia la apariencia no tiene carácter directamente estético, sino que se refiere a su posible efecto sobre los otros, que son observadores inmediatos; esto es, no la valoramos para nosotros, sino para otros mediante otros. Finalmente, a esas tres expresiones se puede agregar una que deseáramos ver en nuestra cara y, otra vez, no para nosotros mismos, sino para el otro: ante el espejo, casi siempre posamos, adoptamos una expresión que nos parece adecuada y deseable. Tales son las expresiones diferentes que luchan entre sí participando de una simbiosis aleatoria sobre nuestra cara reflejada en el espejo. En todo caso, en el reflejo no se manifiesta un alma única y total, sino que en el acontecimiento de la contemplación de sí mismo se inmiscuye un segundo participante, un otro ficticio, un autor carente de autoridad y de consistencia; **al verme en el espejo no estoy solo: estoy siendo poseído por un alma ajena.** Es más, a veces esta alma ajena llega a cobrar un espesor hasta llegar a cierta autonomía: el disgusto y un determinado rencor, a los cuales se añade nuestro descontento con nuestro aspecto, dan cuerpo a ese otro, a ese potencial autor de nuestra apariencia; puede manifestarse una desconfianza hacia él, el odio, el deseo de suprimirlo: al tratar de luchar con una axiología total creadora de una forma, le doy cuerpo hasta lograr

cierta autonomía, hasta convertirla casi en una persona localizable en la existencia.

La primera tarea del artista que trabaja un autorretrato es justamente *depurar la expresión del rostro reflejado*, lo cual sólo es posible gracias a que el artista ocupa una firme posición al exterior de sí mismo, encontrando a un autor consistente y prestigioso: un autor que es artista en cuanto tal, que supera al artista en cuanto hombre. No obstante, me parece que un autorretrato siempre puede ser distinguido de un retrato gracias al carácter algo fantasmal del rostro, que parece no lograr abarcar al hombre completo hasta el final: me causa una impresión casi siniestra la cara siempre riente de Rembrandt⁶ en su autorretrato, y el rostro extrañamente enajenado de Wróbel.ⁱⁱ

Es mucho más difícil ofrecer una imagen íntegra de la apariencia propia del héroe autobiográfico en una obra de arte verbal donde la apariencia, impulsada por el movimiento multilateral del argumento, debe abarcar al hombre completo. No conozco ejemplos perfectos de este tipo en ninguna obra de importancia, pero existen muchos intentos parciales. He aquí algunos de ellos: el autorretrato infantil de Pushkin;ⁱⁱⁱ Irtenev, de Tolstoi;⁶ Liovin, del mismo Tolstoi;⁷ o del "hombre del subsuelo" de Dostoievski. En la creación verbal no existe, ni es posible, la perfección puramente pictórica del aspecto externo, porque aparece entretrejida con otros momentos de la imagen integral del hombre, los cuales analizaremos más adelante.

⁶En *Infancia, Adolescencia, Juventud*.

⁷De *Anna Karénina*.

Una fotografía no nos ofrece más que un material para una confrontación, y en ella tampoco nos vemos a nosotros mismos, sino un reflejo sin autor; ciertamente, este reflejo ya no revela la expresión del otro ficticio, es decir, es más puro que un reflejo especular, pero es casual, artificial y no expresa nuestra esencial orientación emocional y volitiva en el acontecimiento del ser, sino que se trata de un material crudo al que es imposible incluir en la unidad de mi experiencia vital, puesto que no existen principios para su inclusión.

*Se puede morir estéticamente,
pero vivir estéticamente es imposible*

V. RÓZANOV

Otro caso es el de nuestro retrato realizado por un pintor de categoría; un retrato así, en efecto, es una ventana abierta a un mundo que yo nunca habito: una visión efectiva de sí mismo en el mundo del otro, a través de los ojos del otro hombre puro e íntegro, de un artista: una visión parecida a la adivinación, que posee un carácter algo determinante para mí.⁸ Porque la apariencia debe abarcar, contener en sí y dar conclusión a la totalidad del alma —de mi orientación emocional y volitiva, cognoscitiva y ética, en el mundo—; es la función que mi apariencia lleva para mí sólo en el otro: yo no puedo sentirme a mí mismo en mi apariencia

⁸ Cf. en otra parte: "El proceso creativo es siempre un proceso de violencia efectuado por la verdad sobre el alma" (1943).

como abarcado y expresado por ella, mis reacciones emocionales y volitivas aparecen fijadas a los objetos y no se plasman en una imagen externamente conclusa de mí mismo. Mi apariencia no puede llegar a ser el momento de mi caracterización para mí mismo. Mi apariencia no puede ser vivida dentro de la categoría del *yo* como un valor que me abarque y concluya, porque sólo puede ser vivida de este modo dentro de la categoría del *otro* y, para llegar a verse a sí mismo como el momento de un mundo externo unitario, plásticamente pictórico, es preciso reducirse uno mismo a esta categoría.

La apariencia externa no se debe apreciar aisladamente respecto de la creación artística verbal; en ésta, una cierta incompletud de un retrato puramente pictórico se complementa con una serie de momentos adyacentes a la apariencia que son poco o nada accesibles a las artes representativas: modales, modo de hablar, timbre de voz, la expresión cambiante de la cara y de todo el aspecto externo en ciertos momentos históricos de la vida de una persona, la expresión de los momentos irreversibles del acontecer de la vida dentro de la serie histórica de su transcurrir, los momentos del crecimiento paulatino del hombre que atraviesa la expresividad externa de las edades; las imágenes de la juventud, edad madura y vejez en su continuidad plástica: se trata de todos los momentos mediante los cuales puede ser expresada la historia del hombre exterior. Para la autoconciencia, esta imagen íntegra aparece difuminada en la vida y entra en el campo de la visualización del mundo exterior tan sólo en forma de fragmentos casuales a los que faltan precisamente esta unidad extrínseca y la con-

tinuidad, y el ser humano no puede integrar a su persona en un todo más o menos concluso, puesto que vive su vida dentro de la categoría de su *yo*. No se trata de una insuficiencia del material para una visualización externa —aunque la carencia es extraordinariamente grande—, sino de la ausencia de un enfoque axiológico unitario desde el interior de la persona hacia la expresividad externa: no hay espejo, fotografía u observación minuciosa sobre sí mismo que puedan ayudar aquí; en el mejor de los casos obtendremos un producto estéticamente falso, creado interesadamente desde la posición de un otro potencial inconsistente.

En este sentido se puede hablar de una necesidad estética absoluta que el ser humano tiene del otro, de la actividad vidente, memoriosa, acumulativa y unificadora del otro, que es la única capaz de recrear su personalidad extrínsecamente conclusa; si el otro no la crea, esta personalidad no existirá: **la memoria estética es productiva, al dar por primera vez origen al hombre exterior en un nuevo plano del ser.**

3. Para la visualización plástica y pictórica externa del ser humano, la vivencia de las fronteras exteriores que lo abarcan tiene una singular importancia. Este momento está indisolublemente vinculado a la apariencia externa y sólo puede separarse de ella en abstracto, al expresar la actitud del hombre exterior y aparente hacia su mundo externo: el momento de la delimitación del ser humano en el mundo. La autoconciencia vive esta frontera exterior de un modo sustancialmente distinto respecto del *yo*, en comparación con el otro. En efecto, la vivencia viva, estética y éticamente

persuasiva, de la finitud humana, de la delimitación empírica de lo objetual me es accesible sólo en el otro. El otro me es dado todo siendo uno de los momentos de un mundo externo para mí, de modo que en cada uno de estos momentos *yo vivo* con precisión todas sus fronteras, lo abarco todo con la mirada y puedo delimitarlo todo mediante el sentido del tacto; veo la línea que dibuja su cabeza sobre el fondo del mundo exterior, así como todas las líneas de su cuerpo que lo deslindan del mundo; el otro aparece extendido y consumido en un mundo que me es externo como si fuera una cosa entre otras cosas, sin salir fuera de sus límites, sin romper en nada la unidad visible, plásticamente palpable de este mundo.

No cabe duda de que toda la experiencia que he recibido jamás puede ofrecerme una visión semejante de mi propia delimitación total extrínseca; no sólo la percepción real, sino tampoco la conceptual puede construir un horizonte en que *yo cupiera* todo sin sobrante como alguien completamente delimitado. Este hecho no requiere una demostración especial en el caso de la percepción real: *yo me encuentro* sobre la frontera del horizonte de mi visión; todo el mundo visible se sitúa frente a mí. Al volver mi cabeza hacia todos lados, puedo alcanzar la visión completa del espacio circundante en cuyo centro me encuentro, mas no me veré a mí mismo rodeado por ese espacio. El asunto resulta más complejo en el terreno de la representación. Ya hemos visto que a pesar de que habitualmente *yo no me figuro* mi propia imagen, con cierto esfuerzo lo puedo hacer, y entonces me la imagino, por supuesto, delimitada omnilateralmen-

te, como si fuera la imagen de un otro. Pero esa imagen carece de fuerza persuasiva intrínseca: yo no dejo de vivirme a mí mismo por dentro, y esta vivencia de mí mismo permanece conmigo o, más bien, yo mismo permanezco dentro de ella, y no la transfiero a la imagen figurada; justamente la conciencia de que ahí estoy todo yo, que más allá de este objeto, delimitado completamente, yo no existo, nunca resulta convincente para mí. El índice necesario de toda percepción y concepción de mi expresividad externa es la conciencia de que éste no soy el yo completo. Mientras que la noción acerca del otro hombre corresponde del todo a la plenitud de la visualización real de su presencia, la noción acerca de mí mismo aparece construida y no corresponde a ninguna percepción real; lo más importante de la vivencia real permanece inaccesible a la visualización extrínseca.

Esta diferenciación entre la vivencia propia y la vivencia del otro aparece superada por la cognición o, más exactamente, la cognición deja de lado esta diferencia, lo mismo que pasa por alto la unicidad del sujeto cognoscente. **En el mundo unificado del conocimiento, yo no puedo situarme como un yo-para-mí único, en oposición a todas las demás personas sin excepción: pasadas, presentes y futuras, en cuanto otras para mí; por el contrario, sé que soy un hombre tan limitado como todos los demás, y que cualquier otro se vive sustancialmente a sí mismo desde el interior, sin plasmarse para mí mismo en una expresión externa.** Pero la cognición no puede determinar la visualización y la vivencia reales de un mundo único y concreto del sujeto singular. **La forma de la vivencia con-**

creta de un ser humano real es la correlación de las categorías figuradas del yo y el otro; y esta forma del yo, mediante la cual me estoy vivenciando a mí, al único, es radicalmente distinta de la forma del otro, mediante la cual estoy vivenciando a todos los demás seres humanos, sin excepción. Asimismo, el yo de la otra persona es vivido por mí de una manera absolutamente diferente, reducido a la categoría del otro en cuanto momento del yo, y tal distinción tiene una importancia significativa no sólo para la estética, sino también para la ética. Basta con señalar la desigualdad fundamental entre el yo y el otro desde el punto de vista de la moral cristiana: no se debe amar a sí mismo, pero se debe amar al otro, no se debe ser condescendiente consigo mismo, pero hay que ser condescendiente con el otro, y en general hay que liberar al otro de toda carga, para tomarla por cuenta propia.^{iv} O bien el altruismo, que valora de dos modos totalmente distintos la felicidad del otro y la propia. Todavía tendremos la ocasión de volver al solipsismo ético.

Para el punto de vista estético es importante lo siguiente: para mí mismo, soy el sujeto de todo tipo de actividad: la actividad de la visión, audición, tacto, pensamiento, sentimiento, como si yo partiera de mí mismo en mis vivencias y estuviera orientado hacia adelante, al mundo, al objeto. Soy yo el sujeto, el objeto se me contrapone en cuanto tal. Aquí no se trata de la correlación gnoseológica entre sujeto y objeto, sino de la correlación vital entre el yo como sujeto único, y el resto del mundo en cuanto objeto: no sólo de mi cognición y mis sentidos externos, sino también de la volición y el sentimien-

to. El otro hombre se encuentra para mí todo incluido en el objeto, de modo que su *yo* no es más que objeto para mí. Puedo recordarme a mí mismo, puedo percibirme a mí mismo, parcialmente, mediante una sensación externa, en parte puedo hacerme a mí objeto del deseo y del sentimiento, es decir, puedo convertir a mi persona en objeto. Pero en este acto de la objetivación de mí mismo, no voy a coincidir conmigo mismo, en cuanto *yo-para-mí*, sino que permaneceré en el acto de esa auto-objetivación, no en su producto: en el acto de la visualización, sentimiento, pensamiento, pero no en un objeto visualizado o percibido. **No puedo ubicar a la totalidad de mi yo en un objeto, puesto que supero a todo objeto, en cuanto su sujeto activo.** Aquí no nos interesa el aspecto cognoscitivo del asunto, que es fundamento del idealismo, sino la vivencia concreta de la subjetividad propia y de su carácter absolutamente inagotable en el objeto —momento comprendido profundamente y asimilado por la estética del romanticismo (la doctrina sobre la ironía de Schlegel^v)—, en oposición a la objetualidad pura del otro hombre. El conocimiento introduce aquí su corrección, de acuerdo con la cual tampoco yo para mí —el hombre único— resulto ser un *yo* absoluto, o sujeto gnoseológico; todo lo que me convierte en mí mismo, en un hombre determinado a diferencia de todos los demás hombres: tiempos y lugares determinados, destino determinado, viene a ser también el objeto, y no el sujeto de la cognición (Rickert^{vi}); no obstante, es la vivencia de sí mismo, y no la del otro, la que hace que el idealismo resulte intuitivamente persuasivo; la vivencia del otro más

bien hace convincentes al realismo y al materialismo. El solipsismo, que sitúa el mundo entero dentro de mi conciencia, puede ser intuitivamente persuasivo, o en todo caso comprensible, pero lo que sí resultaría del todo intuitivamente incomprensible es el colocar el mundo entero y a mí mismo dentro de la conciencia del otro hombre, quien para mí viene a ser, con toda evidencia, tan sólo una parte mínima del gran mundo.⁹ Yo no puedo vivenciar-me a mí mismo de un modo convincente aprisionado en un objeto extrínsecamente delimitado, plenamente visible y palpable, coincidiendo con él en todos los aspectos, pero a la vez, de otra manera yo no puedo imaginarme a la otra persona: introduzco todo lo intrínseco que conozco en el otro y en parte vivo con él, en su imagen externa, como en un recipiente que contiene el *yo* del otro, su voluntad, su conocimiento; el otro aparece recogido y colocado para mí en su imagen externa. Por contraste, vivo mi propia conciencia como algo que abarca el mundo, pero no como algo ubicado dentro de él [ilegible]. La imagen externa puede ser vivida como algo que concluye y consume al otro, pero no es vivida por mí como algo que me consuma y me concluya a mí.

Para evitar los malentendidos, subrayemos una vez más que aquí no nos referimos a los momentos cognoscitivos: a las relaciones entre alma y cuerpo, entre conciencia y materia, entre idealismo y realismo y otros problemas relacionados con estos momentos; lo que aquí nos importa es sólo la vivencia concreta, su carácter convincente desde el

⁹ Tenemos un experimento especulativo de esta índole en «Las ruinas circulares», de Borges.

punto de vista propiamente estético. Podríamos alegar que desde la óptica de la vivencia propia, el idealismo resulta intuitivamente persuasivo, mientras que desde la óptica de mi vivencia del otro el materialismo resulta convincente, sin entrar en las justificaciones filosófico-cognoscitivas de estas dos corrientes. La línea es una frontera del cuerpo axiológicamente adecuada para definir y concluir al *otro* (otro completo, con todos sus momentos), pero es absolutamente inadecuada para definir y concluirme a mí para mí mismo, puesto que yo hago la vivencia esencial de mi persona englobando toda clase de fronteras, cualquier cuerpo, expandiendo mi *yo* más allá de todo límite, de modo que mi autoconciencia destruye la certeza plástica de mi imagen.

De ahí resulta que solamente el otro hombre, vivido por mí como connatural al mundo exterior, puede ser introducido estéticamente en ese mundo y puesto en concordancia con él. El hombre en cuanto naturaleza se vive a sí mismo intuitivamente de un modo convincente tan sólo en el otro, pero no en su *yo*. Yo para mí no resulto connatural al mundo exterior por completo, sino que en mí existe algo fundamental que yo puedo contraponerle, a saber: mi actividad intrínseca, mi subjetividad, que se opone al mundo externo en cuanto objeto, sin tener cabida en él; esta mi actividad intrínseca es supranatural, y supramundana,¹⁰ y yo siempre tengo una salida por la línea de la vivencia intrínseca de mí mismo en el acto [ilegible] del mundo, porque existe como una especie de esca-

¹⁰ *Vneprirodna, vnemirna*. Bajtín transmite, lo mismo que en el término *vnenajodimost'*, la idea de encontrarse fuera: fue-

patoria, a través de la cual me salvo a mí mismo de la total dación de la naturaleza. El *otro* [ilegible] está vinculado íntimamente al mundo, mientras que mi *yo* aparece ligado a mi actividad intrínseca, que se halla fuera del mundo. Cuando dispongo de mí en toda mi seriedad, todo lo que en mí es objetual —los fragmentos de mi expresividad externa, todo lo que es ya dado y existente en mí, yo como un determinado contenido de mi pensamiento acerca de mí mismo, de mis sentimientos para conmigo mismo—, deja de expresarme, y yo empiezo a retraerme, por completo, en todo este acto de pensamiento, visión y sentimiento. No formo parte plenamente de ninguna circunstancia externa, y no estoy reducido a ella, sino que yo para mí me encuentro en una especie de tangente respecto de cualquier circunstancia dada. Todo lo que es dado en mí tiende espacialmente hacia un centro intrínseco, mientras que en el otro, todo lo ideal tiende a su dación espacial.

Esta particularidad de mi vivencia concreta del otro plantea el arduo problema de la justificación puramente intensiva para la finitud dada y limitada, sin que se rebase los confines de un mundo asimismo dado, extrínseco, espacial y sensorial; sólo respecto del otro se vive directamente la insuficiencia del alcance cognoscitivo y de la imagen puramente semántica, indiferente a la unicidad concreta, de la justificación ética, puesto que pasan por alto el momento de la expresión externa, que es tan

ra de la naturaleza, fuera del mundo. Como variante, puedo sugerir *extranatural* y *extramundano*, por analogía con *extraposición* (exotopía). Los conceptos de 'supranatural' y 'supramundano' remiten sin duda a lo trascendental.

esencial para mi vivencia del otro, pero que no lo es dentro de mí mismo.

*El romance anatómico-fenomenológico
del yo con el otro.*

V. MAKHLIN

Mi actividad estética no consiste en una realización especial del artista-autor, sino en la vida única, indiferenciada, no liberada de los momentos no estéticos, que encubre en sí sincréticamente un germen de la imagen plástica creativa, y se expresa en una serie de acciones irreversibles que parten de mí y consolidan axiológicamente al otro hombre en los momentos de su conclusión externa: abrazo, beso, bendición. En la vivencia viva de estas acciones se evidencia su carácter productivo e irreversible. Mediante estas acciones, realizo convincentemente y con toda obiedad mi privilegio de estar fuera del otro, y su densidad axiológica se hace palpable y real. Porque **sólo al otro se le puede abrazar, rodear por todas partes, tocar amorosamente todas sus fronteras: la frágil finitud, la perfección del otro, su ser-aquí-y-ahora son intrínsecamente aprehendidos por mí y cobran forma en el abrazo; en este acto el ser externo del otro alcanza una nueva vida, adquiere cierto sentido nuevo, nace en un nuevo plano del ser. Sólo podemos tocar los labios del otro con nuestros labios, sólo sobre el otro se puede colocar las manos en un gesto de bendición, elevarse activamente por encima de él, proyectándose plenamente so-**

bre su totalidad, en todos los momentos de su ser, su cuerpo y el alma dentro del cuerpo. No me es dado vivir todo esto respecto de mí mismo, y no se trata tan sólo de la imposibilidad física, sino de la iniquidad emocional y volitiva de la orientación de todos estos actos hacia uno mismo. Como objeto del abrazo, beso, bendición, el ser externo, decantado del otro cobra consistencia material [ilegible] intrínseca para dar forma plástica y escultórica a un hombre dado, no en cuanto físicamente concluso y delimitado también físicamente en el espacio, sino como estéticamente perfecto y delimitado, en un espacio vivo del acontecer estético. Por supuesto es evidente que aquí damos por descontados los momentos sexuales que enturbian la pureza estética de estas acciones irreversibles: las tomamos como reacciones vitales artísticas y simbólicas hacia la totalidad del ser humano, cuando nosotros, al abrazar o bendecir el cuerpo, abrazamos o bendecimos el alma aprisionada y expresada por éste.

4. El tercer momento en que nos detendremos son las acciones, los actos externos del hombre que transcurren en el mundo espacial. Cómo se vive la acción y su espacio en la autoconciencia del que actúa, y cómo vivo yo la acción del otro hombre, en qué plano de la conciencia se sitúa su valor estético: éste es el objeto del siguiente examen.

Acabamos de señalar que los fragmentos de mi expresión externa están asociados a mí sólo mediante las correspondientes vivencias. En efecto, cuando mi realidad por alguna razón se pone en duda, cuando yo no sé si estoy soñando o no, no es sólo la visualización de mi cuerpo la que me

persuade, sino que yo debo hacer algún movimiento, pellizcarme, para traducir mi apariencia al lenguaje de las sensaciones intrínsecas propias. Cuando a consecuencia de alguna enfermedad perdemos el dominio de algún miembro, por ejemplo una pierna, ésta se nos presenta como ajena, "como si no fuese mía", a pesar de que en la imagen visual de mi cuerpo pertenezca indudablemente a mi totalidad. Cualquier fragmento del cuerpo dado extrínsecamente debe ser vivido desde dentro, y sólo de esta manera puede ser asociado a mí, a mi totalidad singular [*iedinstvennomu iedinstvu*]; en cambio, si esta traducción al lenguaje de las sensaciones internas no tiene éxito, yo me dispongo a rechazar el fragmento señalado como si no fuese mío, como si no perteneciese a mi cuerpo, de manera que se interrumpe su vínculo íntimo conmigo. Esta vivencia puramente intrínseca del cuerpo y de sus miembros es sobre todo importante en el momento de la realización de una acción, la cual siempre establece un vínculo entre mi persona y otro objeto extrínseco, ampliando la esfera de mi influencia física.

El modo extrínseco de la acción y su relación visual externa con los objetos del mundo exterior nunca aparecen dados a la misma persona que actúa, y en el caso de irrumpir en la conciencia actuante, se convierte inevitablemente en un freno, en un punto muerto de la acción.

La acción intrínseca de una conciencia en el proceso de acción niega por principio la autonomía axiológica de todo lo dado, lo ya existente y concluso, al destruir el presente del objeto en aras de su futuro anticipado intrínsecamente. **El mundo de la acción es el mundo de un futu-**

ro intrínsecamente anticipado. El propósito anticipado de la acción desintegra la existencia dada del *cuerpo* que se refiere al estado actual de un objeto dado. Todo el horizonte de la conciencia que actúa se compenetra y se desintegra en su estabilidad por la anticipación de una futura realización.

De ahí resulta que la verdad artística de una acción expresada y extrínsecamente percibida, su pertenencia orgánica al tejido externo del ser circundante, su correlación armónica con su fondo en cuanto el conjunto del mundo objetual establecido en el presente, son por principio *transgredientes* [exotópicos; extrapuestos] a la conciencia del sujeto en acción; se realizan tan sólo por una conciencia que se halla en su exterior, y que no participa en el propósito ni en el sentido de la acción.

Las características plásticas y pictóricas principales de una acción extrínseca —epítetos, metáforas, símiles— jamás se realizan en la conciencia de aquél que actúa y nunca coinciden con la verdad intrínseca relativa al propósito y al sentido de la acción. Todas las caracterizaciones literarias transfieren la acción a un plano distinto, a un contexto valorativo diferente, donde el sentido y el propósito de la acción se hacen inmanentes al acontecimiento de su realización, al convertirse en tan sólo un momento que confiere un sentido a la expresión externa de la acción, es decir, la acción se transfiere del horizonte de su sujeto al horizonte de un contemplador exterior [*vmenajodiaschegosia*; "extrapuesto"].

Cuando las características plásticas y pictóricas de la acción están presentes en la conciencia del sujeto de la acción, ésta pierde de inmediato la

seriedad demandante [*nuditel'naia*: 'perteneciente a la esfera del deber ser'] de su propósito, de la necesidad, novedad y productividad reales de lo que se lleva a cabo, para convertirse en un *juego*, degenerando en una *gesticulación*.

Basta con analizar cualquier descripción artística de la acción para cerciorarse de que en la imagen plástica y pintoresca, en el carácter de esta descripción, la perfección [*zakonchennost'*] y el poder persuasivo se encuentran en el contexto semántico ya muerto de la vida, *transgrediente* [extrapuesta] a la conciencia del sujeto actuante en el momento de la acción, y que nosotros mismos los lectores no estamos intrínsecamente interesados en el propósito y el sentido de la acción —en caso contrario, el mundo objetual de la acción resultaría atraído por nuestra conciencia actuante que se vive intrínsecamente, de modo que su expresividad extrínseca se habría desintegrado—, no esperamos nada de la acción y no contamos con nada en su futuro *real*. El futuro real aparece para nosotros sustituido por un futuro *artístico*, y este futuro artístico siempre es predeterminado artísticamente. Una acción que asume una forma artística se vive fuera de la fatalidad del acontecer temporal de mi vida única. En el tiempo inexorable de mi vida, ninguna acción me presenta su aspecto artístico. Todas las caracterizaciones plásticas y pictóricas, sobre todo los símiles, convierten en inocua la fatalidad de un futuro real al aparecer plenamente extendidos en el plano de un pasado y un presente centrados en sí mismos, desde los cuales es imposible una salida hacia un futuro aún vivo y pleno de riesgos.

Todos los momentos de la conclusión plástica y pictórica de una acción son por principio *transgredientes* al mundo de los propósitos y del sentido, con su necesidad e importancia inexorables; la acción artística recibe una conclusión más allá del propósito y el sentido reales, justamente en el punto donde el fin y el sentido dejan de ser las únicas fuerzas que impulsan mi actividad, lo cual es posible e intrínsecamente justificado sólo respecto de la acción del otro hombre, cuando mi horizonte complementa y concluye su horizonte, vigente y desintegrado por un propósito inminente y obligatoriamente preciso.

5. Hemos analizado la peculiaridad de cómo se vive, en el interior de la conciencia de sí mismo y respecto del otro hombre, la apariencia externa, las fronteras externas del cuerpo y la acción física extrínseca. Ahora hemos de sintetizar estos tres momentos, diferenciados en abstracto, en un todo valorativo unificado del cuerpo humano, es decir, hemos de plantear el problema del cuerpo como valor. Está claro, desde luego, que tratándose de un problema de valor, se hace un deslinde riguroso del punto de vista de las ciencias naturales: del problema biológico del organismo, del problema psicofisiológico de la relación entre lo psíquico y lo somático, y de los problemas respectivos concernientes a la filosofía natural; por eso nuestro problema sólo puede ser localizado en el plano ético o estético, y en parte en el religioso. [...]

Cuerpo interior/cuerpo exterior

El único lugar que nuestro cuerpo ocupa, en cuanto valor en un mundo único y concreto respecto del sujeto, viene a ser sumamente importante para nuestro problema. **Mi cuerpo es básicamente un cuerpo interior, mientras que el cuerpo del otro es por principio un cuerpo exterior.**

El cuerpo interior —mi cuerpo en cuanto momento de mi autoconciencia— representa el conjunto de sensaciones orgánicas, necesidades y deseos unificados en torno a un centro interno; el momento extrínseco, como hemos visto, aparece fragmentado y, al no alcanzar autonomía y plenitud, mediante el equivalente intrínseco siempre presente pertenece a la unidad intrínseca. No puedo reaccionar directamente ante mi cuerpo externo: todos los tonos inmediatos emocionales y volitivos relacionados para mí con mi cuerpo se refieren a los estados y potencialidades intrínsecas, como sufrimiento, gozo, pasión, satisfacción. Es posible amar a su propio cuerpo, experimentar una especie de ternura hacia él, pero todo esto sólo significa una cosa: una permanente aspiración y el deseo de llegar a estados y vivencias puramente extrínsecos que se realizan mediante mi cuerpo, y este amor no tiene nada esencialmente común con el amor por la apariencia individual de la otra persona; el caso de Narciso es precisamente interesante como una excepción que caracteriza y aclara la regla. **Se puede vivenciar el amor de la otra persona por nosotros mismos, se puede querer ser amado y anticipar el amor del otro,**

pero es imposible amarse a sí mismo como al otro: en forma inmediata. Si bien me preocupo por mí mismo y a la vez por la otra persona que amo, de ahí no se debe concluir acerca de la naturaleza común de la actitud emocional y volitiva para con uno mismo y para con el otro, en el sentido de que me amo a mí mismo como al otro: los tonos emocionales y volitivos, que en los dos casos conducen a las mismas acciones de cuidado, son radicalmente distintos. **No se puede amar al prójimo como a sí mismo o, más exactamente, no se puede amar a sí mismo como al prójimo, sino que se puede, solamente, transferir a éste todo el conjunto de acciones que de ordinario se realizan para uno mismo.** El derecho y la moral orientada al derecho no pueden extender sus exigencias hacia la reacción emocional y volitiva interna, al exigir únicamente que se cumplan determinadas acciones extrínsecas que se llevan a cabo respecto de uno mismo y deben realizarse para el otro; pero es inconcebible trasponer el enfoque intrínsecamente valorativo hacia el otro, porque se trata de la creación de una nueva actitud emocional y volitiva hacia el otro en cuanto tal, actitud que llamamos amor, y que es absolutamente imposible experimentar hacia sí mismo. El sufrimiento, el miedo por sí mismo, la alegría, son cualitativamente muy distintos de la compasión, del miedo por el otro, de la alegría que se vive junto con el otro; de ahí viene la diferencia de principio entre la calificación moral de estos dos sentimientos. Un egoísta actúa, *como si se amase a sí mismo pero,* por supuesto, no vive nada que se pareciera al amor y ternura hacia sí mismo: se trata justamente de que

desconoce estos sentimientos. La autoconservación es una postura emocional y volitiva fría y cruel que carece absolutamente de elementos amorosos, acariciadores, estéticos.

El valor de mi personalidad extrínseca en su totalidad (y ante todo el de la totalidad de mi cuerpo extrínseco) tiene el carácter de préstamo: no se vive de una manera inmediata, sino que es construido por mí.

A pesar de que puedo buscar directamente la seguridad y bienestar propios, defender por todos los medios mi vida, incluso aspirar al poder y a la sumisión de los demás, no puedo, sin embargo, vivenciar intrínsecamente qué es lo que representa la personalidad jurídica, porque la personalidad jurídica no es sino la seguridad garantizada del reconocimiento de mi persona por parte de los demás, reconocimiento que yo vivo como la obligación de los otros respecto de mí (porque una cosa es defender en la práctica la vida de uno contra una agresión real —así se comportan los animales—, y otra totalmente distinta vivir su *derecho* a la vida y a la seguridad, y la obligación de los otros a respetar este derecho). Hasta tal punto son profundamente diferentes la vivencia intrínseca del cuerpo propio y el reconocimiento de su valor extrínseco por otra gente, mi derecho al reconocimiento amoroso de mi apariencia externa: éste descende sobre mí por parte de los otros como una gracia que no puede ser fundamentada y comprendida intrínsecamente; lo que es posible es estar seguro acerca de este valor, pero en cambio es imposible la vivencia intuitiva y evidente del valor externo del cuerpo propio, porque yo sólo puedo

aspirar a este valor. Los múltiples actos de atención hacia mí, del amor de otra gente y de su reconocimiento de mi valor, actos dispersos por mi vida, parecen haber esculpido para mí el valor plástico de mi cuerpo externo. Efectivamente, **apenas una persona empieza a cobrar conciencia de sí misma, intrínsecamente, encuentra en seguida los actos de reconocimiento y amor de las personas allegadas, de la madre, actos que le alcanzan desde el exterior: todas las primeras definiciones de sí mismo y de su cuerpo, son recibidas por el niño de la boca de su madre y de las personas cercanas. Es de la boca de ellas, y en su tono emocional y volitivo, como el niño oye y empieza a reconocer su nombre, la nominación de todos los momentos relativos a su cuerpo y a sus vivencias y estados internos; las primeras y las más calificadas palabras acerca de sí mismo, que por primera vez y desde el exterior determinan su personalidad, palabras que van al encuentro con su propia y oscura percepción intrínseca de sí mismo, a la que dan forma y nombre, a partir de los cuales por primera vez se reconoce y encuentra a sí mismo como algo, son las palabras de una persona plena de amor.** Las palabras de amor y los cuidados afectivos van al encuentro del caos incierto de la percepción intrínseca de sí mismo, dan nombre, dirigen, satisfacen, vinculan al mundo externo, que aparece como una respuesta interesada en mí y en mi necesidad, con lo cual dan una especie de forma plástica a este infinito caos en movimiento,^{vii} consistente en necesidades y descontentos, en

medio del cual para el niño aparece disuelto y hundido todavía el futuro binomio de su personalidad y del mundo externo que se le opone. Las acciones y las palabras amorosas de la madre coadyuvan al discernimiento de dicho binomio, y la personalidad del niño cobra forma y se construye dentro de su tono emocional y volitivo; es en el amor como se constituye su primer movimiento y su primera posición en el mundo. **El niño empieza a verse a sí mismo por primera vez como si fuera con los ojos de su madre, y empieza a hablar de sí mismo utilizando sus tonos emocionales y volitivos, como si se acariciara a sí mismo mediante su primer enunciado propio;** así, aplica respecto de sí mismo y de sus miembros los diminutivos amorosos, dichos con un tono correspondiente: “mi cabecita, mi bracito, mi piernita”, “quiero *mi-mí*” [por ‘dormir’], definiéndose aquí a sí mismo y sus estados por mediación de la madre, de su amor por él, en cuanto objeto de su admiración, sus caricias y besos; como si cobrara una forma axiológica mediante sus abrazos. Desde su fuero interno, sin mediación alguna del otro amoroso, el ser humano jamás hubiese podido hablar de sí mismo en diminutivos amorosos y en tonos acariciantes y, en cualquier caso, estos tonos no habrían podido expresar certeramente el tono emocional y volitivo real de mi vivencia propia, de mi actitud intrínseca directa respecto de mí mismo, siendo estéticamente falsos: desde mi interior, para nada hago míos la “cabecita” o los “bracitos”, sino la “cabeza”, y actúo justamente con mi “mano”. Sólo en relación con el otro puedo hablar de mí mismo en forma diminutiva y amorosa, expresan-

do así la actitud del otro hacia mí, sea ésta real o tan sólo deseada.

[ilegible] experimento una necesidad absoluta de un amor, necesidad que sólo el otro, desde su lugar único y fuera de mí, puede realizar intrínsecamente; esta necesidad, ciertamente, hace que mi autosuficiencia se rompa desde el interior, pero no me da una forma que me afirme *desde el exterior*. **Respecto de mí mismo, soy profundamente frío, incluso en la autoconservación.**

El amor de la madre y de los otros, que va formando a la persona desde el exterior a lo largo de toda su vida, da densidad a su cuerpo interior sin brindarle, por cierto, una imagen intuitivamente evidente de su valor extrínseco, pero en cambio lo convierte en el poseedor del valor potencial de este cuerpo, valor que sólo puede ser realizado por otra persona.

El cuerpo del otro es cuerpo exterior: su valor es actualizado por mí mediante una contemplación intuitiva y me es dado directamente. Al cuerpo exterior dan unidad y forma las categorías cognoscitivas, éticas y estéticas, el conjunto de los momentos extrínsecos de visualización y tacto, los cuales se convierten para el cuerpo en valores plásticos y pictóricos. Mis reacciones emocionales y volitivas ante el cuerpo exterior del otro son inmediatas, y puedo experimentar la belleza del cuerpo humano tan sólo respecto del otro, es decir, el cuerpo del otro empieza a vivir para mí en un plano axiológico totalmente distinto, inaccesible a la percepción intrínseca de sí mismo y a la visión extrínseca fragmentaria. Como valor estético, sólo el otro aparece *representado* [*voploschon*; ‘plasmado’] para mí. En este sentido, **el cuerpo no es algo**

autosuficiente, sino que necesita al otro, le hace falta su reconocimiento y su actividad formadora. Sólo el cuerpo interior —la carne grave [*tiazbelaia plot*]— le es *dado* al propio hombre, mientras que el cuerpo exterior del otro es apenas *planteado*, y debe ser *creado* por la propia persona.¹¹

Un acercamiento totalmente diferente al cuerpo es el sexual, que por sí mismo es incapaz de desarrollar energías plásticas y pictóricas generadoras de formas, es decir, es incapaz de crear el cuerpo como algo artísticamente determinado, extrínseco, acabado y válido en sí mismo. En este caso el cuerpo exterior del otro se desintegra y, al convertirse tan sólo en un aspecto de mi cuerpo interior, cobra valor únicamente en función de las posibilidades intrínsecamente corporales —concupiscencia, goce, satisfacción— que me promete, de tal modo que estas posibilida-

¹¹ La triada *dado, planteado, creado* [*dan, zadan, sozdan*], uno de los conceptos fundamentales en la antropología filosófica y la epistemología de Bajtín, se presenta aquí en la plenitud de su significado de una gradación entre algo que es *dado* desde antes, algo que aparece como un deber ser, un propósito, una tarea, y algo que es *creado* de nuevo, pero a partir de los elementos anteriores. De acuerdo con N. I. Nikolaev ("La escuela filosófica de Nevel" /M. M. Bajtín, M. I. Kagan, L. Pumpianski/ en 1918-1925: materiales de los archivos de L. Pumpianski) [en ruso], en *M. M. Bajtín y la cultura filosófica del s. xx. Problemas de bajtinología, II, San Petersburgo, 1991: 31-42*, estos conceptos están tomados en préstamo por Bajtín del filósofo neokantiano Hermann Cohen. Cf. también T. Bubnova, "Bajtín en la encrucijada dialógica", en: *Bajtín y sus apócrifos*, coord. Iris M. Zavala, Barcelona, Anthropos, 1996: 18-21 (especialmente, las notas 13, 14, 15 y 18).

des intrínsecas desvanecen su elástica perfección [*zaversbennost*] externa. En un acercamiento sexual, mi cuerpo y el cuerpo del otro se funden en uno solo, pero este cuerpo unificado no puede ser más que interior. Ciertamente, esta fusión en un solo cuerpo interior representa el límite al cual mi actitud sexual aspira en su pureza, mientras que en la vida real aparece siempre contaminada además por los momentos estéticos de la contemplación del cuerpo exterior y, por consiguiente, por las energías formativas y creadoras, pero el valor artístico creado por estas energías aparece únicamente como recurso y no alcanza autonomía ni plenitud.

Tal es la diferencia entre el cuerpo exterior y el cuerpo interior —el cuerpo del otro y mi cuerpo— en el contexto cerrado de la vida de una persona singular, para la cual la relación "*yo* y el *otro*" es absolutamente irreversible y aparece dada de una vez para siempre.

Ahora analizaremos el problema ético-religioso y estético del valor del cuerpo humano en su historia, tratando de discernirlo desde el punto de vista de la distinción establecida.

En todas las concepciones ético-religiosas y estéticas, históricamente importantes, desarrolladas y acabadas, del cuerpo, éste comúnmente se toma en general y no se somete a una diferenciación, pero de tal manera que inevitablemente predomina o el cuerpo interior, o el exterior, ora el punto de vista subjetivo, ora el objetivo; bien la base de la experiencia vital a partir de la cual surge la idea del hombre es la vivencia propia, bien se trata de la vivencia de la *otra* persona. En el primer caso, la categoría valorativa básica será el *yo*, a la cual se

reduce también el *otro*; en el segundo caso, la base será la categoría del *otro*, que me abarca también a mí. En el primer caso, el proceso de la edificación de la idea del hombre (ser humano como valor) puede ser expresado de la siguiente manera: el hombre soy yo tal y como me experimento a mí mismo, y los otros son como yo. En el segundo caso es así: los hombres son los otros que me rodean, en cuanto yo los experimento, entonces yo soy como los otros. De este modo, o se menosprecia la peculiaridad de la vivencia propia bajo el influjo de la vivencia de las otras personas, o bien se rebaja la vivencia del otro bajo el influjo o en beneficio de la vivencia propia. Se trata, desde luego, sólo del predominio de uno de los dos momentos como axiológicamente determinante; ambos forman parte de la totalidad del ser humano.

Está claro que si en la construcción de la idea del hombre la categoría preponderante es el *otro*, predominará una valoración estética y positiva del *cuerpo*: el hombre aparece *plasmado* y posee una presencia pictórica y plástica, mientras que el cuerpo interior apenas se adhiere al cuerpo exterior y, al reflejar su valor, es consagrado por él. Tal es el hombre de la antigüedad clásica en su momento cumbre. Todo lo corporal aparecía consagrado mediante la categoría del *otro*, se vivía como algo que poseía un valor inmediato importante, y la autodefinition axiológica intrínseca estaba subordinada a la determinación externa por medio del otro o para el otro, de manera que el *yo-para-mí* se disolvía en el *yo-para-otro*.^{viii} El cuerpo intrínseco se experimentaba como un valor biológico (el valor biológico de un cuerpo sano es va-

cuo, carente de autonomía y no puede generar nada creativamente productivo y culturalmente importante, sino que puede reflejar solamente un valor de otra clase, principalmente el estético, siendo en sí mismo "anterior a la cultura"). La ausencia del reflejo gnoseológico y del idealismo puro (Husserl). [...] El aspecto sexual no predominaba en absoluto, siendo hostil a la plástica. Sólo con la aparición de las bacantes^{ix} empieza a brotar otra corriente, esencialmente oriental. En el dionisismo predomina una vivencia intrínseca, *pero no solitaria*, del cuerpo. Se refuerza la sexualidad. Las facetas plásticas empiezan a desaparecer. El hombre plásticamente perfecto [*zavershennyi*; 'concluso'] —el *otro*— es sofocado en una vivencia impersonal, pero corporalmente intrínseca y unitaria. Pero el *yo-para-mí* no es aislado todavía, ni se opone a los otros como una categoría esencialmente distinta de la vivencia del hombre. Para esto apenas se prepara el terreno. Pero las fronteras pierden ya su carácter sagrado y empiezan a sentirse como estorbo (la angustia por la individuación), lo interno ha perdido su forma *externa* autorizada, pero no ha encontrado aún una "forma" espiritual (no se trata ya de la forma en un sentido exacto, porque ella no es ya una forma estética, y el espíritu se proyecta hacia sí mismo [*duj zadan sebel*]). El epicureísmo ocupa una posición mediadora y *sui generis*: el cuerpo se convirtió en organismo, se trata de un cuerpo interior^x —el conjunto de necesidades y satisfacciones—, pero todavía no aislado, que porta en sí mismo un reflejo, si bien débil, del valor positivo del otro; pero todos los momentos plásticos y pictóricos ya han sido apagados. Una leve ascesis sim-

boliza la premonición de la gravidez de un cuerpo interior solitario en la idea del hombre concebida dentro de la categoría de *yo-para-mí*, como espíritu. Esta idea empieza a originarse en el estoicismo: lo que muere es el cuerpo exterior, y se inicia una lucha con el cuerpo interior (dentro de sí mismo y para sí mismo), como con lo irracional. Un estoico abraza a una estatua para enfriarse a sí mismo.^{xi} La experiencia de sí mismo se convierte en el fundamento de la concepción del hombre (el otro es yo), de ahí la crueldad (el rigorismo) y el frío desamor del estoicismo.^{xii} Finalmente, es el neoplatonismo el que alcanzó el máximo logro en la negación del cuerpo en cuanto *mi cuerpo*.^{xiii} El valor estético casi se extingue. La idea de un nacimiento vivo (del otro) es sustituida por el autorreflejo *yo-para-mí* dentro de la cosmogonía, donde yo doy nacimiento al otro dentro de mí, sin salir de mis propios límites, permaneciendo solitario. La peculiaridad de la idea del *otro* no se afirma. La teoría de la emanación: yo me pienso a mí mismo, *yo pensado* (producto de autorreflejo) me separo del *yo pensante*, tiene lugar un desdoblamiento, se crea una nueva persona, esta última a su vez se desdobra en un autorreflejo; todos los acontecimientos están concentrados en un *yo-para-mí* unitario, sin aportar el valor del *otro*. En el binomio *yo-para-mí* y *yo* como me aparezco ante el *otro*, el segundo miembro se piensa como una falsa limitación y una tentación, como un miembro que no tiene una realidad esencial. Una actitud pura hacia sí mismo —tomando en cuenta que ésta carece de cualquier aspecto estético y sólo puede ser ética o religiosa— se convierte en el principio creativo único de una vivencia axiológica y en la

justificación del hombre y del mundo. Pero en la actitud hacia sí mismo tales reacciones como ternura, condescendencia, gracia, admiración, es decir, las reacciones que pueden ser abarcadas por la sola palabra “bondad”, no pueden ser imperativas: por la actitud hacia sí mismo no se puede entender y justificar la bondad como el principio de la actitud hacia lo dado, sino que estamos en el área de lo planteado puro, que va superando todo lo que es ya dado, lo existente como malo, así como todas las reacciones que construyen y consagran el carácter dado de la reacción. (La eterna superación de sí mismo en el terreno del autorreflejo). El ser se consagra a sí mismo en el inevitable arrepentimiento del cuerpo. El neoplatonismo representa la indagación axiológica más pura y consecuente del ser humano y del mundo con base en la vivencia pura de sí mismo: todo —el universo, Dios, la otra gente— no son sino un *yo-para-mí*, su juicio acerca de sí mismo es el más competente y último, mientras que el *otro* no tiene voz; el hecho de que además todos ellos sean también un *yo-para-otro*, es aleatorio e inesencial, y no origina una valoración fundamentalmente nueva. De ahí que aparezca una negación más consecuente del cuerpo: mi cuerpo no puede ser un valor para mí mismo. **Una conservación de sí mismo puramente espontánea no puede generar un valor a partir de sí misma. Al conservarme a mí mismo, yo no me valoro, sino que el hecho se lleva a cabo sin valoración ni justificación alguna. Un organismo vive simplemente, pero intrínsecamente no es justificado. La gracia de la justificación puede descender sobre él tan sólo del exte-**

rior. Yo no puedo ser autor de mi propio valor, como no me puedo levantar a mí mismo por el cabello. La vida biológica del organismo se convierte en valor tan sólo por medio de la empatía y la compasión del otro (la maternidad), con lo cual resulta introducida en un nuevo contexto axiológico. Mi propia hambre y el hambre de otro ser son axiológicamente muy distintas: en mí, el deseo de comer simplemente se “desea” y se “quiere”, cuando en el otro, es para mí sagrado. Ahí donde para el otro no se permite la posibilidad y la justificación de una valoración, imposible e injustificada respecto de sí mismo, donde el otro como tal no tiene privilegios (donde el otro no crea un nuevo punto de vista), el cuerpo en cuanto portador de la vida corporal debe negarse categóricamente aun para el sujeto mismo.

Desde nuestro punto de vista, el cristianismo^{xv} aparece como complejo y heterogéneo. Lo integran los siguientes elementos heteróclitos: 1) la consagración profundamente original de la corporalidad humana intrínseca —de las necesidades corporales— en el judaísmo, con base en la vivencia colectiva del cuerpo y la predominancia de la categoría del *otro*, la percepción de sí mismo dentro de esta categoría, y la vivencia ética del yo en relación con el cuerpo casi estaba ausente (la unidad del organismo popular). El momento sexual (el dionisismo) de la unión intrínseca era también débil. El aprecio por el bienestar corporal. Pero debido a las condiciones específicas de la vida religiosa el momento plástico y pictórico no pudo alcanzar un desarrollo significativo (sólo lo tuvo en la poesía). “No te harás escultura ni imagen

alguna”;^{xv} 2) la idea de la humanización de un dios (Zelinski) y la deificación del hombre (Harnack), que tiene su origen en la antigüedad clásica; 3) el dualismo gnóstico y la ascesis y, finalmente, 4) el Cristo del Evangelio. **En Cristo tenemos una síntesis, única por su profundidad, del solipsismo ético, con su infinita severidad para consigo mismo, es decir, de una actitud irreprochablemente pura hacia sí mismo, con una *bondad ético-estética* respecto del otro: aquí aparece por primera vez una infinita profundización de un *yo-para-mí*, pero no de un *yo frío*, sino desmesuradamente bondadoso hacia el otro, que le retribuye con toda la verdad al otro en cuanto tal, un *yo* que pone de manifiesto y sostiene toda la plenitud de la peculiaridad axiológica del otro. Para él, toda la gente se divide entre él solo y todas las demás personas: él, que dispensa gracia, y los otros, agraciados; él, redentor y todos los demás, redimidos; él, que acepta la carga del pecado y de la expiación, y todos los demás liberados de esa carga y expiados. De ahí que en todas las normas de Cristo se opongan el *yo* y el *otro*: el sacrificio absoluto de sí mismo y la gracia para el otro.** Pero el *yo-para-mí* es el otro para Dios. Dios no se define ya esencialmente como la voz de mi conciencia, como la pureza de la actitud hacia sí mismo, la pureza de una autonegación arrepentida de todo lo dado en mí, ya no es aquél en cuyas manos da miedo caer, y cuya vista significa la muerte^{xvi} (la condena inmanente de sí mismo), sino el padre de los cielos, que se encuentra *por encima de mí* y puede absolver y

perdonarme cuando yo intrínsecamente no me puedo absolver ni perdonar por principio ni quedar purificado para conmigo mismo. **Lo que yo debo ser para el otro, Dios lo es para mí. Aquello que el otro supera y rechaza dentro de sí mismo como una dación maligna, yo lo acepto y absuelvo en él como el cuerpo amado del otro.**

Tales son los elementos que constituyen el cristianismo. Desde el punto de vista de nuestro problema, advertimos en él dos vertientes. En una de ellas, salen al primer plano las tendencias neoplatónicas: el *otro* es ante todo un *yo-para-sí-mismo*, y el cuerpo en sí mismo, tanto el mío como el del otro, es el mal. En el otro se expresan ambos principios de la actitud axiológica en toda su peculiaridad: la actitud hacia sí mismo y la actitud hacia el otro. Estas vertientes no existen, desde luego, en forma pura, sino que se trata de dos tendencias abstractas, y en cada fenómeno concreto sólo puede predominar una de ellas. La idea de la transfiguración del cuerpo en Dios como en el otro para él tuvo un desarrollo con base en la segunda tendencia. La Iglesia es el cuerpo de Cristo,^{xvii} la novia de Cristo.^{xviii} [Véase el comentario de Bernardo de Claraval al Cantar de los Cantares^{xix}]. Finalmente, la idea de la gracia como la emanación externa de la indulgencia benévola y la aceptación de lo dado, que es esencialmente pecaminoso e intrínsecamente insuperable. Aquí se añade la idea de la confesión (arrepentimiento total) y la absolución. Desde el interior de mi arrepentimiento, la negación total de sí, exteriormente (Dios como otro), el restablecimiento y la misericordia. **El hombre por sí mis-**

mo puede arrepentirse, pero sólo el otro puede absolverlo. La segunda tendencia del cristianismo tiene su expresión más profunda en el fenómeno de San Francisco de Asís, Giotto y Dante.^{xx} En su conversación con San Bernardo en el Paraíso,^{xxi} Dante expresa la idea de que nuestro cuerpo renacerá no para sí mismo, sino para aquellos que nos aman, nos amaron y que conocieron nuestra única imagen.

Durante el Renacimiento, la rehabilitación de la carne tiene un carácter mixto y caótico. La pureza y profundidad de la aceptación de San Francisco, Giotto y Dante fue perdida, la ingenua aceptación de la antigüedad clásica no podía ser recuperada. El cuerpo busca, pero no encuentra un autor acreditado en cuyo nombre podría crear un artista. De ahí surge la *soledad* del cuerpo durante el Renacimiento. No obstante, en los fenómenos más significativos de esta época brota una corriente seguidora de San Francisco, Giotto, Dante, aunque ya no en su pureza primitiva (Leonardo, Rafael, Miguel Ángel). En cambio, la técnica de la representación alcanza un desarrollo poderoso, a pesar de faltarle a menudo un portador puro y pleno de autoridad. Después de la experiencia interna de la Edad Media, cuando al lado de los autores clásicos no dejaba de leerse e interpretarse a San Agustín (Petarca, Boccaccio),^{xxii} la ingenua aceptación del cuerpo integrado a la unidad corporal del mundo exterior de los otros, en el que la autoconciencia del *yo-para-mí* aún no se aislaba, ya que el hombre aún no hallaba una actitud pura hacia sí mismo, por principio diferente de la actitud hacia los otros, esa aceptación propia de la antigüedad clásica no po-

día ser restablecida. El aspecto sexual, desintegrador, también era fuerte, lo mismo que se reforzó la muerte epicúrea. El *ego* individualista en la idea del hombre del Renacimiento. El alma sola puede aislarse, pero no el cuerpo. La idea de la *gloria* es la asimilación parasitaria del otro no acreditado. Durante los dos siglos siguientes, la exotopía acreditada respecto del cuerpo está definitivamente extraviada, hasta degenerar en el organismo como el conjunto de las necesidades propias del hombre natural de la época de la Ilustración. La idea del hombre crecía y se enriquecía, pero dentro de los parámetros diferentes de los nuestros. La cientificidad positiva redujo definitivamente al *yo* y al *otro* a un mismo denominador [al igual que] el pensamiento político [y] la rehabilitación sexual del romanticismo.^{xviii} La idea jurídica del hombre: del hombre-otro. Ésta es la historia breve, sumaria e inevitablemente incompleta, del tema del cuerpo en la idea del hombre.

Pero la idea del hombre en cuanto tal es siempre una idea monista, que siempre busca superar el dualismo del *yo* y del *otro*, aunque basándose siempre en una de estas categorías. La crítica de semejante idea generalizada del hombre, en la medida en que sea justificada esta superación, siendo que en la mayoría de los casos no se trata sino de pasar por alto la fundamental diferencia ética y estética del *yo* y el *otro*, no puede formar parte de nuestro objetivo. ¿Será posible, por ventura, desentenderse del lugar propio en el mundo en cuanto *yo* en oposición a toda la demás gente, presente, pasada y futura, con el propósito de comprender profundamente el mundo como un acontecien-

to y orientarse en él como en un acontecer abierto y único? También por lo pronto dejaremos de lado esta pregunta. Lo único que nos resulta aquí esencial e importante no está sujeto a duda: una experiencia real, concreta y axiológica del ser humano en la totalidad cerrada de mi única vida, dentro del horizonte actual de mi vida, tiene un carácter bilateral: **yo y los otros nos movemos en los planos distintos de la visualización y valoración** (una valoración real, concreta, no abstracta) y, para reducirnos a un solo plano unificado, debo posicionarme axiológicamente fuera de mi vida y percibirme a mí como otro entre otros; esta operación se lleva a cabo fácilmente por el pensamiento abstracto, al reducirme a una norma común compartida con los otros (en la moral, en el derecho), o bien a una ley general cognitiva (fisiológica, psicológica, social), pero esta operación abstracta se encuentra muy alejada de una concreta experiencia axiológica del yo como otro, de la visualización de mi vida concreta y de sí mismo —su héroe— en una misma fila con las otras personas y sus vidas, dentro de un mismo plano que ellos. Pero esta operación presupone una posición axiológica de autoridad fuera de mí mismo. **Mi cuerpo sólo puede llegar a ser estéticamente significativo dentro de la vida percibida de esta manera dentro de la categoría del otro, pero no en el contexto de mi vida para mí mismo, ni dentro del contexto de mi autoconciencia.**

Pero si bien no existe una posición de autoridad para concretar una visión axiológica, una percepción de mí mismo en cuanto otro, mi apariencia, en cambio, es decir mi existencia para los

otros, tiende a unirse a mi autoconciencia, de modo que sucede un regreso hacia el yo para aprovechar mi propia existencia para el otro [mi ser para el otro] en mis propios intereses. Entonces, mi reflejo en el otro, aquello que yo soy para el otro, se convierte en mi doble que irrumpe a mi autoconciencia, enturbia su pureza y me desvía de una relación axiológicamente directa conmigo mismo (el miedo al doble). Una persona acostumbrada a vivir en una ensoñación concreta acerca de sí mismo, busca figurarse su apariencia externa; una persona que valora de una manera enfermiza la impresión externa que produce, pero de la que no está segura; una persona con demasiado amor propio pierde la correcta orientación, puramente intrínseca, para con su cuerpo y se vuelve torpe, no sabe dónde poner sus manos, pies; esto sucede porque en sus gestos y movimientos participa un otro indeterminado, de modo que se origina un segundo principio de la relación axiológica consigo mismo, el contexto de su conciencia de sí mismo se confunde con el contexto de la conciencia que el otro tiene del sujeto, y a su cuerpo interior contrapone un cuerpo externo separado de él, que vive dentro de la mirada del otro.

Al adoptar una determinada orientación emocional y volitiva hacia el cuerpo del otro, yo lo estoy inaugurando activamente como valor; esta orientación va dirigida adelante y no puede ser revertida directamente hacia mí. La experiencia del cuerpo a partir de sí mismo: el cuerpo interior del héroe es abarcado por el cuerpo exterior del mismo para el otro, para el autor, cobrando una consistencia estética por medio de su reacción axiológica.

Cada momento de ese cuerpo exterior que abarca al cuerpo interior posee en cuanto fenómeno estético una doble función: expresiva e impresiva, a las que corresponde una orientación bilateral del autor y del contemplador.

6. *Las funciones expresiva e impresiva del cuerpo extrínseco como fenómeno estético.* Una de las corrientes más poderosas de la estética decimonónica, sobre todo de su segunda mitad y del principio del xx y tal vez la más elaborada es la que interpreta la actividad estética como empatía o como una experiencia conjunta. Pero aquí no nos interesan las variantes de esta escuela, sino su idea más general expresada en forma más común: el objeto de la actividad estética —la obra de arte, fenómeno de la naturaleza y de la vida— es expresión de un determinado estado intrínseco, y la cognición estética es la internalización de la vivencia [*soperezhivanie*] de este estado intrínseco. No nos parece relevante la diferencia entre la internalización de la vivencia ajena [“endopatía”] y la empatía, puesto que al empatizar nuestro propio estado interno con un objeto, de cualquier manera no lo experimentamos como algo inmediatamente *nuestro*, sino como un estado de contemplación de un objeto, es decir, se trata de una vivencia paralela. El hecho de experimentar una vivencia ajena expresa más nítidamente el sentido real de la vivencia (la fenomenología de la vivencia), mientras que la empatía busca explicar la génesis psicológica de esta vivencia. Pero la estructura estética debe ser independiente de las teorías propiamente psicológicas (aparte de la descripción psicológica, de la fenomenología), por eso la cuestión de cómo se

actualiza psicológicamente una vivencia: si es posible una vivencia inmediata de la vida anímica ajena (Losski), si es necesario asemejarse externamente a la persona contemplada (la reproducción directa de su mímica), el papel de las asociaciones, de la memoria, si es posible conceptualizar el sentimiento (como lo niega Gomperz y lo afirma Witasek), dejamos abiertas todas estas cuestiones. Desde el punto fenomenológico, la vivencia de la vida interior del otro ser no está sujeta a duda, sin importar la técnica inconsciente de su realización.

De esta manera, la corriente analizada define la esencia de la actividad estética como la vivencia de un estado intrínseco o de la actividad interna de la contemplación de un objeto: de un hombre, de un objeto inanimado, incluso de una línea, de un color. Al tiempo que la geometría (la cognición) define una línea en su relación con otra línea, un punto, un plano en cuanto que sea vertical, inclinada, paralela; la actividad estética la define desde el punto de vista de su estado intrínseco (o más exactamente, no la define sino que la experimenta) como ascendente, cadente. Desde el punto de vista de una formulación tan general de los fundamentos de la estética, hemos de remitir a la corriente señalada no sólo a la estética de la empatía^{xxiv} propiamente dicha (en parte ya Th. Vischer, Lotze, R. Vischer, Wundt y Lipps), sino también a la estética de la imitación interna (Groos), juegos e ilusiones (Groos y K. Lange), la estética de H. Cohen, en parte a Schopenhauer y sus seguidores (la penetración en el objeto) y, finalmente, las opiniones estéticas de H. Bergson. Vamos a denominar a la estética que pertenece a

esta corriente mediante el término arbitrariamente creado de la "estética expresiva" (Fiedler, Hildebrand, Hanslick, Riehl¹² entre otros, la estética del simbolismo), en oposición a otras corrientes que transfieren el centro de gravedad sobre los momentos externos. Para la primera corriente, el objeto estético, expresivo por sí mismo, es la manifestación externa de un estado intrínseco. Lo importante es que lo expresado no es algo objetivamente significativo (valor objetual), sino que lo es la vida intrínseca del objeto que se expresa a sí mismo, su estado emocional y volitivo y su orientación: sólo en esta medida se puede hablar de la empatía. Si el objeto estético expresa una idea o alguna circunstancia objetiva de una manera directa, como sucede en el simbolismo y en la estética del contenido (Hegel, Schelling), entonces la empatía no se manifiesta y estamos ante una corriente distinta. Para la estética expresiva, el objeto estético es el hombre y todo lo demás cobra alma y se humaniza (incluso el color y la línea). En este sentido se puede decir que la estética expresiva concibe cualquier valor estético espacial como un cuerpo que expresa a un alma (estado intrínseco), la estética es mímica y fisiognomía (una mímica petrificada). Percibir estéticamente un cuerpo quiere decir experimentar una vivencia de sus estados internos, tanto corporales como anímicos, mediante

¹² Fiedler, Conrad (1841-1895), filósofo estético alemán, próximo al neokantismo, fundador de una "teoría de la visión". Hildebrand, Adolph (1847-1921), escultor neoclásico y teórico del arte alemán. Hanslick, E. (1825-1904), crítico musical austriaco. Riehl, A. (1858-1905), teórico del arte austriaco.

la expresividad externa. Podemos formularlo de la siguiente manera: un valor estético se actualiza cuando el espectador se halla en el interior del objeto contemplado; en el momento de experimentar su vida desde su mismo interior, en el límite, el que contempla y lo contemplado coinciden. Un objeto estético es sujeto de su propia vida interior, y en el plano de esta vida interior del objeto estético en cuanto sujeto se actualiza el valor estético, en el plano de una sola conciencia, en el plano de la vivencia de sí mismo experimentada en conjunto¹³ por el sujeto, dentro de la categoría del *yo*. Este punto de vista no puede sostenerse congruentemente hasta el final; así, al explicar lo trágico y lo cómico es difícil limitarse a la empatía con un héroe que sufre y a “comulgar con la estupidez” del héroe cómico. Pero de cualquier manera, la tendencia principal es actualizar el valor estético pleno inmanentemente a una sola conciencia, y no se permite la oposición entre el *yo* y el *otro*. Los sentimientos como la compasión (al héroe trágico), la superioridad (hacia un héroe cómico), el de nulidad propia o el de la supremacía moral (ante lo sublime), se excluyen como algo extraestético porque, justamente por el hecho de apelar al otro como tal, presuponen una contraposición axiológica del *yo* (que contempla) y el *otro* (contemplado), y su esencial incapacidad de fusionarse. Son especialmente característicos los conceptos de juego e ilusión. En efecto, en el juego yo experimento una vida diferente sin salir de los límites de la expe-

¹³ En ruso: *v plane soperezhiwaemogo samoperezhiwanía subiekta.*

riencia y la conciencia de mí mismo, sin afrontar al otro como tal. Lo mismo sucede en la edificación de una ilusión: vivo otra vida permaneciendo yo mismo. Pero en este caso, se olvida el hecho de que es la *contemplación* la que está ausente (en el juego, contemplo a otro jugador con los ojos de un participante, no de un espectador). Aquí hay que excluir todos los sentimientos posibles para con el otro en cuanto tal, pero al mismo tiempo se experimenta otra vida. [...]

Crítica de los fundamentos de la estética expresiva. La estética expresiva nos parece básicamente incorrecta. El momento puro de la endopatía y la empatía es en su esencia extraestético. Ningún representante de esta escuela niega que la empatía se dé exclusivamente en la percepción estética, sino también en la vida (empatía práctica, ética, psicológica), sin embargo, ninguno de ellos señala cuáles son los indicios que especifican la vivencia estética (la pureza de la empatía según Lipps, la intensidad de la empatía según Cohen, la imitación simpatética según Groos, la empatía sublimada según Volkelt).

Además, tal delimitación es imposible y corresponde al terreno de la endopatía. Las siguientes consideraciones pueden fundamentar la insuficiencia de la teoría expresiva.

a) La estética expresiva no es capaz de explicar el *todo* de una obra. En efecto: tengo ante mí *La última cena*. Para entender la figura central de Cristo y la de cada uno de los apóstoles, debo vivir una empatía con cada uno de estos participantes, y a partir de la expresividad externa, experimentar la vivencia de su estado interno. Al pasar de un

personaje a otro, puedo comprender la figura de cada uno de ellos mediante la empatía. Pero, ¿de qué manera puedo vivenciar el todo estético de la obra? El todo no es igual a la suma de las empatías con cada uno de los personajes. O, ¿acaso deba yo intentar una empatía con el movimiento intrínseco de todo el grupo? Pero no existe ese movimiento unificado intrínseco, lo que tengo ante mí no es un movimiento de masas, espontáneamente unido y que pueda ser interpretado como un solo sujeto. Por el contrario, la orientación emocional y volitiva de cada uno de los participantes es profundamente individual, y entre ellos hay un conflicto: se trata de un acontecimiento único, pero complejo, en el cual cada uno de los participantes ocupa una posición singular en el todo, y este acontecimiento no puede ser interpretado mediante la empatía con los participantes, sino que presupone un punto de exotopía respecto de cada uno de ellos y de todos en conjunto. En los casos semejantes, suelen recurrir a la ayuda del autor: al vivir una empatía con el autor, nos apoderamos del todo de una obra. Cada héroe expresa a sí mismo, la totalidad de la obra es la expresión del autor. Pero de esta manera el autor es colocado en el mismo nivel que sus héroes (a veces esto sucede, pero no se trata de los casos normales; no sucede así en nuestro ejemplo). Y ¿en qué relación se encuentra la empatía experimentada respecto del autor y la empatía con cada uno de los personajes, la postura emocional y volitiva del autor respecto de las posturas de los personajes? La introducción del autor subvierte radicalmente la teoría expresiva. **La empatía con el autor, en la medida en que éste se expresa**

a sí mismo en una obra dada, no es la empatía con su vida interior (alegría, sufrimiento, deseos y aspiraciones) en el mismo sentido de experimentar la vivencia de los personajes, sino con su orientación creadora respecto del objeto representado, es decir, es ya una creación conjunta [sotvorchestvo]; pero esta actitud autorial hecha vivencia es propiamente la actitud estética y debe ser explicada, y además no puede ser, desde luego, interpretada como una empatía; pero de ahí sigue que la contemplación tampoco puede ser explicada de la misma manera. [...]

b) La estética expresiva no puede fundamentar la forma. En efecto, la fundamentación más consecuente de la forma estética es su reducción a la pureza expresiva (Lipps, Cohen, Volkelt): la función de la forma es coadyuvar a la endopatía, expresando de la manera más nítida, plena y pura lo intrínseco (¿de quién: del héroe o del autor?). Es ésta una concepción puramente expresiva de la forma: la forma no da conclusión al contenido —en el sentido del conjunto de lo intrínsecamente vivenciado, del objeto de una empatía—, sino apenas lo expresa, profundizando y aclarándolo tal vez, pero sin aportar nada esencialmente nuevo, nada por principio transgrediente respecto de una vida interior expresada. La forma expresa tan sólo lo intrínseco de aquél que está revestido de esa forma, es decir, es puramente una expresión de sí mismo (un “autoenunciado”, una “enunciación de sí mismo”). La forma del héroe expresa sólo a él mismo, a su alma, pero no la actitud del autor hacia el héroe, el héroe aparentemente origina de sí mismo su forma como una expresión

adecuada de sí mismo. Un razonamiento semejante es inaplicable a un pintor. La forma de la Virgen Sixtina no expresa sino a ella misma, a la madre de Dios; si decimos que expresa a Rafael, a su concepción de la Virgen, entonces se atribuye a la expresión un sentido totalmente distinto, ajeno a la estética expresiva, porque este sentido no expresa aquí, en absoluto, al hombre llamado Rafael, su vida interior, de la misma manera como la fórmula de una teoría oportunamente hallada por mí no es una expresión de mi vida interior. La estética expresiva se refiere inexorablemente en todos los casos al héroe y al autor en tanto que héroe, o en la medida en que el autor coincide con el héroe. La forma tiene atributos mímicos y fisiognómicos, al expresar a un sujeto, ciertamente para el otro —para un oyente-espectador—, pero se trata de otro pasivo que sólo percibe y sólo en esta medida influye en la forma, puesto que aquél que se expresa a sí mismo toma en cuenta a su escucha (de la misma manera yo, al expresarme, mímica o verbalmente, adapto mi enunciado a las particularidades de mi escucha). La forma no desciende hacia el objeto, sino que tiene su punto de partida en el objeto en cuanto su expresión, en el límite, como su autodeterminación. La forma nos debe llevar a la misma empatía intrínseca con el objeto, ofreciéndonos sólo una vivencia conjunta afín a la vivencia propia del objeto. La forma de nuestra roca no expresa más que su soledad interna, su autosuficiencia, su orientación emocional y volitiva en el mundo, a la cual no nos queda sino vivenciar junto a ella. Vamos a expresarlo de la siguiente manera: a través de la forma de esta roca nos manifestamos a *nosotros*, a *nuestra* vida interior,

no importa que le proyectemos nuestro yo, de cualquier modo la forma sigue siendo la expresión propia de una sola alma, expresión pura de lo intrínseco. [...]

El vicio radical de la estética expresiva es haber situado en un mismo plano, dentro de una misma conciencia, al contenido (el conjunto de la vivencias intrínsecas) y el de los aspectos formales, el tratar de derivar la forma del contenido. El contenido como la vida interior crea su propia forma en cuanto expresión de sí mismo. Esto puede ser expresado de la siguiente manera: la vida interior, la orientación vital intrínseca, puede ella misma convertirse en el autor de su propia forma estética externa. [...] ¿Puede ella generar directamente a partir de sí misma una forma *estética*, una expresión *artística*? Y a la inversa: acaso la forma artística que conduce *únicamente* a esa orientación intrínseca, ¿es por fortuna *tan sólo* su expresión? Esta pregunta ha de ser contestada negativamente. El mismo sujeto que experimenta su vida dirigida, sólo la puede expresar y la expresa por medio del *acto* [*postupok*], puede asimismo enunciarla desde su interior en el autoescrutinio de la conciencia¹⁴ (definición de sí mismo) y, finalmente, puede expresar su visión del mundo en categorías de un enunciado cognoscitivo, como un significado teórico. El acto y el autoescrutinio de la conciencia¹⁵ son las dos formas mediante las cuales puede ser expresada mi orientación emocional

¹⁴ En ruso: *samootchot-ispoved*; literalmente, "confesión ante sí mismo".

¹⁵ Véase la nota anterior.

y volitiva en el mundo, mi guía interior dirigida desde mí mismo sin aportar los valores que sean esencialmente externos [transgredientes] respecto de esta orientación vital (es desde su interior cómo el héroe actúa, se arrepiente y conoce).¹⁶ **La vida no puede generar a partir de sí misma una forma estéticamente significativa sin rebasar sus propios límites, sin dejar de ser ella misma.**

Analícemos a Edipo. Para él, ningún instante de su vida, en la medida en que la está viviendo, carece de significación en el contexto semántico y valorativo de su vida, y su intrínseca orientación emocional y volitiva encuentra en cada momento dado una expresión mediante el acto (acto-hacer y acto-decir),¹⁷ se refleja en la confesión y el arrepentimiento, e intrínsecamente él *no es trágico* para sí mismo, si usamos la palabra 'trágico' en un *sentido estrictamente estético*: el sufrimiento que se experimenta materialmente desde el interior del propio paciente no es trágico para él mismo; la vida no puede expresarse a sí misma y darse una forma de tragedia intrínsecamente. Al coincidir intrínsecamente con Edipo, habríamos perdido instantáneamente la categoría puramente estética de lo trágico. Dentro de aquel contexto semántico-valorativo, en el cual Edipo experimenta materialmente su vida, no hay momentos capaces de construir

¹⁶ Una de las referencias latentes a una de las tríadas conceptuales bajtinianas: actuar ("vida"), arrepentirse ("ética"), conocer ("ciencia").

¹⁷ Remite a su concepción del acto ético: acto-acción, acto-pensamiento, acto-sentimiento, acto estético, acto de conocimiento, cada uno de los cuales, en su especificidad, representa una totalidad de los aspectos éticos, estéticos y pragmático-cognitivos.

la forma de la tragedia. La vida experimentada intrínsecamente no es trágica, no es cómica, no es bella ni sublime para el que la vive materialmente ni para aquél que experimenta una empatía pura con el sujeto. Sólo en la medida en que yo rebaso los límites de un alma que experimenta la vida, puedo ocupar una posición extrínseca firme, la dotaré de un cuerpo extrínsecamente significativo, la podré circunscribir en medio de los valores provenientes del exterior [transgredientes] a su orientación material (medio ambiente como fondo material, y no como un campo de acción y horizonte), su vida adquirirá para mí una luz trágica, o cobrará una expresión cómica, se volverá bella y sublime. Al experimentar tan sólo la empatía con Edipo (imaginémos la posibilidad de una semejante empatía pura), al ver sólo con sus ojos y oír con sus oídos, su expresión externa, su cuerpo y toda la serie de los valores plásticos y pictóricos, con los cuales aparece para nosotros revestida y concluida su vida, se desintegrarían inmediatamente: después de haber servido como conductores de la empatía, no pueden pasar a formar parte de la empatía intrínseca, porque en el mundo de Edipo, tal y como él lo está viviendo, no existe su propio cuerpo externo, no existe su imagen [*lik*] representada individualmente como valor, no hay posturas plásticamente significativas que su cuerpo pueda ocupar en un momento determinado de su vida. En su mundo, sólo los otros personajes de su vida aparecen revestidos de una carne externa, y estas personas y objetos no lo rodean, no constituyen su entorno estéticamente significativo, sino que forman parte de su horizonte, horizonte de alguien

que actúa. Y es en este mundo del propio Edipo donde debe actualizarse el valor estético, de acuerdo con la teoría expresiva, [ilegible] y su edificación dentro de nosotros es el propósito final de la actividad estética, que se sirve de la forma puramente expresiva como de un recurso. En otras palabras, la contemplación estética debe conducirnos a una recuperación del mundo vital, de la ilusión acerca de sí mismo o del sueño tal y como yo los experimento y dentro de los cuales yo, en cuanto su héroe, no aparezco expresado [cf. *supra*]. Pero este mundo se organiza tan sólo mediante las categorías cognitivas y estéticas, y a su estructura son profundamente ajenas la de la tragedia, o la comedia (estos aspectos pueden ser aportados, y no desinteresadamente, por una conciencia ajena; cf. *supra*. acerca del doble). Al fusionarnos con Edipo, al perder nuestra posición externa a él, lo cual constituye aquel límite al cual, de acuerdo con la estética expresiva, tiende la actividad estética, perderíamos instantáneamente lo "trágico", y esta actividad estética dejaría de ser para mí en cuanto Edipo la expresión y la forma mínimamente adecuada de la vida con la que vivo una empatía; se expresaría en palabras y actos que realiza Edipo, pero estos actos y palabras serán experimentados por mí sólo intrínsecamente, desde el punto de vista de aquel sentido real que posean entre los acontecimientos de mi vida, pero no desde el punto de vista de su significancia estética, como un aspecto del todo artístico de la tragedia. Al fusionarme con Edipo, al perder mi lugar *fuera* de él, dejo de enriquecer el acontecimiento de su vida mediante un nuevo punto de vista, que le es inaccesible desde

su lugar único. Pero con ello deja de existir la tragedia que justamente era el resultado de este *enriquecimiento esencial* que aporta el autor-espectador al acontecer de la vida de Edipo. Porque el acontecimiento de la tragedia en cuanto acción artística y religiosa no coincide con el suceso de la vida de Edipo, y sus participantes no son sólo Edipo, Yocasta y otros personajes, sino también el autor-contemplador. En el todo de la tragedia, en cuanto evento artístico, el autor-contemplador es activo, mientras que los héroes son pasivos, rescatados y redimidos mediante la expiación estética. Si el autor-contemplador pierde su posición firme y actúa fuera de cada uno de los personajes, si se funde con ellos, se destruye el acontecimiento estético y el todo artístico en cuanto tal, en donde el autor como una persona creativamente autónoma es el momento necesario. Edipo permanece sólo consigo mismo, no redimido ni expiado estéticamente, la vida permanecerá inconclusa e injustificada dentro de un plano axiológico distinto de aquél en el cual solía transcurrir para el propio viviente. [...]

*La forma es una frontera
trabajada estéticamente...*

La forma expresa el estado activo del autor respecto del héroe en cuanto otro hombre; en este sentido podemos decir que la forma viene a ser el resultado de la interacción entre el héroe y el autor. Pero el héroe es pasivo en esta interacción, al no ser aquél *que expresa*, sino el *expresado*, y sin embargo la forma es determinada por él en cuanto

tal, porque ésta debe corresponder a él y concluir externamente la orientación material de *su* vida, y en este sentido la forma ha de serle adecuada, pero no como su expresión potencial propia. Pero esta pasividad del héroe respecto de la forma no aparece dada desde el principio, sino que viene planteada y se actualiza activamente, es conquistada al interior de la obra de arte por el autor y el espectador que no siempre son los triunfadores. La conquista se logra mediante una intensa y amante exotopía del autor-espectador respecto del héroe. La orientación vital intrínseca del héroe desde su interior posee una necesidad inmanente, una legitimación propia que nos atrae a veces obligadamente [*nuditel'no*] a su círculo, a su devenir puramente vital sin solución estética, hasta el grado de perder la posición firme que ocupamos fuera y de expresar al héroe desde su interior y junto con él; en los casos donde el autor se fusiona con el héroe, tenemos, en efecto, a la forma sólo como una expresividad pura: resultado de la actividad de un héroe respecto del cual no hemos conseguido ubicarnos fuera. Pero la actividad del héroe no puede ser una actividad estética: en ella puede (sonar) la necesidad, el arrepentimiento, la súplica y, finalmente, la pretensión dirigida a un posible autor, sin que ella pueda generar una forma estéticamente acabada.

Esta necesidad inmanente e intrínseca de la vida materialmente orientada del héroe ha de ser comprendida por nosotros y experimentada en toda la fuerza del deber ser de la significación —en ello tiene razón la estética expresiva—, pero esta empatía debe darse en su faceta de forma estéticamente significativa, que le corresponda no como su *ex-*

presión, sino como su *conclusión*. A la necesidad inmanente (desde luego semántica, que no psicológica) de una conciencia viva, se debe oponer la actividad, dirigida desde el exterior, de justificación y conclusión, con la condición de que sus dones no deben venir situados en el plano de una vida experimentada intrínsecamente en cuanto su enriquecimiento por medio de un material (contenido) en la misma categoría —así procede únicamente el sueño y, en la vida real, el acto ético (ayuda)—, sino que deben permanecer en el plano donde la vida, aunque siga siendo ella misma, carezca de fuerza; la actividad estética trabaja siempre sobre las fronteras (la forma es una frontera) de una vida experimentada intrínsecamente, ahí donde la vida va dirigida *hacia fuera*, donde ella se acaba (un término espacial, temporal y semántico) y comienza otra, donde está situada la esfera de la actividad del otro, para ella inalcanzable.[...]

La creación estética no se explica ni cobra sentido de un modo inmanente a una sola conciencia, un acontecimiento estético no puede tener un solo participante único, que al mismo tiempo experimente la vida y exprese su vivencia mediante una forma artísticamente significativa: el sujeto de la vida y el de una actividad estética que le dé forma a esta vida no pueden coincidir. Existen acontecimientos que por principio no pueden ser desplegados en el plano de una sola conciencia unificadora, sino que presuponen *dos* conciencias inconfundibles, cuyo momento constitutivo esencial es la relación que entabla una conciencia respecto de *otra* precisamente en cuanto otra, y tales

son todos los acontecimientos creativos y productivos que aportan lo nuevo, únicos e irreversibles. [...] ¿En qué forma se enriquece el acontecimiento si yo me fundo con otra persona, y en vez de dos aparece una sola? ¿Qué provecho tengo del otro que se fusione conmigo? Él sólo veía y sabía aquello que yo veo y sé, así que sólo repetiría mi irremediable [*bezysjodnost'*; falta de salida, solución] vida; es mejor que se quede fuera de mí, porque desde su posición externa puede ver y saber aquello que yo, desde mi lugar, no veo, no sé, y así él puede enriquecer considerablemente el acontecimiento de mi vida. Si yo *solamente* me fundo con la vida del otro, entonces no hago sino profundizar en su propia insolubilidad [*bezysjodnost'*], a la que sólo aumento numéricamente. **Cuando somos dos, lo que desde el punto de vista de una productividad efectiva del acontecimiento importa, no es que además exista alguien más, y en esencia una persona igual (dos personas), sino el mismo hecho de que se trata de una persona que es otra para mí, y en este sentido su sencilla empatía para con mi vida no significa la fusión en un solo ser, ni la repetición numérica de mi vida, sino un enriquecimiento esencial del acontecer, puesto que el otro experimenta la empatía con mi vida en una forma nueva, dentro de una categoría axiológica diferente:** como la vida de otra persona que aparece matizada valorativamente de modo distinto y se percibe de otra manera, así como se justifica de un modo distinto que su propia vida. **La productividad de un acontecimiento no consiste en la fusión de todos en una sola**

entidad, sino en intensificar la exotopía y la inconfundibilidad propia, en utilizar los privilegios inherentes al lugar propio y único fuera de las otras gentes.

Estas teorías empobrecedoras, que hacen del rechazo del lugar propio y singular, de la contraposición del sujeto a los otros, el pilar de la creación cultural, que predicán la *inclusión en una conciencia unificadora*, la solidaridad e incluso la fusión, se explican todas ellas, y sobre todo la teoría expresiva en la estética, mediante el gnoseologismo de toda la cultura filosófica de los siglos xix y xx; la teoría del conocimiento llegó a ser el modelo para las demás áreas de la cultura: la ética, o teoría del acto, se sustituye por una teoría del conocimiento de los actos ya cometidos; la estética, o teoría de la actividad estética, se sustituye por la teoría del conocimiento de una actividad estética ya realizada, es decir, no convierte directamente en su objeto el acto mismo del quehacer estético, sino su posible transcripción teórica, su conceptualización, de modo que la unidad de la realización de un suceso aparece sustituida por la unidad de la conciencia, de la comprensión del acontecer, y el sujeto, en cuanto participante del acontecer, se convierte en sujeto de una cognición indiferente y puramente teórica del acontecimiento. **La conciencia gnoseológica de la ciencia es una conciencia unificada y única (sola); todo aquello que trata esta conciencia debe ser definido por ella misma, y todo determinismo debe ser su propio determinismo activo: cualquier definición del objeto ha de ser definición de la conciencia. En este sentido, la conciencia**

gnoseológica no puede tolerar a su alrededor otra; ni puede entablar una relación con otra conciencia autónoma sin fusionarla consigo. Toda unidad es su unidad, y no puede permitir a su lado otra independiente de ella (unidad de la naturaleza, unidad de otra conciencia), una unidad soberana que se le contraponga con su propio destino no determinado por ella. Esta conciencia unitaria crea y da forma a su objeto sólo en su calidad de tal, pero no como sujeto, y para ella el sujeto no es más que objeto. El sujeto se entiende y se conoce tan sólo como objeto, puesto que la valoración es la única que lo puede convertir en sujeto, portador de su propia vida que vive su destino, legitimada por sí misma. Mientras tanto, **la conciencia estética, una conciencia amante que instaura el valor, es conciencia de la conciencia;** tenemos en un acontecimiento estético el encuentro de dos conciencias por principio inconfundibles, de tal modo que la conciencia del autor no se refiere a la conciencia del héroe sólo desde el punto de vista de su composición objetual, su significación material objetiva, sino también desde el punto de vista de su unidad existencial subjetiva, y esta conciencia del héroe es localizable concretamente (por supuesto, el grado de su concreción puede ser distinto), se plasma y recibe una conclusión amorosa. **La conciencia del autor, lo mismo que la conciencia gnoseológica, es inconclusa.** [...]

El héroe interpela al autor...

Así, pues, la forma espacial del héroe no es, en el sentido exacto, la forma de una obra en

cuanto objeto, sino la forma del héroe y de su mundo en cuanto sujeto; es en lo que la estética expresiva tiene esencialmente razón (por supuesto, descontando la imprecisión, se puede decir que la forma de una vida representada en la novela es forma de la novela, pero la novela, el momento del aislamiento —la ficción— inclusive, es justamente la forma de apropiación de la vida). **No obstante, contrariamente a la estética expresiva, la forma no es la expresión pura del héroe y de su vida, sino que, al expresarlo, la forma expresa también la actitud creadora del autor hacia el héroe, siendo este último el momento propiamente estético de la forma.** La forma estética no puede ser fundamentada a partir de la interioridad del héroe, desde su orientación semántica y material, es decir, de su significación puramente existencial; la forma viene fundamentada desde el interior del *otro* que es el autor, como su reacción creativa ante el héroe y su vida, reacción fundadora de los valores que son por principio extrapuestos [transgredientes] al héroe y su vida, aunque esencialmente relacionados con éstos. Esta reacción creadora es el amor estético. La actitud de la forma estética extrapuesta [transgrediente] hacia el héroe y su vida tomados intrínsecamente es la relación única en su género del amante al amado (por supuesto, con una supresión completa del momento sexual), es la actitud de una valoración inmotivada hacia el objeto (“lo amo sin importar su manera de ser”, y sólo después sigue su activa idealización el don de la forma), es la actitud de una aceptación afirmativa hacia lo afirmado, aceptado, la actitud del don hacia la necesidad,

de la absolución gratuita^{xv} hacia el crimen, de la gracia al pecador: todas estas actitudes (su número puede ampliarse) son semejantes a la actitud estética que el autor contrae hacia su héroe, o la relación que la forma entabla con el héroe y su vida. El momento esencial que comparten todas estas actitudes es el don por principio transgrediente, respecto del obsequiado por una parte, y de su profunda relación precisamente con el obsequiado por otra: no es él sino para él; de ahí que el enriquecimiento tenga el carácter de transfiguración formativa, transfiriendo al obsequiado a un nuevo plano de la existencia. Es el sujeto —el héroe— el que se transfiere a un nuevo plano, y no el material (objeto), porque el deber ser estético, el amor estético y el don del amor sólo son posibles en relación con el héroe.

La forma debe utilizar el momento extra-puesto a la conciencia del héroe (a su posible vivencia de sí mismo, su autovaloración), pero relacionado con éste, momento que lo determina como un todo desde el exterior, es decir, su orientación extrínseca, sus fronteras: las fronteras del todo. **La forma es una frontera trabajada estéticamente.** [...] **Se trata tanto de la frontera del cuerpo, como de la del alma y del espíritu (orientación del sentido).** Las fronteras se viven de un modo sustancialmente distinto: intrínsecamente, en la conciencia de sí mismo, extrínsecamente, en la empatía estética con el otro. En cada acto, intrínseco o extrínseco, de mi orientación material en la vida, he de partir de mí mismo, porque no encuentro una frontera *axiológicamente significativa, positivamente* conclusiva de mi yo; yo sigo

adelante y transgredo mis fronteras, las puedo percibir intrínsecamente como obstáculo, pero no como la conclusión; en cambio, la frontera estéticamente experimentada del otro lo concluye positivamente, lo reduce como totalidad y cierra su actividad. La orientación vital del héroe es introducida por completo en su cuerpo concebido como la frontera estéticamente signifiante: *se plasma*. Esta doble significación de la frontera se aclarará más adelante. Abrimos las fronteras al realizar una empatía intrínseca con el héroe, y las cerramos al darle una conclusión estética extrínseca. Si en el primer movimiento somos intrínsecamente pasivos, en el movimiento extrínseco encontrado somos activos, al crear algo absolutamente nuevo, excesivo [*izbytochno*]. Este encuentro de los dos movimientos en la superficie del ser humano es justamente el que da consistencia a sus fronteras axiológicas, sacando la chispa del fuego del valor estético.

De ahí resulta que el ser estético —el ser humano total— no aparece fundamentado intrínsecamente, desde una posible autoconciencia, por lo cual la belleza, en la medida en que hagamos a un lado la actividad del autor-contemplador, se nos aparece como pasiva, ingenua y espontánea; **la belleza no sabe de sí misma, no puede fundamentarse a sí misma, la belleza solamente es, se trata de un don tomado en medio de una abstracción de aquél que lo ofrece y de su actividad fundamentada intrínsecamente (puesto que es fundado intrínsecamente desde la actividad de obsequiar).** [...]

La teoría impresiva de la estética,^{xvii} a la que remitimos todas las construcciones estéticas

cuyo centro de gravedad se sitúa en la actividad formalmente productiva del artista y cuyos representantes son Viedler, Hildebrand, Hanslick, Riehl, Witasek y los llamados formalistas (la postura de Kant es ambivalente), en oposición a la expresiva, no pierde al autor, sino al héroe en cuanto el momento autónomo, si bien pasivo, del acontecimiento. Tampoco para la estética impresiva existe este acontecimiento como la relación viva entre dos conciencias. También para ella, la creación artística se concibe como un acto unilateral, al que no se contraponen otro sujeto, sino tan sólo un objeto, un material. La forma se deduce de las propiedades del material: visual, fónico. Dentro de una aproximación semejante, la forma no puede fundamentarse con profundidad y al fin de cuentas encuentra tan sólo una explicación hedonista, más o menos refinada. El amor estético pierde su objeto al convertirse en un proceso depurado de amor carente de contenido, en un juego de amor. [...]

Ahora que hemos aclarado la significación de los momentos expresivos e impresivos del cuerpo extrínseco en el acontecer artístico de una obra, se vuelve evidente el postulado según el cual el centro axiológico de la forma espacial es precisamente el cuerpo *extrínseco*. Es preciso desarrollar esto en relación con la creación estética *verbal*.

7. *El todo espacial del héroe y su mundo en la creación artística verbal. La teoría del horizonte.* ¿En qué medida la creación artística verbal tiene que ver con la *forma* espacial del héroe y su mundo? No cabe ni la menor duda de que la creación verbal tiene que ver con la apariencia del héroe y

con el mundo espacial en el cual se desenvuelve el suceso de su vida, pero surge una duda considerable acerca de si se trata de *su forma espacial en cuanto forma artística*. En la mayoría de los casos esta cuestión se soluciona negativamente. Para llegar a una solución acertada, es necesario tomar en cuenta el significado ambivalente de la forma estética. Como ya hemos señalado antes, ésta puede presentarse como intrínseca o extrínseca, empírica. En otras palabras, puede verse como forma del objeto estético, es decir de un mundo que se edifica con base en una obra de arte, pero sin coincidir con ésta, o bien como forma de la misma obra de arte, es decir, forma material. Por supuesto, no se debe afirmar la identidad de los objetos estéticos de las diferentes artes, como la pintura, la poesía, la música, con base en la diferenciación señalada, y ver la diferencia sólo en los medios de realización, de la estructura del objeto estético, es decir, reducir la diferencia entre las artes únicamente al momento técnico. No es así. La forma material que condiciona la obra de arte en cuanto pintura, poesía o música, también determina sustancialmente la estructura del objeto estético dado haciéndolo algo unilateral y acentuando sólo ciertos aspectos suyos. No obstante, el objeto estético es polifacético, *concreto*, como lo es la realidad cognoscitiva y ética (el mundo vivenciado), que aparece en este objeto como artísticamente justificada y concluida, siendo que este mundo del objeto estético se muestra especialmente concreto y polifacético en la creación verbal (en la música es el menos polifacético). La creación verbal no construye una forma espacial *externa*, puesto que no opera con el material

espacial, como sí lo hacen la pintura, la plástica, el dibujo; su material, la palabra (la forma espacial de distribución del texto: estrofas, capítulos, figuras complejas de la poesía escolástica, tienen una importancia mínima) es un material en su esencia carente de espacialidad (el sonido en la música lo es aún más), sin embargo, el objeto estético representado por la palabra no consiste tan sólo en las palabras, por supuesto, a pesar de contener muchas cosas puramente verbales. *Este objeto de una visión estética posee una forma espacial intrínseca, artísticamente significativa, expresada por las propias palabras de la obra, al tiempo que en la pintura esta forma es representada mediante los colores, en el dibujo mediante líneas, hecho que no significa, sin embargo, que el objeto estético correspondiente consistiera únicamente en líneas o colores. [...]*

¿Cómo se representan los objetos del mundo exterior respecto del héroe en una obra de creación verbal, qué lugar ocupan en ella?

Horizonte y entorno: el yo y el otro

Es posible una combinación bilateral del mundo y del hombre: intrínsecamente en cuanto su *horizonte* (*krugozor*), desde el exterior como su *entorno* (*okruzhenie*). Al interior de mí mismo, en el contexto axiológico y significativo de mi vida, la cosa se me *contraponen* en cuanto objeto de mi orientación existencial (ético-cognoscitiva y práctica), siendo un elemento del abierto acontecimiento del ser, total y único, en el cual yo, como

obligadamente interesado en su solución, participo. Desde el interior de mi participación activa en el ser, el mundo es el horizonte de mi conciencia que procede y actúa.¹⁶ Puedo orientarme en este mundo como en un acontecer, poner orden en su composición material, únicamente (permaneciendo al interior de mí mismo) en categorías cognoscitivas, éticas y pragmático-técnicas (bien, verdad y finalidad práctica), y es lo que determina el aspecto de cada uno de los objetos para mí, su tonalidad emocional y volitiva, su valor, su significación. **Desde el punto de vista intrínseco a mi conciencia que participa en el ser, el mundo es el objeto del acto, del acto-pensamiento, acto-sentimiento, acto-palabra, acto-acción práctica; su centro de gravedad se encuentra en el futuro, deseado, debido, y no en la dación del objeto centrada en sí misma, en su presencia, integridad y en su ya-existencia.** Mi actitud hacia cada uno de los objetos del horizonte nunca aparece como concluida, sino como planteada, porque el acontecimiento del ser, en su totalidad, se encuentra abierto; en cada momento dado, mi posición ha de cambiar, yo no puedo demorar y quedarme en paz. **El principio del horizonte es la contraposición espacial y temporal del objeto; los objetos no me rodean a mí, a mi cuerpo extrínseco, en su existencia y su dación axiológica, sino que se me contraponen en cuanto objetos de mi orientación vital ética y cognoscitiva en un**

¹⁶ El mundo es el horizonte de una conciencia que es el sujeto del acto ético activo (*krugozor moego deistvuiushego, postupaiushego soznania*).

acontecimiento del ser, abierto y todavía pleno de riesgos, cuya unidad, sentido y valor no me son dados sino planteados.

Si analizamos el mundo objetual de una obra de arte, nos cercioramos fácilmente de que su unidad y estructura no son unidad y estructura del horizonte vital del héroe, que su mismo principio de acomodación y ordenación es transgrediente a la conciencia real y potencial del héroe. El paisaje verbal, la descripción del medio ambiente, la representación de la vida cotidiana, es decir, la naturaleza, la ciudad, la cotidianidad, son elementos del horizonte de la conciencia humana en el proceso de un actuar ético y cognoscitivo. Incondicionalmente, todos los objetos representados en una obra de arte tienen y deben tener una relación significativa con el héroe, en caso contrario son *bors d'oeuvre*, y sin embargo esta relación, en su principio estético esencial, no me es dada desde el interior de la conciencia vital del héroe. El centro que irradia el sentido de esta disposición espacial y valorativa de los objetos externos representados en la obra es el cuerpo extrínseco y el alma igualmente extrínseca del ser humano. Todos los objetos tienen correlación con el aspecto del héroe, con sus fronteras tanto extrínsecas como intrínsecas (fronteras del cuerpo y fronteras del alma).

Dentro de una obra de arte, el mundo de los objetos se llena de sentido y se corresponde con el héroe en cuanto su entorno. La peculiaridad del entorno se expresa ante todo en la combinación formal externa de carácter plástico y pictórico: en la armonía de los colores, líneas, en la simetría y en otras com-

binaciones puramente estéticas, no referidas al sentido. En la creación verbal este aspecto no alcanza, por supuesto, un acabado externamente visual (nocional), sin embargo, las equivalencias emocionales y volitivas de los conceptos potencialmente visuales corresponden, en un objeto estético, a este todo plástico y pictórico que no corresponde al rango del sentido (no nos referimos aquí a las combinaciones de pintura, dibujo y plástica). En cuanto combinación de colores, líneas, masas, el objeto es autónomo y actúa sobre nosotros junto con el héroe y a su alrededor; el objeto no se contrapone al héroe dentro del horizonte, sino que éste se percibe como integral y puede ser sometido a un rodeo espacial. Está claro que este principio puramente pictórico y plástico de la ordenación y formación del mundo de los objetos externos es absolutamente extrapuesto [transgrediente] a la conciencia del héroe, ya que los colores, la línea, la masa en su tratamiento estético son las fronteras extremas del objeto, del cuerpo vivo, en las cuales el objeto está dirigido a su exterior y en las cuales existe axiológicamente sólo en el otro y para el otro, donde participa en el mundo, donde no existe intrínsecamente para sí mismo. [...]

El todo temporal del héroe (Problema del hombre interior o del alma)

En mi vida, tal y como la vivo intrínsecamente, no puedo experimentar por principio los acontecimientos de mi nacimiento y muerte; el nacimiento y la muerte en cuanto *míos* no pueden

convertirse en sucesos de mi propia vida. En este caso, lo mismo que en el de la actitud hacia la apariencia propia, no se trata de la sola imposibilidad práctica de vivenciar estos momentos, sino sobre todo de la absoluta ausencia de un enfoque esencialmente valorativo de tales hechos. **El miedo a la muerte y la atracción por la vida propia tienen un carácter esencialmente distinto que el miedo a la muerte de la otra persona cercana a mí, y la necesidad de proteger su vida.** En el primer caso está ausente el momento más importante del otro: el de la pérdida, de la desaparición de la personalidad cualitativamente definida y única del otro, el empobrecimiento de mi vida en la cual el otro estuvo y donde ya no está: de este otro único y concreto; desde luego no se trata de una pérdida que se vive sólo de un modo egoísta, puesto que toda mi vida puede perder su valor después de la desaparición del otro. Pero más allá de este momento principal de la pérdida, el indicador moral del miedo de la muerte propia y del otro son profundamente diferentes, como en el instinto de autoconservación y el deseo de proteger al otro, y esta diferencia no puede ser eliminada. La pérdida de sí mismo no es la separación de sí mismo en cuanto la persona cualitativamente definida y amada, ya que tampoco mi vida en cuanto permanencia es una alegre estancia conmigo mismo, como si uno fuese una persona cualitativamente definida y amada. Tampoco puedo experimentar el cuadro valorativo de un mundo en el cual viví y ya no estoy. Por supuesto, puedo pensar en el mundo después de mi muerte, pero lo que no puedo vivir desde mí mismo es el mundo emocionalmente

matizado por el hecho de mi muerte, de mi inexistencia, porque para hacerlo debo experimentar una endopatía con el otro o con los otros para los cuales mi muerte, mi ausencia, se convertiría en el acontecimiento de su vida. Al hacer el intento de percibir de una manera emocional (valorativa) el acontecimiento de mi muerte en el mundo, yo me vuelvo poseído por el alma del otro posible, ya no estoy solo tratando de contemplar el todo de mi vida en el espejo de la historia, igual que no estoy solo al contemplar mi apariencia en el espejo. **La totalidad de mi vida no tiene significación en el contexto valorativo de mi vida. Los acontecimientos de mi nacimiento, de mi estancia axiológica en el mundo y, finalmente, de mi muerte, no se cumplen en mí ni para mí. El peso emocional de mi vida en su totalidad no existe para mí mismo.**

Los valores existenciales de la personalidad cualitativamente determinada sólo son propios del otro. La alegría de un encuentro sólo es posible para mí si es encuentro con él, estancia con él, así como la tristeza de la separación, el dolor de la pérdida; puedo encontrarme con él en el tiempo y perderlo también en el tiempo, y sólo él puede *ser y no ser* para mí. Yo siempre estoy conmigo, para mí no puede haber una vida sin mí. Todos estos tonos emocionales y volitivos, posibles tan sólo en relación con el ser-existencia del otro, crean el peso especial del acontecer de su vida para mí, peso que mi propia vida no posee. Aquí ya no se trata del grado, sino del carácter de la calidad de un valor. Estos tonos dan consistencia al otro y crean la peculiaridad de la vivencia de

su vida en cuanto un todo, dándole un matiz valorativo. **En mi vida nacen, pasan y mueren personas, y su vida-muerte se convierte a menudo en el acontecimiento principal de mi vida, el cual determina su contenido (los argumentos más importantes de la literatura mundial). Los términos de mi propia vida no pueden tener esta importancia argumental, porque mi vida es algo temporal que engloba las existencias de los otros.**

¿La muerte no existe?

Así, cuando la existencia del otro determine inexorablemente, de una vez y para siempre, el *argumento* principal de mi vida, cuando las fronteras de la existencia o no existencia axiológica del otro aparezcan englobadas por mis propias fronteras, jamás dadas y por principio imposibles de vivenciar, cuando el otro se viva (o justamente sea abrazado) por mí, desde *natus est anno Domini*, hasta *mortuus est anno Domini*, se hace perfectamente claro el hecho de que este *natus-mortuus* en toda su concreticidad y fuerza no pueden ser vividos respecto de mi propia existencia, puesto que mi vida no puede ser un acontecimiento semejante, de que mi propia vida suena muy distinta para mí mismo que la vida del otro, y se vuelve nítidamente clara la ingravidez estética y argumental de mi vida en su contexto propio, y de que su valor y sentido se encuentran en un plano completamente diferente. **Yo mismo soy condición de posibilidad de mi vida, pero no soy su héroe**

valorativo. Yo no puedo vivenciar el tiempo emocionalmente denso que abarca mi vida, lo mismo que no puedo vivenciar el espacio que me abarca. Mi tiempo y mi espacio son los del autor, y no los del héroe, y en ellos sólo es posible ser estéticamente activo respecto del otro a quien abarcan, e imposible ser estéticamente pasivo, se puede justificar estéticamente y dar conclusión al otro, pero no a sí mismo. [...]

Mi actividad persiste aun después de la muerte del otro, de modo que en ella empiezan a predominar los momentos estéticos (en comparación con los momentos morales y prácticos): me pertenece el todo de su vida, liberado de los momentos del futuro temporal, de los propósitos y del deber ser. Tras el entierro y la lápida sigue la *memoria*. Tengo *toda* la vida del otro *fuera* de él, con lo que comienza la estetización de su personalidad: su fijación y conclusión en una imagen estéticamente signifiante. [...]

La *memoria* del otro y de su vida es radicalmente distinta de la contemplación y el recuerdo de la vida propia: la memoria ve la vida con su contenido de un modo formalmente distinto, y es la única estéticamente productiva (desde luego, el momento de contenido puede ser aportado por la observación y el recuerdo de la vida propia, pero no aportan la actividad formadora y conclusiva). La memoria de la vida terminada del otro (aunque sea posible una anticipación del fin) posee la llave de oro para la conclusión estética de la personalidad. El enfoque estético de la persona viva parece adelantar su muerte, predetermina el futuro y lo vuelve como

innecesario: a cualquier determinación del alma, es inmanente la fatalidad. La memoria es el enfoque desde el punto de vista de la conclusión valorativa; en un sentido determinado la memoria carece de esperanza, pero al mismo tiempo, sólo la memoria sabe valorar, más allá de la teleología y el sentido, la vida ya acabada y plenamente cumplida. [...]

*No existe nada absolutamente
muerto: cada sentido tendrá
su fiesta de resurrección*

BAJTÍN

El sentido no nace y no muere; la serie semántica de la vida, esto es, la tensión cognoscitiva y ética de la vida desde su mismo interior no puede ser iniciada ni concluida. La muerte no puede ser la conclusión de esta serie semántica, es decir, no puede obtener la significación de una conclusión positiva. Intrínsecamente, esta serie no conoce una conclusión positiva, ni puede volcarse sobre sí misma para coincidir pacíficamente con su ya-existencia; sólo allí donde el sentido aparece orientado fuera de sí mismo, donde él no existe para sí mismo, puede descender sobre el sentido una aceptación conclusiva. [...]

Yo vivo la vida interior del otro como si fuera el alma, mientras que vivo dentro de mí mismo en el espíritu. El alma es la imagen del conjunto de todo lo realmente vivido, de todo lo que existe dentro del alma en el tiempo, mientras que el espíritu es el conjunto de todos los significados semánticos, de

las orientaciones de la vida, de los actos de la transgresión de sí mismo (sin que se haga abstracción del yo). Desde el punto de vista de la vivencia de sí mismo resulta convincente la inmortalidad semántica del sentido, mientras que desde el punto de vista de mi vivencia del otro se vuelve persuasivo el postulado de la inmortalidad del alma, es decir, de la determinación intrínseca del otro —de su imagen intrínseca (la memoria)— amada más allá del sentido (lo mismo que el postulado de la inmortalidad de la carne amada en Dante).

El alma vivida intrínsecamente es el espíritu, que es extra-estético (como lo es el cuerpo vivido intrínsecamente); el espíritu no puede ser portador de un argumento, porque no existe en general, sino que en cada momento dado aparece como proyectado [*zadan*], como algo que está todavía por delante, y la paz en su interior es para él imposible: no existe el punto, la frontera, el periodo, no hay apoyo para el ritmo y para la dimensión emocional y positiva absoluta, y tampoco puede ser el portador del ritmo (o de una exposición, y en general de cualquier orden estético). El alma es un espíritu todavía no realizado, reflejado en la conciencia amorosa del otro (del hombre o de Dios); es aquello con lo que yo mismo nada tengo que hacer, en lo que yo soy pasivo, receptivo (intrínsecamente, el alma sólo puede avergonzarse, extrínsecamente, puede ser bella e ingenua).

Al nacer y al morir en el mundo y para el mundo, la determinación intrínseca —la carne mortal del sentido— dada plenamente en el mundo y susceptible de ser concluida en el mundo, recogida toda en el objeto final, puede tener una importancia argumental, ser héroe.

Así como el argumento de mi vida personal es creado por los otros, siendo ellos sus héroes —sólo después de exponerla para el otro, a los ojos de él y en sus tonos emocionales y volitivos, me convierto en el héroe de mi propia vida—, lo mismo la visión estética, la imagen del mundo, son creados mediante la vida, concluida o susceptible a la conclusión, de las otras personas: sus héroes. Comprender este mundo como el mundo de otras personas que en él llevaron a cabo su vida: el mundo de Jesucristo, Sócrates, Napoleón, Pushkin, es la primera condición para enfocarlo estéticamente. Es preciso sentirse como en casa, en el mundo de los otros, para pasar de la confesión a una contemplación estética objetiva, de las preguntas acerca del sentido y de su búsqueda, a la bella dación del mundo. Hay que comprender que **todas las definiciones positivamente valiosas de la dación del mundo, todas las fijaciones, válidas en sí mismas, de la presencia del mundo, tienen por el héroe justificadamente concluso al otro: todos los argumentos se refieren al otro, todas las obras están escritas, todas las lágrimas vertidas sobre el otro, todos los monumentos son erigidos al otro, todos los cementerios están llenos de los otros, y la memoria productiva conoce, recuerda y recrea sólo al otro, para que también mi recuerdo del objeto, el mundo y la vida se convierta en artístico.** Sólo en un mundo de los otros es posible el movimiento estético, argumental, válido en sí mismo, el movimiento en el pasado, en el cual todas las obligaciones y deudas, y todas las esperanzas aparecen canceladas. El interés artístico es un interés hacia una vida por prin-

cipio conclusa más allá del sentido. Para liberar al héroe a un libre movimiento argumental en el mundo, hay que apartarse de sí mismo.

...La grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas... Agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo.

A. CARPENTIER

La actividad moral es responsable, y por lo mismo libre, precisamente por la elección del propósito, por el lugar en el acontecimiento del ser. En este sentido, la libertad ética (el llamado libre albedrío) no sólo es la libertad respecto de la necesidad cognitiva (causal), sino también de la necesidad estética, es la libertad de mi acto ético respecto de mí, como del ser afirmado axiológicamente (el ser de la visión estética). **Donde quiera que yo soy, soy libre y no puedo liberarme del deber ser; el tomar conciencia de sí mismo activamente significa iluminarse a sí mismo mediante un sentido anticipado; fuera de éste, yo no existo para mí mismo.**

El principio organizador de mi vida desde sí misma (en mi actitud hacia mí mismo) no es más que la conciencia de que yo todavía no existo en lo

más esencial. El delirio legítimo de la fundamental no coincidencia conmigo mismo determina la forma de mi vida intrínseca. **Yo no acepto mi propia existencia; creo de un modo loco e inefable en mi no coincidencia con esta existencia intrínseca mía.** No puedo hacer el cálculo de mi yo como un todo y decir: heme aquí *todo*, y *no* estoy en ninguna otra parte, ni en nada *más*, porque ya soy plenamente. Aquí no se trata del hecho de la muerte —yo moriré—, sino del sentido. En lo hondo de mí mismo, vivo con la eterna fe y esperanza de una permanente posibilidad del intrínseco milagro de un nuevo nacimiento. No puedo acomodar axiológicamente toda mi vida en el tiempo, y justificarla y concluirla en el tiempo. Una vida concluida temporáneamente no tiene esperanza desde el punto de vista del sentido que la promueve. No tiene esperanza intrínsecamente, y sólo desde el exterior le puede llegar una justificación redentora más allá del sentido inalcanzable. Mientras la vida no se ha interrumpido en el tiempo (para sí misma, la vida se interrumpe, que no se acaba), vive intrínsecamente mediante la esperanza y la fe en su no coincidencia consigo misma, en la anticipación semántica de sí misma, y en este sentido la vida es demente desde el punto de vista de su estar, porque esta fe y esperanza no aparecen fundadas en nada desde el punto de vista de su existencia (en el ser no existen garantías por parte del deber ser, “los cielos no dan garantía”).¹⁹ De ahí que esta fe y esperanza tengan

¹⁹ Del poema de V.A. Zhukovski “El deseo”. (Cf. la nota 2 de “Hacia los fundamentos filosóficos de las ciencias humanas”).

carácter de plegaria (en la vida intrínseca, sólo los tonos de rogativa, plegaria, arrepentimiento). Y en mí mismo, esta locura de la fe y la esperanza perdura como la última palabra de mi vida, intrínsecamente respecto de mí como dación existen sólo la plegaria y el arrepentimiento, es decir, la dación acaba en la necesidad (lo último que puede hacer es rogar y arrepentirse; la palabra de Dios que desciende hacia ella es la de redención, condena). Mi última palabra carece de energías conclusivas que afirmen positivamente: es estéticamente improductiva. Por medio de ella me dirijo fuera de mí mismo y me entrego a la misericordia del *otro* (el sentido de la última confesión). Sé que en el otro existe también esa locura de la fundamental no coincidencia consigo mismo, la misma inconclusividad de la vida, pero para mí no se trata de su última palabra, no es para mí para quien suena: yo me encuentro fuera de él, y la última palabra conclusiva es mía. Está condicionada y requerida por mi exotopía concreta y plena respecto del otro, por la exotopía espacial, temporal y semántica de su vida como un todo, por su orientación axiológica y su responsabilidad. Esta posición de exotopía convierte en posible no sólo física, sino moralmente aquello que es imposible dentro del sujeto mismo y para sí mismo, a saber: la afirmación valorativa y la aceptación de toda la dación existente del ser intrínseco del otro; su misma no coincidencia consigo mismo, su tendencia a ser fuera de sí mismo en cuanto dación, es decir, el punto más profundo de su contacto con el espíritu, es para mí tan sólo la característica de su ser intrínseco, sólo un momento de su alma dada y existente, que parece plas-

marse para mí en una carne sutilísima plenamente abarcable por mi aceptación amorosa [*milovantie*]. En ese punto externo, el *yo* y el *otro* nos encontramos en medio de un acontecer absolutamente contradictorio el uno respecto del otro: donde el otro se niega intrínsecamente a sí mismo, a su ser en cuanto dación, yo desde mi único lugar en el acontecimiento del ser lo afirmo valorativamente y retengo su existencia negada por él, de modo que este mismo negar no es para mí sino un momento de su existencia. Aquello que el otro niega con justicia en sí mismo, yo con el mismo derecho afirmo y conservo en él, por medio de lo cual doy por primera vez el nacimiento a su alma en un plano del ser axiológicamente nuevo. Los centros axiológicos de la visión que él tiene de su vida, y de mi visión de su vida, no coinciden. Esta mutua contradicción axiológica no puede ser eliminada del acontecimiento del ser. **Nadie puede ocupar una posición neutral respecto del *yo* y del *otro*; el punto de vista abstractamente cognitivo carece de un enfoque valorativo, porque para obtener una orientación valorativa es necesario ocupar un lugar único en el acontecimiento unificado del ser, es necesario encarnarse.** Toda valoración implica el ocupar una posición individual en el ser; para absolver, para sufrir y *perdonar*, incluso Dios tuvo que encarnarse, dejando el punto de vista de una justicia abstracta. El ser es como si fuera de una vez y para siempre, es irremisible entre yo el único y todos los demás que son otros para mí; la posición en el ser está ocupada, de modo que ahora que cualquier acto y valoración pueden ser generados sólo desde esa

posición, anteponiéndosela. Yo soy el único en todo el ser que soy *yo-para-mí*, y todos los demás son *otros-para-mí*: éste es el postulado fuera del cual para mí no hay, ni puede haber nada axiológico, fuera de esta situación, para mí es imposible una aproximación al acontecimiento del ser, ahí empezó y empieza eternamente, para mí, cualquier acontecimiento. El punto de vista abstracto no conoce ni ve el movimiento en que se encuentra el acontecimiento del ser, su suceder que es todavía axiológicamente abierto. No es posible la neutralidad en el acontecimiento global y singular del ser. El sentido de un acontecer puede ser captado sólo desde mi único lugar, y cuanto más intensamente echo raíz en mi lugar, tanto más claro se vuelve el sentido.

[...] Para la conclusión estética de la persona tiene una importancia esencial la anticipación de la muerte. Esta anticipación de la muerte se introduce como momento necesario en la forma estéticamente significativa del ser humano: en la forma del alma. Anticipamos la muerte del otro como una inevitable falta en la realización de un sentido, como un fracaso del sentido de toda una vida, creando tales formas de su justificación que él mismo, desde su lugar, no puede encontrar por principio.

El *yo* y el *otro* son las principales categorías axiológicas que por primera vez hacen en general posible cualquier valoración real, siendo que el momento de la valoración o, más exactamente, la orientación axiológica de la conciencia tiene lugar no sólo en el acto ético en el sentido propio de la palabra, sino en cada vivencia e incluso en la sensación más

simple: vivir significa ocupar una posición valorativa en todo momento de la vida, establecerse axiológicamente.

El autor no puede *inventar* al héroe privado de toda autonomía respecto del acto creativo del autor que lo afirma y le da forma. El autor-*artista* encuentra a su héroe *anticipado* y dado independientemente de su acto puramente artístico, no puede generar al héroe a partir de sí mismo: no resultaría convincente. Nos referimos, por supuesto, al héroe *potencial*, es decir, uno que todavía no llega a ser héroe, puesto que el héroe de una *obra* aparece ya revestido en una forma estéticamente significativa, es decir, a la dación del hombre-otro, que es encontrada por el autor-artista,* y sólo en relación con ella la conclusión estética obtiene un peso axiológico. El acto artístico encuentra una determinada realidad resistente (elástica, impenetrable), con la cual no puede dejar de contar y a la que no puede disolver en sí por completo. Es esta realidad extra-estética del héroe la que se integrará a la obra habiendo recibido forma. Esta realidad del héroe —de la otra conciencia—es justamente el *objeto* de la visión artística, que confiere una *objetividad estética* a esa visión. No es, desde luego, la realidad de las ciencias naturales (realidad y posibilidad, no importa si física o psíquica), a la que se contrapone la libre fantasía creadora del autor, sino la realidad intrínseca de la orientación axiológica y semántica de la vida. Es en este senti-

* No nos referimos, desde luego, a una anticipación empírica de un héroe que apareciese en tal lugar, y tal momento (nota de M. M. Bajtín).

do que exigimos al autor una verosimilitud axiológica, una rotundidad en el acontecer valorativo de sus imágenes; no se trata de una realidad cognoscitiva o empírica y práctica, sino la *realidad del acontecimiento* (un movimiento posible no físicamente, sino en cuanto acontecer): puede tratarse de un acontecimiento de la vida en el *sentido del peso axiológico*, aunque sea absolutamente imposible e inverosímil desde el punto de vista físico y psíquico. [...]

Crisis del autor: la revisión del propio lugar del arte en el todo de la cultura, en el acontecimiento del ser; todo lugar tradicional resulta injustificado; un artista es *algo determinado* —no se puede ser artista, no se puede entrar del todo en esta esfera plenamente delimitada; no superar a los otros en el arte, sino al propio arte; la no aceptación de los criterios inmanentes de un área cultural dada, la no aceptación de las áreas culturales en su determinación. [...]

La crisis de la autoría puede seguir otra dirección. La propia posición de la exotopía se tambalea y se presenta como inesencial, se disputa al autor su derecho a situarse fuera de la vida para darle conclusión. Comienza la desintegración de todas las formas estables de exotopía [...], la vida se vuelve comprensible y adquiere el peso de un acontecer sólo intrínsecamente, sólo donde la vivo como un *yo*, en forma de una actitud hacia sí mismo, en las categorías valorativas del *yo-para-mí*: comprender significa vivir una endopatía con el objeto, verlo con sus propios ojos, rechazar la pro-

pia esencialidad de la exotopía; todas las fuerzas que desde el exterior dan forma a la vida aparecen como poco importantes y casuales, se desarrolla una profunda desconfianza hacia cualquier exotopía (en la religión, con esto se relaciona la inmanentización de Dios, la psicologización de Dios y de la religión, la incompreensión del papel de la Iglesia, a la que se ve como una institución externa, en general, la revaluación de todo lo intrínsecamente interno). [...]

La crisis de la autoría puede adoptar una orientación más: la posición de la exotopía puede inclinarse hacia la ética, perdiendo su singularidad puramente estética. Se debilita el interés a lo puramente fenomenológico, a la pura evidencia de la vida, a su conclusión pacífica en el presente y el futuro; lo que desintegra la estabilidad de las fronteras del ser humano y de su mundo no es el futuro absoluto, sino el más próximo, social (e incluso el político), el plano más próximo del futuro en cuanto un deber ser moral. La exotopía se hace enfermizamente ética (los humillados y ofendidos se convierten en los héroes de una visión ya no del todo artística). **No existe una posición de exotopía tranquila, invulnerable y rica. No hay reposo axiológico (la sabia conciencia de la mortalidad y de la inexorabilidad suavizada por la confianza de la tensión cognoscitiva y ética) necesario para esa exotopía. No nos referimos a la concepción psicológica del reposo (estado psíquico), ni a un reposo de hecho existente, sino a un reposo fundamentado; el reposo como una orientación axiológica fundamen-**

tada de la conciencia, que viene a ser la condición de la creación estética; el reposo como la expresión de la confianza en el acontecimiento del ser, una paz responsable y tranquila. [...]

La crisis de la vida, por oposición a la crisis de la autoría, pero que sin embargo a menudo la acompaña, es la irrupción de los héroes literarios en la vida, la separación de la vida del futuro absoluto, su transformación en una tragedia sin coro ni autor.

Tales son las condiciones de la implicación del autor en el acontecimiento del ser, de la fuerza y fundamentación de su postura creativa. No se puede demostrar su coartada en el acontecimiento del ser. No puede existir nada responsable, serio e importante en los casos en que esa coartada se convierte en el presupuesto de la creación y de la enunciación. La responsabilidad especializada es necesaria (en una zona autónoma de la cultura): no se puede crear inmediatamente en el mundo de Dios;²⁰ pero esta especialización de la responsabilidad puede ser fundada únicamente sobre una profunda confianza en la instancia superior que bendice a la cultura, la confianza hacia el hecho de que es el otro quien responde por mi responsabilidad especializada, otro superior; el hecho de que yo no actúo en un vacío de valores. Sin esta confianza, lo único posible es una vacua pretensión.

²⁰ Bajtín se refiere a que es imposible crear en un mundo no trabajado previamente por los valores (de ciencia, sociedad, ética, estética).

NOTAS

(de S.S. Averintsev y S.G. Bocharov)

ⁱ El *Autorretrato con Saskia*, en la Pinacoteca de Dresde.

ⁱⁱ Por ejemplo, el autorretrato al carbón, en la galería Tretiakov. [Wróbel, M. A., pintor ruso, 1856-1910].

ⁱⁱⁱ *Mon portrait*, poesía francesa escrita por Pushkin en sus años escolares.

^{iv} Cf. la máxima neotestamentaria "Ayudaos mutuamente a llevar vuestras cargas", *Gálatas*, 6, 2.

^v La noción de la ironía romántica elaborada por Friedrich Schlegel presupone una victoriosa liberación de un yo genial de todas las normas y valores, liberación de sus propias objetivaciones y engendros, la permanente "superación" de sus limitaciones, el ascenso lúdico por encima de sí mismo. La ironía es signo de la total arbitrariedad respecto de cualquier estado del espíritu, porque "un hombre realmente libre e ilustrado —observa Schlegel— debería saber, según su deseo, adoptar un tono bien filosófico, bien filológico, ora crítico, ora poético, histórico o retórico, antiguo o moderno, de una manera totalmente arbitraria, semejante a la afinación de un instrumento musical, en cualquier momento y en un tono cualquiera" (*Literaturnaia teória nemetskogo romantizma* [Teoría literaria del romanticismo alemán], Leningrado, 1934: 145).

^{vi} En el sistema de Rickert, la conciencia, que representa a la realidad final, no se interpreta como la con-

ciencia de los individuos humanos, sino como la conciencia universal y suprapersonal, que conserva su identidad en la mente de todos los seres humanos.

^{vii} El caos en movimiento es la reminiscencia de Tiutchev [poeta ruso, 1803-1873], cf. los versos finales del poema "Por qué estás gimiendo, oh nocturno viento": "Oh, no despierten las tormentas dormidas/ ¡debajo se mueve el caos!".

^{viii} Cf. la característica de la actitud hacia lo corporal surge independientemente en el libro de S. S. Averintsev *Poetika rannevizantiiskoi literatury* [Poética de la literatura bizantina], Moscú, 1977: 62.

^{ix} En el momento en que este trabajo se escribía, la tardía aparición del culto orgiástico de Dionisos, de origen tracio, aparentemente en la víspera del siglo VI a.C., no despertaba la menor duda. Actualmente, sin embargo, han sido descubiertos los orígenes creto-micénicos de este culto.

^x La máxima de Epicuro: "Vive inadvertido", en la antigüedad se interpretaba como desafío a la publicidad, con la que se relaciona el concepto de la dignidad humana surgido en la *polis* griega. Plutarco es autor de un libelo titulado *¿Está bien dicho: vive inadvertido?*, en el cual se dirigía a Epicuro de la siguiente manera: "Pero si tú quieres expulsar de la vida la publicidad, como en un banquete apagan la luz para poder entregarse a todo tipo de placeres en la oscuridad, entonces puedes decir: 'vive inadvertido'. Desde luego, si yo tengo la intención de convivir con la hetaira Hedia o con Leoncio, si quiero 'escupir en lo bello' y ver el bien en las 'sensaciones carnales', estas cosas sí requieren el olvido y el anonimato y la

oscuridad de la noche [...] Pero a mí me parece que la misma vida, el hecho de aparecer en el mundo y de participar en el alumbramiento, se nos dan por la divinidad para que de ello se sepa [...] Aquél que permanece en el anonimato se viste de tinieblas y se entierra en vida, parece que está descontento de haber nacido y rechaza la existencia" (*De latenter vivendo*, 4, 6).

^{xi} Este ejercicio ascético se relaciona con el nombre de Diógenes de Sínope, que no fue estoico sino cínicico: "Deseando templar su cuerpo, en verano se acostaba en la arena caliente y en invierno se abrazaba a las estatuas cubiertas de nieve" (Diógenes Laercio, vi, 2, 23).

^{xii} Cf. la mención de la compasión como estado de ánimo indeseable, al lado de la envidia, la maldad, los celos, etc., en el sistema ético-psicológico del estoico Zenón de Citio (Diógenes Laercio, vii, 1, 3).

^{xiii} La biografía de Plotino, fundador de la escuela neoplatónica, escrita por su discípulo Porfirio, se inicia con las siguientes palabras: "Plotino, el filósofo de quien hemos sido contemporáneos, parecía tener vergüenza por estar dentro de su cuerpo" (*Vita Plot.*, i). El análisis de las implicaciones éticas de la concentración de pensamiento en la idea de lo *unitario*, propia de Plotino (de tal modo que lo *otro* siempre se presupone como *unitario* no en cuanto esencialmente *otro*, sino como otra existencia, "heteroexistencia", siendo un aspecto semántico y una emanación de lo mismo *unitario*), se lleva a cabo por el autor con gran precisión.

^{xiv} El enfoque bajtiniano de la génesis e ideología de la antropología cristiana implica dos aspectos. Por una parte, su visión está necesariamente deter-

minada por cierta suma de nociones propias de la ciencia, la filosofía, la ensayística y, en general, de una conciencia cultivada de los principios del siglo xx. El autor menciona los nombres de algunos pensadores de la época: al profesor de filología clásica en las universidades de San Petersburgo y Varsovia, F. F. Zelinski, y al corifeo de la teología protestante liberal alemana, historiador de la Iglesia, Adolf Harnack; la presencia de otros se sobreentiende. Éste no es un lugar apropiado para hacer una crítica de la suma de nociones; es necesario tener una perspectiva completa en la que se inscribe otro aspecto original de las definiciones del autor. Porque, por otra parte, el hilo de la reflexión que se hilvana coherentemente partiendo de la antítesis entre el cuerpo "intrínseco" y el "extrínseco", entre el *yo-para-mí* y el *otro-para-mí*, contribuye en un sentido específicamente bajtiniano también a los pasajes en los cuales, de hecho, se hace un nuevo balance de los resultados de una época científica que acababa de transcurrir. Así, la correlación de las raíces triples del cristianismo —judías, helénicas y gnósticas (éstas, finalmente, o pertenecientes al dualismo iranio, o al dualismo sincrético; cf. el tema, otrora tan de moda, de los mandeos, que dejó hipnotizados a Loisy y a Spengler)— era el tema favorito de las discusiones de la época. El tema no es anticuado incluso en nuestra época, aunque, por supuesto, su enfoque ha sido modificado tanto metodológicamente como gracias a nuevos hallazgos, principalmente los de Qumrán. En los trabajos de Harnack (entre los cuales fueron populares sobre todo las conferen-

cias *Das Wesen des Christentums* [La esencia del cristianismo] y el compendio *Lehrbuch der Dogmengeschichte* [Manual de historias de los dogmas], que aparecieron en traducción rusa en 1911); el desarrollo del dogma eclesiástico, del culto eclesiástico (junto con el arte religioso) y de la organización de la Iglesia, se describe como una sustitución paulatina de la "doctrina pura de Cristo" por los elementos de la cultura helenística. Sin embargo, la concepción de Harnack presupone un deslinde muy enérgico entre el cristianismo "primitivo" (todavía "puro") y el "temprano" (ya helenizado) y, por lo tanto, implica la oposición de una "esencia" del cristianismo a una ofuscación helenística de esta "esencia". Zelinski, por el contrario, consideraba ya al cristianismo "inicial" (la predicación del mismo Jesús inclusive) como un fenómeno helenístico en su misma "esencia", insistiendo sobre todo en las fuentes griegas de la idea de la filiación divina (cf. Zelinski, F. F., *De la vida de las ideas* [en ruso], t. 4, Petersburgo, 1922: 15-16; del mismo, *La religión del helenismo* [en ruso], Petrogrado, 1922, p. 129).

Para comprender la lógica de las definiciones de Bajtín es útil introducir algunas observaciones. Su interpretación de la visión del mundo en el Antiguo Testamento, en pocas y precisas palabras, resume toda una serie de intuiciones propias y ajenas. El autor logró superar el carácter abstracto de las viejas nociones acerca del "monoteísmo ético" que se remontan todavía al iluminismo religioso de Moses Mendelssohn, es decir, al siglo XVIII, nociones retomadas luego en

repetidas ocasiones, hasta que llegaron al libro del neokantiano Hermann Cohen *Die Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums* (1919), para ver la espesa "corporeidad" del Antiguo Testamento (cf. la centralidad del concepto de *Leiblichkeit* en la interpretación que hace Martin Buber de la Biblia, autor a quien Bajtín conocía perfectamente y apreciaba; cf. M. Buber, *Werke*. Bd 2, *Schriften zur Bibel*. München, 1963, *passim.*), sin caer en los excesos de un "magismo" sensual, característicos para los intérpretes vinculados a la filosofía de la vida, tanto fuera del judaísmo (en Rusia, V. Rózanov), como dentro (cf. O. Goldberg, *Die Wirklichkeit der Hebräer*, Berlin, 1925). La "corporeidad" viejotestamentaria se describe preferentemente como "intrínseca", es decir, como no contemplada desde el exterior, sino objeto de una empatía intrínseca de necesidades y satisfacciones, y aun así no como una corporeidad individual de una sola persona, sino como una corporeidad colectiva de una comunidad étnica sagrada: la "unidad del organismo popular". A su tiempo, el teólogo judío alemán y traductor de la Biblia, Franz Rosenzweig, pensaba seriamente en la posibilidad de transmitir el "pueblo sagrado" en hebreo mediante el alemán *heiliger Leib*, es decir, como "cuerpo sagrado" (cf. el testimonio de M. Buber en una carta a W. Herberg del 25 de enero de 1953, véase M. Buber, *Briefwechsel aus sieben Jahrhunderten*. Bd 3, Heidelberg, 1975, S. 326).

^{xv} Se refiere a *Éxodo*, 20, 4.

^{xvi} *Éxodo*, 33, 20; *Jueces*, 13, 22. Por contraste, en el Nuevo Testamento, cuando se presupone una experien-

cia de lo divino basada en el Antiguo Testamento, se dice: "¡Es terrible caer en las manos del Dios vivo!" (*Hebreos*, 10, 31).

^{xvii} "Pues del mismo modo que el cuerpo es uno, aunque tiene muchos miembros, y todos los miembros del cuerpo, no obstante su pluralidad, no forman más que un solo cuerpo, así también Cristo. Porque en un solo Espíritu hemos sido todos bautizados, para no formar más que un cuerpo, judíos y griegos, esclavos y libres. Y todos hemos bebido de un solo Espíritu." (*1a. Corintios*, 12, 12-13). Más adelante, se habla del cuidado necesario de las partes más bajas y "menos honradas" del cuerpo como norma de relaciones cálidas dentro de la comunidad de la Iglesia, en la que "a nuestras partes deshonestas las vestimos con mayor honestidad". Es por eso que la unión del cristiano con Cristo no es sólo espiritual, sino también corporal en su aspecto más importante: "pero el cuerpo no es para la fornicación, sino para el Señor, y el Señor para el cuerpo" (*1a. Corintios* 6, 13), "glorificad, por tanto, a Dios en vuestro cuerpo" (*1a. Corintios*, 6, 20). El misterio de esa unión es hasta cierto punto comparable con la apertura de la autosuficiencia corporal del individuo en la convivencia de los esposos y en general del hombre y la mujer, que "se hacen una sola carne" según el *Génesis* 2, 24 (cf. *supra*. en Bajtín acerca de la fusión sexual "en una misma carne intrínseca"). Dentro de la cosmovisión cristiana, esta confrontación no sólo no cancela, sino que fundamenta de la manera más firme el principio ascético del cuidado de la pureza y castidad del cuerpo: "¿No sabéis que vuestros cuerpos son miembros de Cristo? Y ¿había de tomar yo los

miembros de Cristo para hacerlos miembros de prostituta? ¡De ningún modo! ¿O no sabéis que quien se une a la prostituta se hace un solo cuerpo con ella? Pues está dicho: 'Los dos se harán una sola carne'. Mas el que se une al Señor, se hace un solo espíritu uno con él. ¡Huid de la fornicación! Todo pecado que comete el hombre queda fuera de su cuerpo; mas el que fornicar, peca contra su propio cuerpo" (*1a. Corintios*, 6, 15-18).

^{xviii} En *Efesios* 5, 22-23 se habla de la relación entre Cristo y la Iglesia (es decir, la comunidad de todos los creyentes) como de un paradigma ideal de las relaciones de marido y mujer en el "gran misterio" del matrimonio. Dentro de esta perspectiva, marido y mujer son una especie de "icono" de Cristo y la Iglesia. Por otra parte, en el *Apocalipsis*, la Jerusalén Celestial que simboliza la Iglesia triunfante (es decir, la comunidad de los creyentes en la eternidad, más allá de los conflictos terrenales) es llamada repetidas veces esposa y novia del Cordero (Cristo): "han llegado las bodas del Cordero, y su esposa se ha engalanado" (19, 7). Cf. también 21, 2.

^{xix} Los sermones de Bernardo de Clairevaux (Claraval) al *Cantar de los Cantares*, que interpretan las imágenes sensuales como descripción de un ardiente amor espiritual a Dios, continuaban la tradición fundada ya por los primeros pensadores cristianos (sobre todo por Gregorio Niceno), y a su vez impulsaron los motivos de *Gottesminne* (enamoramiento de Dios) en la mística alemana y neerlandesa de la Baja Edad Media (Hildegard de Bingen, Methild de Magdeburgo, Meister Eckhart, Heinrich Suso, Ruisbroeck).

^{xx} La mística de San Francisco de Asís se caracteriza por su frescor y entusiasmo popular: la naturaleza es un mundo misterioso y lleno de luz que clama por el amor del hombre, la astucia del demonio es impotente y digna de risa, la doctrina acerca de la predeterminación para la perdición del alma es invento de Satanás. Al personificar al sol y a la luna, el fuego y el agua, las virtudes cristianas y la muerte, San Francisco se dirigía a ellos como en un cuento de hadas, llamándolos hermanos y hermanas; la empatía con toda esta hermandad de las creaturas de Dios que unen el mundo del hombre con el de la naturaleza aparece plasmada en el *Canto al Sol*, que es un poema lírico en lengua vernácula. Forma parte de la misma hermandad, como parte de la naturaleza, el "hermano asno": el propio cuerpo del santo, tratado severamente de acuerdo con las leyes del ascetismo, pero no rechazado, no condenado ni despreciado. En este apelativo de "hermano asno" hay un suave humor, que aporta sus correcciones al entusiasmo ascético, lo cual en efecto es muy lejano a la atmósfera del neoplatonismo. En el cauce de la percepción cristiana del mundo, San Francisco anticipa esta necesidad de renovación de las formas de la cultura medieval que generó el Renacimiento italiano. De ahí la importancia de su imagen para los dos precursores del renacimiento que son Giotto di Bondone y Dante Alighieri. Ambos eran leales seguidores de la memoria de San Francisco: Giotto llamó a uno de sus hijos Francisco, y a una de las hijas Clara, mientras que Dante fue, al parecer, un franciscano terciario, es decir, miembro de una fraterni-

dad seglar adscrita a la orden de franciscanos menores. El realismo de Giotto, que rompe con los convencionalismos medievales, se forma en el proceso de trabajo sobre los murales dedicados a la vida de San Francisco, llena de episodios pintorescos. Dante puso en la boca de Tomás de Aquino una alabanza de San Francisco (*Paraíso*, xi); a través de toda la *Divina Comedia* recurre a la imagen del santo.

^{xxi} *Paraíso*, xxxi-xxxii. En el texto del poema no existe un lugar determinado al cual podrían referirse directamente y fuera de contexto las palabras de Bajtín; éstas más bien resumen el sentido de toda una serie de parlamentos de Dante.

^{xxii} Cf. *infra*. la nota xxiv.

^{xxiii} El autor se refiere ante todo a la consigna de la llamada rehabilitación del cuerpo propia de la ideología de la llamada "Joven Alemania" durante el periodo anterior a la revolución de 1848, pero preparado por el pensamiento de los románticos; sobre todo hay que señalar la mística esotérica del sexo y de la vida orgánica en general en Novalis (*Fragmentos*), así como la afirmación inauditamente decidida y además totalmente seria, ajena a toda frivolidad, del principio sensual en la afamada novela de Friedrich Schlegel *Lucinda* (1799). Hasta aquella época, la sensualidad en la vida y en la cultura tenía un lugar aunque muy importante (los usos de la época del rococó), ineludiblemente prefijado, y el tono pícaro [*grivois*] fue la marca de esa fijación, destruida por el romanticismo.

^{xxiv} *Empatía* (al. *Einfühlung*): término que se puede encontrar ya en Herder (*Vom Erkennen und*

Empfinden, 1778; *Kalligone*, 1800) y en los románticos, y que más tarde fue difundido por el filósofo y estético alemán F. Th. Vischer (cf. *Das Schöne und die Kunst*, Stuttgart, 2. Aufl., 1897, S. 69 y ss.).

^{xxv} Cf. el razonamiento de San Agustín acerca de que la gracia (*gratia* en latín) se llama así porque se da gratis.

^{xxvi} El autor ofrece un análisis consistente de la "teoría estética impresiva" en el libro *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica en la poética sociológica* (1928), trad. al español de T. Bubnova, Madrid, Alianza Editorial, 1994 (Alianza Universidad 788).

BAJTÍN COMO FILÓSOFO

Apuntes de L. V. Pumpianski sobre las conferencias de M. Bajtín (h. 1924)

Problema del reposo fundamentado Informe de M. M. Bajtín*

La tarea de la filosofía de la religión consiste en comprender la *forma* de un mundo en el cual la plegaria, el rito, la esperanza adquieren significación [...]¹ En un primer momento, la filosofía de la religión, al ser un espacio donde los problemas se manifiestan, debería plantear como tal el propio dogma, es decir, no dogmáticamente; pero es inevitable el momento en que ella misma se vuelve dogmática. —La forma en que la conciencia religiosa vive es la del acontecimiento;² se trata de un primer paso para que se establezca la conciencia religiosa. Pero la duplicidad del concepto de acontecimiento se aclara a partir de la comparación, por ejemplo, de un suceso histórico con uno personal e íntimo; en un acontecimiento íntimo lo principal es mi participación. Entonces, un acontecimiento religioso pertenece evidentemente a esta

* En: N.I. Nikolaev (ed.), *M.M. Bajtín como filósofo* [en ruso], L.A. Gogotishvili y P.S. Gurevich, Moscú, 1992: 221-252.

¹ Referencia a Hermann Cohen, a través de las palabras de M. Kagan, miembro del círculo de Bajtín: «La plegaria, la invocación lírica a Dios, es un problema de la religión».

² El *acontecimiento* es el concepto principal de la filosofía moral de M. M. Bajtín. Cf. *Hacia una filosofía del acto ético*.

categoría de participación. **Me hallo en el ser como en un acontecer**; participo en el punto único de la realización; la impermeabilidad religiosa no es en absoluto física; mi indestructibilidad, la imposibilidad de eliminar mi único lugar en el ser; por analogía con la impermeabilidad física, la metafísica dogmática le atribuye sustancialidad, mientras que **mi indestructibilidad no es sino la participación en el acontecimiento**. Entonces, **el darse cuenta de esta participación en el acontecer es justamente la conciencia**; esto es, no es un deber ser moral, sino singular: **nadie en todo el mundo puede llevar a cabo lo que debo realizar yo**. Mientras tanto, el deber ser moral es un deber ser normativo (*zakonomernyi*). Pero en nuestro caso, el deber ser resulta sobre todo de la unicidad, y la conciencia no nos fustiga por la insubordinación a la ley, sino en función de esta orientación única y singular. Como consecuencia, resulta imposible generalizar la norma religiosa; de ahí, el hecho de que un cristiano reclame —y lo que Feuerbach no pudo comprender— la cruz para sí mismo y la felicidad para los otros. Sí, para un cristiano, entre el yo y el otro existe un abismo. La división es total: yo y los otros; es una división irreversible; la conciencia participativa parte justamente de esta división absoluta. —De ahí resulta claro hasta qué punto es irremediable el intento por comprender *moralmente* el rito, la plegaria. —Sin tomar en cuenta este hecho principal de la religión (la soledad consigo mismo), ningún fenómeno religioso puede ser explicado. Así, por ejemplo, el arrepentimiento es absolutamente incomprensible dentro de los principios de la moral, los cuales son, propiamente, jurídicos (y que son lógica de la ética).

Allí donde para la conciencia moral existen dos personas, para una conciencia religiosa existe el *tercero*: el que valora en potencia. Imaginemos a un publicano que tuviese razón desde el punto de vista religioso, que convirtiese en inmanente su justificación: en tal caso inmediatamente dejaría de tener razón. Así que sólo un Tercero encarnado podría concederle una absolución. Resulta que el fariseo asimiló *dentro de sí* esta Tercera conciencia, mientras que el publicano dio apertura al posible mito sobre su persona a través del Tercero.³ —Así es como un niño, al decir “mi bracito”, con toda evidencia recibe su valor de la madre, porque carece de una conciencia valorativa autónoma. De la misma manera aparecen las valoraciones de mi persona en los registros del Estado, en la vida cotidiana (al otorgarme un puesto en la mesa). Mediante una dogmatización, son generados así los mitologemas del “derecho natural”. De un modo semejante **yo recibo una valoración mediante los esposales** (*noviazgo; zhenijoustvo, nevestnost'*) **del alma, es decir, mediante el amor del otro**. En este caso también son posibles los mitologemas, lo mismo que en la absorción de la autoría (el doble estético).⁴ Es perfectamente posible usurpar una pre-inscripción en los cielos, situación de la que llegaba a salvar por ejemplo la predestinación, según la cual correspondía a Dios plenamen-

³ La parábola sobre el publicano y el fariseo (*Lucas* 18, 9-14).

⁴ “El alma es un espíritu que no se ha realizado a sí mismo y que se refleja en la conciencia del otro (de otra persona, de Dios)” (*ECV*, 98).

te la valoración de mi persona y que me dejaba a mí fuera de la salvación,⁵ no importa si yo estaba inscrito o no.

—Una verdadera existencia del espíritu sólo empieza cuando comienza el arrepentimiento,⁶ es decir, una no coincidencia⁷ fundamental; todo lo valioso que pueda existir, *todo* ello se encuentra fuera de mí, yo soy tan sólo una instancia negativa, sólo un depósito del mal. Los diarios de Tolstoi; las plegarias sobre un don de lágrimas. Localizar por fin el propio ser de uno auténticamente: llegar por fin a la realidad de sí mismo, desechando todos los mitologemas correspondientes. **Soy infinitamente malo, pero alguien necesita que yo sea bueno. Al arrepentirme, justamente postulo a Aquél de acuerdo con Quien establezco mi pecado. Tal es el reposo fundamentado, que nada inventa; la tranquilidad puede provenir ora de la autosuficiencia, ora de la confianza; es justamente la inquietud que, mediante el arrepentimiento, llega a ser confianza, debe librarme de la quietud de la autosuficiencia, esto es, del reposo de un mitologema estético. El asunto va más allá de la libertad, se trata (dentro de la fe) de algo**

⁵ Lectura conjetural: podría leerse 'del conocimiento' (*znania*, en vez de *spasenia*).

⁶ Para Bajtín, el arrepentimiento es uno de los conceptos básicos de su filosofía moral.

⁷ "Mientras la vida no ha sido interrumpida en el tiempo (porque para sí misma, ella se interrumpe, pero no concluye), ella vive dentro de sí misma gracias a la esperanza y la fe en su no coincidencia consigo misma, en la anticipación semántica respecto a sí misma..." (*ECV*, 112).

superior a la libertad, esto es, más grande que las garantías.⁸

Pero en un momento determinado se nos presentará, necesariamente, el problema del Dios *encarnado*.

M. M. Bajtín (1 de noviembre de 1925)

San Agustín, en su crítica de los seguidores de Donato, sometió la experiencia interna a una crítica mucho más seria que el psicoanálisis. Lo de "Creo, Señor, ayuda a mi poca fe"⁹ encuentra en la experiencia interior lo mismo que el psicoanálisis. —La ayuda es necesaria no con el objeto de creer, sino para la pureza de la propia fe. —La Revelación no se caracteriza por la ayuda, sino por la Personalidad que *desea* revelarse a Sí misma; el personalismo es el momento más importante de la Revelación. Es por eso que los problemas de la Revelación ni siquiera han podido ser planteados en la exposición de M. I. (Tubianski), se trata justamente de la relación entre las dos conciencias, la imitación de Dios, lo cual cambia de raíz el planteamiento del problema, porque el personalismo en cuanto la forma de Dios en la Revelación se refiere también al sujeto. Una conciencia no calificada es sujeto de la Revelación, pero no una conciencia unificada, sino todas las conciencias en

⁸ "No se puede vivir ni tomar conciencia de sí mismo ni dentro de una *garantía*, ni tampoco *en un vacío* (garantía y vacío axiológicos), sino tan sólo *en la fe* (*ECV*, 126).

⁹ *Marcos*, 9, 24.

su singularidad; el personalismo de Dios y el personalismo de todos los creyentes es el rasgo constitutivo de la religión; el *argumentum ad hominem* en la religión es justamente aceptable, de modo que la lógica religiosa no es en absoluto la lógica de la filosofía: la relación personal con un Dios personal es el distintivo de la religión, pero he aquí la dificultad especial de la religión, gracias a la cual puede surgir un singular miedo a la religión y a la Revelación, el miedo a una orientación personal, el deseo de no orientarse sino en lo material, en un solo sentido, como en algo que fuese libre de pecado. El judaísmo contemporáneo, que teme a un Dios personal, está orientado hacia un semejante inmanentismo cultural, que se caracteriza por su aspiración a responder *ex cathedra*, y no personalmente, de sí mismo, al buscar responsabilizarse sistemáticamente, no como sujeto ético, moral, se trata de un intento de representar el acontecimiento con un solo participante. Mientras tanto, en el acontecimiento como tal existe una injusticia fundamental, una irracionalidad de principio; la misma Revelación destruyó la unidad del individuo kantiano. —Debido a la cancelación de la Persona en la Revelación, ésta, en la exposición de M. I. Tubianski, adquirió un carácter *cosificado*, como un comunicado de algo; la cosificación de la Revelación, el olvido del don y del Dador, la pregunta desnuda y la absolutización de la necesidad, se necesita la propia necesidad, y nada más.¹⁰

¹⁰ Cf. en "Autor y héroe..." el uso de los conceptos de 'don' y 'necesidad'.

LA CULTURA. NOSOTROS Y LOS OTROS

*Para el pensamiento de Bajtín,
la obra de Dostoievski
no es sólo objeto de estudio,
sino la propia fuente.*
S. AVERINTSEV

**De Problemas de la obra de
Dostoievski (1929)***

El principio monista, es decir, la afirmación de la unidad del *ser*, se convierte en el idealismo en el principio de la unidad de la *conciencia*.

[...] La unidad de la conciencia, al sustituir la unidad del ser, se convierte inevitablemente en la unidad de *una sola* conciencia; es absolutamente indiferente qué forma metafísica adopte: "conciencia en general" (*Bewusstsein überhaupt*), "yo absoluto", "espíritu absoluto", "conciencia normativa". Al lado de esta conciencia unificada e inevitablemente *sola* resulta una multitud de conciencias humanas empíricas. Esta multiplicidad de las conciencias es "accidental" desde el punto de vista de la "conciencia en general" y, por así decirlo, superflua. Todo lo esencial, lo verdadero que ellos pueden tener, forma parte del contexto de la conciencia en general y carece de individualidad. Mientras tanto, aquello que es individual, que distingue una conciencia de otra y de las demás conciencias, es cognoscitivamente inesencial y es remitido al área de la organización psíquica y a la limitación del espécimen humano. Desde el punto de vista de la ver-

*De la edición en ruso, Priboi, Leningrado, 1929.

dad, no existe la individuación de las conciencias. El único principio de la individuación cognoscitiva conocido por el individualismo es el *error*. No se atribuye a todo juicio verdadero una persona, sino que tiende a un cierto contexto sistemático y monológico. Sólo el error individualiza. Todo lo verdadero cabe en los límites de una sola conciencia, y si no cabe de hecho, es únicamente por las consideraciones aleatorias y ajenas a la misma verdad. Idealmente, una sola conciencia y unos labios son absolutamente suficientes para toda la plenitud de la cognición; no hay necesidad de una pluralidad de conciencias, para la cual no hay fundamento.

Es necesario señalar que, a partir del mismo concepto de una verdad única, no se deduce todavía la necesidad de una conciencia singular y unificada. Se puede presuponer y pensar perfectamente que una verdad única necesite una pluralidad de conciencias, que ella no encaje por principio dentro de los límites de una sola conciencia, que la verdad sea, por así decirlo, social por naturaleza, que tenga el carácter de un acontecer y se origine en el punto de contacto de varias conciencias. Todo depende de cómo se piensa la verdad y su relación con la conciencia. **La forma monológica de la percepción de la cognición y de la verdad es sólo una de las formas posibles.** Esta forma surge sólo allí donde la conciencia se pone por encima del ser y la unidad del ser se convierte en la unidad de la conciencia.¹

¹ Cf. Max Scheler, *Wesen und Formen der Sympathie* (1926) y *Der Formalismus in der Ethik und die Wertethik* (1921) (nota de M. M. Bajtín).

Hacia los fundamentos filosóficos de las ciencias humanas (fundamentos para una "heterociencia")*

La cognición de la cosa y la cognición de la persona. Es necesario que se exploren sus límites: un objeto netamente muerto, que posee la sola exterioridad, que no existe sino para el otro, y que puede ser develado, total y plenamente, mediante el acto unilateral de este otro (el sujeto cognoscente). Un objeto semejante, que carece de una interioridad propia inalienable, imposible de absorber, sólo puede ser objeto de interés práctico. El segundo límite es el pensamiento sobre Dios en presencia de Dios, el diálogo, la súplica, la oración. La necesidad de la apertura libre de la personalidad propia. Aquí sí existe un núcleo intrínseco, que no puede ser deglutido, consumido, núcleo respecto del cual se conserva siempre una distancia, y en relación con ese núcleo es posible sólo el desprendimiento más genuino; al abrirse para el otro, permanece siempre para sí. En este caso, el individuo cognoscente no se interroga a sí mismo, ni al tercero en presencia de la cosa muerta, sino al propio

* En: *Obras Completas* [en ruso], vol. 5, Labirint, Moscú, 1996.

objeto por conocer [ejemplificado por] la importancia de la simpatía y del amor. El criterio, en este caso, no es la exactitud del conocimiento, sino la profundidad del discernimiento. La cognición aparece aquí dirigida a lo individual. Es el área de descubrimientos, revelaciones, reconocimientos, comunicaciones. Aquí son importantes el secreto y la mentira (pero no el error). Aquí tienen importancia la falta a la modestia y el agravio. En el límite, la cosa muerta no existe, sino que se trata de un elemento abstracto (convencional); cualquier todo (la naturaleza con todos sus fenómenos en su relación con el todo) es en cierta medida un todo personalizado.

La complejidad de un acto bilateral de cognición-discernimiento. La actividad del cognoscente y la actividad de aquello que se está descubriendo (la dialogicidad). Saber conocerse y saber expresarse a sí mismo. Se trata de la expresión y del conocimiento (comprensión) de la expresión. La compleja dialéctica de lo extrínseco y lo intrínseco. La persona no sólo posee un medio y un entorno, sino también un horizonte propio. La interacción [?] entre el horizonte del sujeto cognoscente y el del objeto por conocer. Elementos de la **expresión** (el cuerpo definido no como una objetualidad muerta: el rostro, los ojos), en que se cruzan y se combinan dos conciencias (la del yo y la del otro), aquí yo existo para otro y con la ayuda del otro. La historia de una autoconciencia concreta y el papel que el otro (amoroso) desempeña en ella. El reflejo de sí mismo en el otro. La muerte para sí mismo y para el otro. La memoria. [...]

El objeto de las ciencias humanas es el ser expresivo y hablante. Este ser jamás coinci-

de consigo mismo y por eso su sentido y significación son inagotables. La máscara, el escenario, el espacio ideal, como formas diversas de la expresión del carácter representativo del ser (y no de su singularidad y cosedad) y de la generosidad de la relación con él. La precisión, su importancia y sus límites. La precisión presupone la coincidencia de la cosa consigo misma. La precisión es necesaria en el dominio pragmático. **El ser que se manifiesta por sí mismo no puede ser obligado y aprehendido. Es libre y por lo mismo no ofrece garantía alguna.**¹ Es por eso que la conciencia no puede otorgarnos ni garantizar, por ejemplo, la inmortalidad, en cuanto hecho establecido con certeza, con significación práctica para nuestra vida. "Cree en lo que dice el corazón, porque los cielos no dan garantía".² El ser de la totalidad, el ser de un alma humana que se abre libremente ante nuestro acto de cognición, no puede ser aprehendido en ninguno de sus momentos esenciales. No se puede transferir sobre ellos las categorías de la cognición reificada (el pecado de la metafísica). El alma nos habla libremente de su inmortalidad, pero ésta no puede ser *demostrada*. Las ciencias exploran aquello que permanece inmutable a pesar de todas las transformaciones (de la cosa¹ o de la función). El devenir del ser es un devenir libre. Se puede participar en esta libertad; lo que no se puede es aprehenderla en un acto (cosificado) de la cognición. Problemas concretos de las diversas formas literarias: autobiografías, monumen-

¹ "En el ser no hay coartada", dice Bajtín en otro lugar.

² Cita del poema de V. A. Zhukovski "El deseo".

tos (el reflejo de sí mismo en la conciencia de los enemigos y en la conciencia de los descendientes).

El problema de la **memoria** adquiere uno de los lugares centrales en la filosofía.

Cierto elemento de la libertad caracteriza toda expresión. Una expresión absolutamente no deliberada deja de ser expresión. Pero la esencia de la expresión tiene dos aspectos: se realiza tan sólo en la interacción de dos conciencias (del yo y del otro); interpenetración conservando la distancia; es un campo de encuentro de dos conciencias, la zona de su contacto intrínseco.

Las distinciones filosóficas y éticas entre una autocontemplación intrínseca (yo para mí) y la contemplación de sí mismo en el espejo (yo para otro, desde el punto de vista del otro). ¿Es posible contemplar y **entender** la propia apariencia desde el depurado punto de vista del yo para mí?

Es imposible cambiar el aspecto fáctico y objetual del pasado, pero el aspecto semántico, expresivo, parlante puede ser cambiado, puesto que es inacabado y no coincide consigo mismo (es libre). El papel de la memoria en esta eterna transfiguración del pasado.¹ La cognición como la interpretación del pasado en su carácter inconcluso (en su no coincidencia consigo mismo). El momento de la audacia en la cognición. El miedo y la intimidación en la expresión (la seriedad), en el descubrimiento de sí mismo, en la revelación, en la palabra. El momento respectivo de la humildad del sujeto cognoscente; la veneración.

El problema de la comprensión. La comprensión como una visión del **sentido**, pero no se trata de una visión fenomenológica, sino de una

visión intrínsecamente aprehendida de un fenómeno concebido, por así decirlo, en sí mismo.

La expresión como materia plena de sentido o como sentido materializado, el elemento de la libertad que atraviesa a la necesidad. El cuerpo extrínseco y el cuerpo **intrínseco** para la caricia. Los diferentes estratos del alma se someten en grado diverso a una exteriorización. El núcleo del alma, que no está sujeto a una exteriorización artística (yo para mí).

La filosofía de la expresión. La expresión como el campo de encuentro de dos conciencias. La dialogicidad de la comprensión.

La envoltura del alma carece de axiología propia y está entregada a la misericordia y a la caricia del otro. El núcleo inefable del alma puede ser reflejado tan sólo en el espejo de una compasión absoluta.

Notas

¹ En el autógrafo, por encima de la palabra "cosa" (sin tachar), aparece sobrescrito: "sustancia".

² Cf. el texto bajtiniano *Rabelais y Gogol* (1940, 1970): "Resulta que cada paso verdaderamente importante hacia adelante siempre es acompañado por un retorno a los inicios ('lo primordial') o, más exactamente, a una renovación de los inicios. Sólo la memoria puede avanzar, nunca el olvido" (*Problemy literatury i estetiki* [Problemas de literatura y estética], Moscú, Judozhestvennaia Literatura, 1975: 492.

El hombre ante el espejo*

La falsedad y la mentira que ineludiblemente se hacen ver en la relación del sujeto consigo mismo. La imagen externa de un pensamiento, de un sentimiento, la imagen externa del alma. No soy yo quien mira *desde el interior de mi mirada* al mundo, sino que yo me veo a mí mismo con los ojos del mundo, con los ojos ajenos; estoy poseído por el otro. Aquí no hay integración ingenua de lo extrínseco con lo intrínseco. Espiar su propia imagen *in absentia*. La ingenuidad de la fusión entre el yo y el otro en la imagen especular. El excedente del otro. No poseo un punto de vista externo sobre mí mismo, no tengo enfoque adecuado para mi propia imagen interna. **Desde mis ojos están mirando los ojos del otro.**

* En: *Obras Completas* [en ruso], vol. 5, Labirint, Moscú, 1996.

De "Hacia una metodología de las ciencias humanas"*

En el símbolo existe "el calor de un secreto compartido" [Avérintsev]. El momento de la contraposición de *lo propio* a *lo ajeno*. [...]

Significado y sentido. Los recuerdos *restituidos* y las posibilidades *anticipadas*. Al recordar, tomamos en cuenta los acontecimientos posteriores (dentro de los límites del pasado), es decir percibimos y entendemos lo recordado en el contexto de un pasado inconcluso. ¿En qué forma la conciencia retiene un todo? (Platón y Husserl). [...]

La interpretación de los sentidos no puede considerarse científica, siendo profundamente cognoscitiva. Puede servir directamente a la práctica que tiene que ver con los objetos.

"...Hay que reconocer en la simbolología una forma no científica, sino *heterocientífica* del conocimiento, con sus propias leyes y sus propios criterios de precisión" (S. S. Avérintsev).

* En: *Estética de la creación verbal* [en ruso], Moscú, Iskusstvo, 1979.

La cultura*

Existe una idea muy persistente, pero unilateral y por lo mismo incorrecta, acerca de que para una mejor comprensión de la cultura ajena es necesario trasladarse a su interior y, olvidando la suya, ver el mundo a través de los ojos de esta cultura ajena. Como he dicho, una concepción semejante es unilateral. Desde luego, cierta empatía con la cultura ajena, la posibilidad de ver el mundo con sus ojos, es el momento necesario en el proceso de su comprensión. Pero si la comprensión se agotara con este momento, sería un simple doblaje y no aportaría nada nuevo ni enriquecedor. Una *comprensión creativa* no se niega a sí misma, ni su lugar en el mundo, su cultura, y no olvida nada. Para la comprensión, la *exotopía*, el 'hallarse fuera' de aquél que comprende —hallarse fuera en el tiempo, en el espacio, en la cultura— es una gran ventaja en comparación con aquello que se quiere comprender creativamente. Porque **el hombre no puede ver ni comprender en su totalidad, ni siquiera su propia apariencia, y no pueden ayudarle en ello la fotografía ni los espejos. La verdadera**

* En: *Estética de la creación verbal* [en ruso], Moscú, Iskusstvo, 1979.

aparición de uno puede ser vista tan sólo por otras personas, gracias a su exotopía espacial y gracias a que son otros.

En el ámbito de la cultura, la exotopía es el mecanismo más poderoso de la comprensión. Una cultura ajena se descubre más plena y profundamente sólo a los ojos de *otra* cultura; pero tampoco en toda su plenitud, porque llegarán otras culturas que verán y comprenderán aún más. **Un sentido descubre sus honduras al encontrarse y toparse con otro sentido ajeno: entre ellos se establece una especie de diálogo, que supera el carácter cerrado y unilateral de ambos sentidos, de ambas culturas.** Planteamos preguntas nuevas a una cultura ajena, que ella misma no se había planteado, buscando en ella respuestas a nuestras preguntas, y la cultura ajena nos responde descubriendo ante nosotros sus nuevos aspectos, las nuevas profundidades del sentido. **Sin las preguntas propias no puede ser creativamente comprendido lo otro y lo ajeno (por supuesto, sin las preguntas serias y auténticas).** En un semejante encuentro dialógico de dos culturas, ellas dos no se funden ni se mezclan, sino que cada una conserva su unidad y su integridad *abierta*, pero las dos se enriquecen mutuamente.

La falsa tendencia a reducir todo a una sola conciencia, a la disolución en ella de una conciencia ajena (la comprendida). Las ventajas fundamentales de la exotopía (espacial, temporal, nacional). No se puede concebir la comprensión como una empatía y como el colocarse en un lugar

ajeno (pérdida del lugar propio). Esto no es válido más que para los aspectos periféricos de la comprensión. No se debe interpretar la comprensión como traducción de una lengua ajena a la propia.

Testigo y juez. Con el advenimiento de la conciencia al mundo (al ser) o, tal vez, inclusive con la aparición de la vida biológica (puede ser que no sólo los animales, sino también los árboles y la hierba atestigüen y juzguen), el mundo (el ser) cambia radicalmente. La piedra sigue siendo pétreo, y el sol es solar, pero el acontecimiento inconcluso del ser en su totalidad se vuelve absolutamente otro, porque en el escenario de la existencia terrestre aparece por primera vez un personaje nuevo y principal del acontecimiento: testigo y juez. De modo que el sol, que sigue siendo el mismo físicamente, se ha hecho otro, porque comenzó a ser comprendido como testigo y juez. Dejó de ser solamente, para llegar a ser en sí y para sí (aquí por primera vez surgen estas categorías), y para el otro, por haber sido reflejado por la conciencia del otro (testigo y juez): de esta manera, se ha transformado radicalmente, se ha enriquecido, se ha transformado (pero no se trata de un "otro ser").

Esto no se debe interpretar en el sentido de que el ser (la naturaleza) hubiese tomado conciencia de sí mismo a partir del ser humano, que hubiese empezado a reflejarse en sí mismo. En tal caso, el ser se habría quedado consigo mismo, siendo tan sólo un doble de sí mismo (habría permanecido *solitario*, como el mundo lo fue antes de que la conciencia —testigo y juez—

apareciera). En cambio, ha aparecido algo absolutamente nuevo: un *supra-ser*, en el cual no hay ya un grano del ser, sino que todo el ser existe en él y para él.

Es el caso análogo del problema de la autoconciencia del ser humano. ¿Coincide el sujeto de la conciencia con su objeto? En otras palabras, ¿permanece el hombre solo consigo mismo, es decir, solitario? Tal vez todo el acontecimiento del ser de la persona humana cambie aquí radicalmente. Y esto es efectivamente así. Aquí aparece algo absolutamente nuevo: el supra-hombre, el supra-yo, es decir, testigo y juez del hombre *todo* (del *todo yo*) y, por consiguiente, no es ya el hombre, el *yo*, sino el *otro*. El yo se refleja en el otro empírico, por el cual es necesario pasar para salir al *yo-para-mí* (por ventura, este *yo-para-mí* ¿puede ser solo?) La libertad absoluta de este *yo*. Pero esta libertad no puede cambiar el ser, por así decirlo, materialmente (ni siquiera lo puede desear), sino que puede cambiar sólo el *sentido* del ser (reconocer, absolver), de modo que se trata de la libertad del testigo y juez. Esta libertad se expresa en la *palabra*. **La verdad no es el atributo del propio ser, sino del ser conocido y dicho. [...]**

Todo lo que se refiere a mi persona, comenzando por mi nombre, llega a mí por boca de otros (la madre), con su entonación, dentro de su tono emocional y volitivo. Al principio, tomo conciencia de mí mismo a través de los otros: de ellos obtengo palabras, formas, tonalidad para la formación de una noción primordial acerca de mí mismo. Elementos del infantilismo en la autoconciencia que permane-

cen a veces hasta el final de la vida (la percepción y concepción de sí mismo, de su cuerpo, rostro, del pasado en tonos de cariño). **Como el cuerpo se forma inicialmente en el seno (cuerpo) materno, así la conciencia del ser humano despierta inmersa en la conciencia ajena.**

El sentido tiene carácter de respuesta. El sentido siempre contesta ciertas preguntas. Aquello que no contesta a nada se nos presenta como falto de sentido, como sacado del diálogo. Sentido y significado. El significado ha sido sustraído del diálogo, convertido deliberadamente, convencionalmente, en abstracto. Posee una potencialidad del sentido.

El sentido es universal y supratemporal.

El sentido es potencialmente infinito, sin embargo, puede actualizarse solamente al tocar otro sentido (ajeno), aunque se trate de una pregunta en el discurso interior de aquél que comprende. Para poner de manifiesto los nuevos momentos de su infinitud, el sentido, lo mismo que la palabra que descubre sus significaciones sólo en un contexto, debe cada vez entrar en contacto con otro sentido. Un sentido actual no pertenece a un solo sentido singular, sino a dos sentidos que se encontraron y entraron en contacto. **No puede haber un "sentido en sí": el sentido existe tan sólo para otro sentido, esto es, existe únicamente junto con él.** Es por eso que no puede haber un primer sentido, un último sentido, sino que éste se aloja siempre entre los sentidos, siendo un eslabón en la cadena semántica, que es la única en su totalidad que puede ser real. En la vida histórica, esta cadena crece infinitamente, y por eso

cada eslabón aislado se renueva todo el tiempo, como si volviera a nacer.

La insuficiencia, la imposibilidad existencial de una sola conciencia. Sólo al revelarme ante el otro, por medio del otro y con la ayuda del otro, tomo conciencia de mí mismo, me convierto en mí mismo. Los actos más importantes que constituyen la autoconciencia se determinan por la relación con la otra conciencia (con el *tú*). La ruptura, la desunión, la clausura en sí mismo como la causa principal de la pérdida de sí mismo. No aquello que sucede intrínsecamente, sino lo que acontece en la *frontera* de la conciencia propia con la ajena, en el *umbral*. Todo lo intrínseco tampoco se centra sobre sí mismo, sino que está orientado extrínsecamente, dialogizado, cada vivencia intrínseca se ve en la frontera encontrándose con el otro, y toda la esencia está en este intenso encuentro. Es el grado superlativo de socialidad (no externa, cosificada, sino intrínseca). En eso Dostoievski se opone a toda la cultura decadente e idealista (individualista), de la soledad inexorable. Afirma que la soledad es imposible e ilusoria. La misma existencia (intrínseca y extrínseca) es una *profunda comunicación*. **Ser quiere decir comunicarse.** La muerte absoluta (el no ser) es permanecer sin ser escuchado, sin ser reconocido, sin ser recordado (como Hipólito).¹ **Ser significa ser para otro y a través del otro, para sí mismo.** El hombre no posee un territorio soberano interno, sino que siempre y por completo se encuentra en la frontera; al mirar en su interior, mira *a los ojos del otro*, o bien *a través de los ojos del otro*.

¹ Referencia a un personaje de *El idiota*, de F. Dostoievski.

Ningún acontecer humano se desenvuelve ni encuentra solución dentro de los límites de una sola conciencia. De ahí, la hostilidad de Dostoievski hacia aquellas visiones del mundo que ven su último propósito en la fusión, en la disolución en una sola conciencia, en la cancelación de la individuación. Para *una sola* conciencia es imposible cualquier nirvana. **Una sola conciencia es contradictio in adjecto.** La conciencia es plural por su esencia. *Pluralia tantum.*

En el límite, el monologismo rechaza la existencia al exterior de sí mismo de otra conciencia con iguales derechos a responder, de otro *yo* con plenos derechos (un *tú*). En una aproximación monológica (límitrofe o depurada), el *otro* permanece plenamente tan sólo como *objeto* de la conciencia, pero no como otra conciencia. El monólogo es concluso y sordo hacia la respuesta ajena, no la espera y no reconoce su fuerza *decisiva*. El monólogo se las arregla sin el *otro* y por lo mismo en cierta medida cosifica a toda la realidad. El monólogo pretende ser la *última palabra*. Clausura el mundo representado y a las personas representadas. [...]

Todo discurso es la descarga y el sedimento de aquella cargada atmósfera que respiramos, al ser partícipes de la sociedad de los hombres cuyo nombre es el espíritu.

Eugen Rosenstock-Huessy

El lenguaje desde la alteridad*

La naturaleza dialógica de la conciencia, la naturaleza dialógica de la misma vida humana. **La única forma adecuada de la expresión verbal de una auténtica vida humana es el diálogo inconcluso.** La vida es dialógica por su naturaleza. Vivir quiere decir participar en un diálogo: preguntar, poner atención, responder, estar de acuerdo. En este diálogo, el hombre completo toma parte con toda su vida: con sus ojos, labios, manos, alma, espíritu, el cuerpo entero, los actos. Su ser entero se le va en la palabra, que se introduce en el tejido dialógico de la vida de los hombres, en el simposio universal.

* En: *Estética de la creación verbal* [en ruso], Moscú, Iskusstvo, 1979.

La imagen de sí mismo para sí mismo y mi imagen para otro. El ser humano existe realmente mediante las formas del *yo* y el *otro* ("tú", "él", "*man*"). Pero podemos pensar al hombre sin relacionarlo con estas formas de su existencia, como cualquier otro fenómeno o cosa. Pero el hombre como ser humano existe solamente en forma de un *yo* mismo, esto es, solamente el ser humano existe en forma del *yo* y del *otro*, mas ningún otro fenómeno pensado por mí. La literatura crea las imágenes muy específicas de las personas, en las cuales el *yo* y el *otro* se combinan de un modo especial e irrepetible: el *yo* en forma de otro, o bien el *otro* en forma de un *yo*. No se trata del concepto del ser humano (como cosa o fenómeno), sino de la imagen del ser humano; y la imagen de un ser humano no puede ser indiferente a su forma de existencia (esto es, al *yo* y al *otro*). Es por eso que una cosificación completa de la imagen del hombre, mientras ésta permanezca siéndolo, es imposible. No obstante, al realizar un análisis sociológico (u otro análisis científico) "objetivo" de esta imagen, la convertimos en concepto, la situamos fuera de la correlación *yo-otro*, y la cosificamos. Pero la forma de la otredad, desde luego, prevalece en una imagen; *yo* sigo siendo el único en el mundo (cf. El tema del doble). Pero la imagen del hombre es la vía hacia el *yo* del *otro* [...]

*El lenguaje: territorio
compartido por el yo y el otro*

Todo aquello de lo que hablamos no es más que el contenido, el tema de nuestras palabras. Un

tema semejante —no más que un tema— puede ser por ejemplo "la naturaleza", "el hombre", "la oración subordinada" (uno de los temas de la sintaxis); pero un enunciado ajeno no es únicamente el tema de un discurso, sino que puede, por así decirlo, introducirse a título propio en el discurso y en su construcción sintáctica como su elemento constructivo específico. Al hacerlo, el discurso ajeno conserva su autonomía estructural y semántica sin destruir el tejido discursivo del contexto que lo ha aceptado. [...]

De *El marxismo y la filosofía del lenguaje**

El hablante concibe al discurso ajeno como enunciado del *otro* sujeto, al principio absolutamente independiente, estructuralmente concluido y situado fuera del contexto determinado. Entonces, de esta existencia autónoma, el discurso ajeno se traslada a un contexto autorial, conservando al mismo tiempo su contenido temático y por lo menos los rudimentos de su totalidad lingüística y de su autonomía constructiva inicial. Un enunciado autorial que haya adoptado en su estructura otro enunciado elabora normas sintácticas, estilísticas y composicionales para su asimilación parcial, para introducirlo en la unidad sintáctica, composicional y estilística del enunciado autorial, conservando al mismo tiempo, aunque en forma rudimentaria, la autonomía primaria (sintáctica, composicional, estilística) del enunciado ajeno, sin lo cual su plenitud no puede ser aprehendida.

* De la edición en ruso, Leningrado, Priboi, 1928.

De "La palabra en la novela"

Cualquier palabra, cualquier enunciado concreto encuentra el objeto al que está dirigido, siempre —por así decirlo— ya hablado, discutido, valorado, envuelto en una neblina o, por el contrario, iluminado por la luz de las palabras ajenas dichas al respecto. Este objeto aparece enredado e impregnado por los pensamientos y puntos de vista comunes, por las valoraciones y acentos ajenos. La palabra orientada a su objeto entra en este medio dialógicamente agitado y tenso de las palabras, valoraciones y acentos ajenos, se inmiscuye en sus complejas interrelaciones, se funde con unas, toma como punto de partida a otras, se cruza con terceras; y todo esto puede dar una forma esencial a la palabra, sedimentar en sus estratos semánticos, al hacer más compleja su expresión, al influir en toda su apariencia estilística.

* En: *Problemas literarios y estéticos* [en ruso], Judozhestvennaia Literatura, Moscú, 1975.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA DE M.M. BAJTÍN

- 1929 *Problemas de la obra de Dostoievski* [en ruso], Leningrado, Priboi.
- 1963 *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova, México, FCE, 1986.
- 1965 *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Barcelona, Barral, 1974.
- 1975 *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1982.
- 1981 *The Dialogic Imagination* (four essays), ed. de Michael Holquist, trad. Caryl Emerson y Michael Holquist, Austin y Londres, Texas U.P.
- 1989 *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena Kriukova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus.
- 1994 *Toward a Philosophy of the Act*, trad. Vadim Liapunov, Austin, University of Texas Press.
- 1996 *Obras Completas* [en ruso], vol. 5, Labirint, Moscú.
- 1997 *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores, y otros escritos*, trad. Tatiana Bubnova, Co-

mentarios de I. Zavala y A. Ponzio, Barcelona, Anthropos-EDUPR.

BAKHTIN SCHOOL PAPERS, ed. Ann Shukman, *Russian Poetics in Translation*, vol.10, 1983.

MEDVEDEV, P. (M. M. BAJTÍN)

1928 *El método formal en los estudios literarios*, trad. Tatiana Bubnova, Madrid, Alianza, 1994.

1985 *The Formal Method in Literary Scholarship*, trad. Albert J. Wehrle, Cambridge, Harvard University Press.

VOLOSHINOV, V. (M.M. BAJTÍN)

1976 *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, trad. del inglés Rosa. Ma. Rússovich, Buenos Aires, Nueva Visión.

1992 *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, trad. Tatiana Bubnova, Madrid, Alianza.

1926 *Freudianism: A Marxist Critique*, trad. de I. R. Titunik, Nueva York, Academic Press.

1997 "La palabra en la vida y la palabra en la poesía" [1926], en: M. Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y Otros Escritos*, trad. T. Bubnova, Barcelona, Anthropos.

Yo también soy se terminó de imprimir en abril de 2000, en Litográfica Ingramex, S.A. de C.V. Centeno 162, Col. Granjas Esmeralda, C.P. 09810, México, D.F. La composición tipográfica estuvo a cargo de Patricia Pérez Ramírez. La edición estuvo al cuidado de Esther Cohen, Tatiana Bubnova y Rafael Luna.
