

El autor y el héroe en la actividad estética*

Mijaíl M. Bajtín

*Entre los trabajos del destacado filólogo Mijaíl Mijailovich Bajtín (1895-1975) publicados póstumamente en su libro Estética de la creación verbal (Moscú, 1979),** le corresponde un lugar central al gran trabajo «El autor y el héroe en la actividad estética». Este trabajo fue escrito en la primera mitad de los años 20 y no fue concluido; se lo imprimió con arreglo al manuscrito que se había conservado (lamentablemente, no completo) en el archivo de M. Bajtín. [...] En el texto que de este trabajo se publicó en el libro Estética de la creación verbal no entró un fragmento que se había conservado del primer capítulo, el cual encierra unas tesis preliminares generales sobre el hombre como condición de la visión estética en la vida real y en el arte. Hemos incluido aquí este fragmento, dándole el mismo título que lleva todo el trabajo, «El autor y el héroe en la actividad estética». El texto del trabajo impreso en el libro Estética de la creación verbal va inmediatamente después de este fragmento. [...]*

Al leerlos, es preciso recordar que el propio autor no preparó esos manuscritos para imprenta, de ahí la forma de tesis y de resumen que tiene por momentos la exposición de algunas afirmaciones. Los manus-

* «K filosofii postupka», en: *Filosofiia i sotsiologuiia nauki i tejniki. Ezhegodnik 1984-1985*, Moscú, Nauka, 1986, pp. 138-160.

** N. del T.: Hay edición en español, en traducción directa del ruso por Tatiana Búbnova: *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982, 396 págs.

2 Mijaíl M. Bajtín

critos se han conservado en mal estado, distintas palabras quedaron en ellos sin descifrar, algunas han sido leídas con la ayuda de suposiciones (lo cual se ha señalado con un signo de interrogación entre corchetes después de la palabra dudosa). El difícilísimo trabajo de lectura de los manuscritos y preparación de los mismos para imprenta fue realizado por L. V. Deriuguina, S. M. Alexandrov y G. S. Bernstein.

S. G. Bocharóv

(...) es condicionado por el tiempo de vida del investigador, pero también por el estado puramente casual de los materiales, y ese factor [*moment*] que introduce cierta estabilidad arquitectónica, tiene un carácter puramente estético. Así es el mapa histórico-geográfico del mundo de Dante, con sus coincidentes centros geográficos, astronómicos e históricos de valores y acontecimientos: la Tierra, Jerusalén, el acontecimiento de la redención. Hablando rigurosamente, la geografía no conoce lejanía y cercanía, aquí y allá, está desprovista de una escala de valores absoluta de medición dentro del todo escogido por ella (la Tierra), y la historia no conoce pasado, presente y futuro, duración y brevedad, lejanía y proximidad temporales como factores absolutamente únicos e irreversibles; el tiempo mismo de la historia es irreversible, desde luego, pero, dentro, todas las relaciones son casuales y relativas (y reversibles), porque no hay un centro de valores absoluto. Siempre se produce cierta estetización de la historia y de la geografía.

Desde el punto de vista físico-matemático, el tiempo y el espacio de la vida del hombre no son más que pedazos insignificantes —la palabra «insignificantes» es entonada y tiene ya sentido estético— de un tiempo y espacio únicos infinitos, y, desde luego, sólo eso garantiza el carácter unívoco y definido de su sentido en el juicio teórico, pero dentro de la vida humana adquieren un único centro de valores, con respecto al cual se compactan,

se cubren de carne y hueso [ilegible]. El tiempo y el espacio artísticos, irreversibles y establemente arquitectónicos, en correlación con el tiempo compactado de la vida adquieren una tonalidad emocional-volitiva e incluyen [?] como tales tanto la eternidad como la extratemporalidad, tanto [ilegible] como la infinitud, tanto el todo como la parte; todas estas palabras tienen, para el filósofo, un peso valórico, es decir, están estetizadas. Está claro que aquí no estamos hablando del ordenamiento del contenido del todo temporal y espacial, sino precisamente del ordenamiento formal de ese todo, no sólo del factor fabular, sino también del empírico-formal. Tanto el tiempo interior de la fábula como el tiempo exterior de su transmisión, tanto la visión espacial interior como la representación espacial exterior, tienen un peso valórico —como entorno y horizonte y como curso de la vida del hombre mortal. Si el hombre no fuera mortal, el tono emocional-volitivo de ese transcurrir —de esos antes y después, todavía y ya, ahora y entonces, siempre y nunca— y el peso y la importancia del ritmo sonante serían anulados. Aniquile el factor de la vida del hombre mortal, y se apagará la luz valórica de todos los factores rítmicos y formales. Aquí la cuestión, desde luego, no está en la duración matemáticamente definida de la vida humana, esa duración podría ser cualquiera; lo único importante es que hay términos-límites de la vida y del horizonte —el nacimiento y la muerte—; sólo la existencia de esos términos y de todo lo condicionado por ellos crea la coloración emocional-volitiva del curso del tiempo de la vida limitada y [ilegible] del espacio —reflejo del esfuerzo y de la tensión del hombre mortal—; y la eternidad y la infinitud mismas sólo adquirirán un sentido valórico en correlación con una vida determinada.

Pasemos ahora al ordenamiento del sentido. La arquitectónica —como disposición y vínculo visiblemente necesarios, no casuales, de partes y factores concretos, únicos, en un todo concluido— sólo es posible en torno a un determinado hombre-héroe.* El pensamiento, el problema, el tema, no pueden ser la base de la arquitectónica, ellos mismos necesitan de un todo arquitectónico concreto para aunque sea concluirse un poco; en el pensamiento está ínsita la energía de la infinitud extraespacial-extratemporal, con respecto a la cual todo lo concreto es casual; él puede dar solamente la dirección de la visión de lo concreto, pero una dirección infinita, que no puede *concluir* el todo. Ni siquiera el todo discursivo prosístico del trabajo

* N. del T. Aquí y en todo el texto el vocablo español «hombre» es empleado en la acepción de «ser humano» (en el original ruso: *chelovek*).

4 Mijaíl M. Bajtín

científico está condicionado por la esencia del pensamiento básico de éste, sino por factores completamente casuales con respecto a esa esencia, y sobre todo por el horizonte consciente o inconscientemente limitado del autor; hasta el sistema sólo está cerrado y concluido externamente, internamente está abierto y es infinito, porque la unidad del conocimiento siempre está dada como tarea [*zadano*]. Es interesante la tarea de examinar desde este punto de vista la arquitectónica de una obra como la *Crítica de la razón pura*, y determinar la procedencia de los factores de la conclusión en ella; sin particular esfuerzo podemos convencernos de que tienen un carácter estético y hasta antropomórfico, porque Kant creía en la posibilidad de un sistema cerrado, de una tabla cerrada de categorías. La división y la disposición espacio-temporales de las partes de un todo discursivo, hasta las de uno tan elemental como la conclusión lógica —premisa, inferencia, etc.—, no reflejan el propio factor [?], sino el proceso temporal del curso del pensamiento humano —cierto es que no el psicológico-casual, sino el estetizado, el rítmico. La arquitectónica del todo discursivo prosístico es lo que más se parece a la arquitectónica musical, porque lo poético incluye demasiados factores espaciales y visibles. La prosa, para concluirse y tomar la forma de la obra acabada, debe utilizar el proceso estetizado del individuo creador —de su autor—, reflejar en sí misma la imagen del *acontecimiento* acabado de la creación de éste, porque dentro de su sentido puro, abstraído del autor, no puede hallar ningún factor que concluya y que ordene arquitectónicamente. No requiere una explicación aparte el hecho de que también ese material sensorial que llena el orden espaciotemporal, el esquema del acontecimiento-fábula interno y de la composición externa de la obra —el ritmo interno y el externo, la forma interna y la externa—, se ordena solamente alrededor del centro valórico del hombre, lo viste a él mismo y a su mundo.

En lo que concierne al sentido ético, en líneas generales —y aquí no podemos concretizar este factor sin anticipar lo que expondremos más adelante— lo esclareceremos hablando de la diferencia entre el acontecimiento ético y el estético: cerrar el acontecimiento ético con su sentido venidero siempre abierto y ordenarlo arquitectónicamente es algo que sólo se puede hacer trasladando el centro valórico, de lo dado como tarea, a la realidad dada del hombre participante en él.

Analizando un ejemplo concreto, aclararemos todo lo que hemos dicho sobre la función arquitectónica del centro valórico del hombre en el todo artístico. Este análisis destacará sólo aquellos factores que aquí nos

son necesarios y se abstraerá de todo lo restante, a veces aunque sea sumamente esencial para la impresión artística en su totalidad, a fin de no adelantarnos, en la medida de lo posible, a lo que viene más adelante: ruego que se tenga presente este carácter especial de nuestro análisis, que a veces ni siquiera aproximadamente agota el todo artístico.

Me detendré en una obra lírica del Pushkin del año 30, «Separación». Hela aquí:

Por las costas de la patria lejana
Abandonabas el país ajeno...

En esta obra lírica hay dos héroes: el «héroe lírico» propiamente dicho, en este caso el autor objetivado, y «ella», probablemente Riznich, y, por consiguiente, también dos orientaciones emocional-volitivas objetuales, dos contextos valóricos, dos únicos puntos para referir y ordenar los factores valóricos de la existencia. La unidad del todo lírico es restablecida por el hecho de que el contexto valórico de la heroína en su conjunto es abarcado y confirmado por el contexto del héroe, se integra a él como un factor del mismo, y ambos contextos, a su vez, son abarcados por el contexto *activo* valórico-afirmativo formal —propiamente estético— unitario del autor y el lector. Anticipando un tanto lo que seguirá, diremos: la situación en que se halla el sujeto estético —el lector y el autor—, los *creadores de la forma*, de la que parte su actividad artística, formadora, puede ser definida como *exotopía temporal, espacial y de sentido* respecto a todos los factores, sin excepción, del campo arquitectónico interno de la visión artística; precisamente esto es lo que hace posible por vez primera abarcar toda la arquitectónica —la valórica, la temporal, la espacial y la de sentido— con una actividad única, igualmente afirmativa. La empatía estética (*Einfühlung*) —la visión de los objetos y de los héroes desde dentro— se efectúa activamente desde ese punto exotópico, donde el material obtenido por la empatía, junto con la materia de la visión y la escucha externas, se une y se conforma en un todo arquitectónico concreto único. La exotopía es una condición necesaria para reducir a un contexto valórico estético-formal único los diferentes contextos que se forman alrededor de unos cuantos héroes (en especial, eso ocurre en el epos).

En nuestra obra todos los factores concretos del todo arquitectónico convergen hacia dos centros valóricos, el héroe y la heroína; además, el primer círculo abarca al segundo, es más ancho que éste, y ambos son abarcados del mismo modo —como un acontecimiento único— por la

6 Mijaíl M. Bajtín

actividad formadora del autor-lector; así pues, hay tres contextos valóricos que se interpenetran, y, por consiguiente, también en tres direcciones debe realizarse la entonación de casi todas y cada una de las palabras de esta obra: la entonación real de la heroína, la también real del héroe, y la formal del autor-lector (cuando se ejecuta realmente la obra, la tarea del ejecutante es hallar la resultante de estas tres direcciones entonativas). Pero estudiemos la disposición de los factores únicos concretos en [ilegible] la arquitectónica:

Por las costas de la patria lejana
Tú abandonabas el país ajeno.

«Las costas de la patria» se hallan en el contexto espacio-temporal valórico de la vida de la heroína; para ella, en su tono emocional-volitivo, el horizonte espacial posible se vuelve la *patria*: esto es el factor del acontecimiento de su vida. También al ser correlacionado con ella, cierto todo espacial —como factor de su destino— deviene «el país extraño». El movimiento de ella hacia su patria («tú abandonabas») se entona más en dirección al héroe, en el contexto de su destino: en dirección a ella sería mejor decir «regresabas», pues ella va a su patria. En el destino de él y de ella se condensa valóricamente la lejanía (el epíteto «lejana»): estarán lejos uno del otro.

En la redacción de la variante (Annenkov) predomina el contexto valórico del héroe:

Por las costas del extranjero lejano
Abandonabas el país natal.

Aquí el extranjero —Italia— y el país natal —Rusia— están definidos valóricamente con respecto al héroe.

En la hora inolvidable, en la hora triste
Lloraba yo largamente ante ti.

La hora con su extensión [ilegible] y temporal está cubierta de «lejanía» y recibió un peso valórico en las únicas series temporales de las vidas mortales determinadas de él y de ella como hora de la separación. En la selección de las palabras y las imágenes centrales predomina el contexto valórico del destino de él.

Mis manos que se ponen frías
Trataban de retenerte;

El terrible tormento de la separación
Mi gemido suplicaba no interrumpieras
.....
Tú decías: en el día del encuentro
Bajo el cielo eternamente azul,
A la sombra de los olivos, en ósculos de amor
Los labios nuevamente, mi amigo, uniremos.
Pero allí, ¡ay!, donde del cielo las bóvedas
Resplandecen con un brillo azul,
Donde bajo las rocas dormitan las aguas,
Dormiste el último sueño.
Tu belleza, tus sufrimientos,
Desaparecieron en la urna cineraria:
Desapareció también el beso del encuentro...
Pero lo espero: me lo debes.

No seguiré deteniendo la atención del lector en una cosa tan elementalmente comprensible: está claro que todos los factores de ese todo, tanto los expresados francamente como los no expresados, se vuelven *valores* y se ordenan sólo al ser correlacionados con uno de los héroes o, en general, con el ser humano, como destino de éste. Pasemos a otros factores más esenciales de ese todo. De este todo de acontecimientos es partícipe [*prichastna*] también la naturaleza; ella está animada e incorporada al mundo de la realidad dada humana en dos direcciones: en primer lugar, como entorno y fondo del acontecimiento del deseado y prometido encuentro del héroe y la heroína (el beso bajo el cielo eternamente azul) y el entorno del acontecimiento de la muerte real de ella (donde del cielo las bóvedas resplandecen... dormiste el último sueño); además, en el primer caso este fondo refuerza la alegría del encuentro, armoniza con ella, y en el segundo contrasta con el dolor por la muerte de ella: es una incorporación puramente *fabular* de la naturaleza; y en segundo lugar, el movimiento de los acontecimientos humanos y la vida están introducidos directamente en ella: del cielo las *bóvedas*; las metáforas: *resplandecen* y *dormitan* las aguas bajo las rocas —las rocas ocultan el sueño de las aguas—; el cielo eternamente azul —la eternidad del cielo se correlaciona valóricamente con la vida determinada del hombre—; además, unas metáforas tienen carácter antropomórfico —resplandecen [sic], dormitan—, otras sólo incorporan la naturaleza al destino humano —bóvedas, el eterno azul. Esta segunda di-

rección de la animación de la naturaleza no depende de la animación fabular directa.

Ahora es preciso detenerse en los siguientes factores: en la forma espacial interna, en el ritmo interior del desenvolvimiento del acontecimiento (tiempo artístico interior), en el ritmo exterior, en la estructura entonativa y, por último, en el tema.

Hallamos en la obra dada tres imágenes escultórico-pictórico-dramáticas: la imagen de la separación (las manos que se ponen frías, que tratan de retener... tú decías...), la imagen del encuentro prometido (la unión de los labios en un beso bajo el cielo azul) y, por último, la imagen de la muerte (la naturaleza y la urna cineraria, donde *desaparecieron* la belleza y los sufrimientos de ella) —esas tres imágenes tienden a cierto acabamiento puramente plástico [*izobrazitel'noi*].

El ritmo interior temporal del acontecimiento es el siguiente: la separación y el encuentro prometido, la muerte y el futuro encuentro real. Entre el pasado y el futuro de los héroes a través del presente se establece un ininterrumpido vínculo de acontecimientos: la separación es una arsis, el encuentro prometido es una tesis; la muerte es una arsis, el hecho de que a pesar de todo habrá encuentro, una tesis.

Pasemos a la estructura entonativa. Cada palabra expresada no sólo designa un objeto, no sólo suscita cierta imagen, no sólo suena, sino que también expresa cierta reacción emocional-volitiva al objeto que es designado, la cual, cuando se pronuncia realmente la palabra, se expresa en la entonación de la misma. La imagen sonora de la palabra no sólo es portadora del ritmo, sino que también está penetrada de lado a lado por la entonación; además, cuando la obra es leída realmente, pueden surgir conflictos entre la entonación y el ritmo. Desde luego, el ritmo y la entonación no son elementos extraños: también el ritmo expresa la coloración emocional-volitiva del todo, pero es menos objetual; mas lo principal es que representa casi exclusivamente una reacción formal pura del *autor* al acontecimiento *en su totalidad*; mientras que la entonación es principalmente una reacción entonacional del héroe al objeto *dentro del* todo y, correspondiendo a las particularidades de cada objeto, es más diferenciada y variada. No obstante, la división abstracta de la entonación y el ritmo no coincide con otra división, también abstracta: la de la reacción del héroe y la reacción del autor: la entonación puede expresar a la vez tanto la reacción del héroe como la del autor, y el ritmo también puede expresar tanto la una como la otra. La reacción preponderantemente emocional-volitiva del autor halla su

expresión en el ritmo, y la del héroe, en la entonación. A la reacción del héroe, es decir, a la expresión de la *valoración* del objeto en el contexto valórico del héroe, la llamaremos reacción realista; a ella corresponderán una entonación realista y un ritmo realista. A la reacción del autor —la valoración del objeto en el contexto del autor— la llamaremos reacción formal, a ella corresponderán una entonación formal y un ritmo formal. La entonación formal y el ritmo realista se encuentran más raras veces que la entonación realista y el ritmo formal. Como veremos más adelante, no sólo la entonación y el ritmo, sino también todos los factores del todo artístico y todos los aspectos de la palabra pueden ser expresión de la reacción emocional-volitiva: tanto las imágenes como los objetos, como los conceptos.

Aclaremos la distinción que hemos hecho. En el drama, la entonación tiene de costumbre un carácter puramente realista: el diálogo dramático como tal representa una lucha entre los contextos valóricos de los personajes, una expresión del choque entre las diferentes posiciones emocional-volitivas ocupadas por los personajes en un mismo acontecimiento, una expresión de la lucha de valoraciones. Cada participante del diálogo en discurso directo enuncia directamente con cada palabra el objeto y su reacción activa a él: la entonación es realista conforme a la vida, el autor no está expresado directamente. Pero todas estas expresiones en lucha de la reacción de los personajes serán abarcados por un único ritmo (en la tragedia, por el trimetro yámbico), que le confiere cierto tono único a todos los enunciados, que los reduce a todos ellos como a un solo denominador emocional-volitivo; el ritmo expresa una reacción a una reacción, la reacción puramente formal-estética única y uniforme del autor a todas las reacciones realistas en lucha de los héroes, a todo el acontecimiento trágico en su totalidad; estetizándolo, lo arranca de la realidad (cognoscitivo-ética) y lo enmarca artísticamente. Desde luego, el trimetro yámbico no expresa la reacción individual del autor al acontecimiento también individual de una tragedia dada, pero el propio carácter general de su orientación con respecto a lo que ocurre, a saber: el estético (toda la tragedia, excepto casi sólo los coros, está escrita en trimetros), cumple una función como de rampa teatral: separa de la vida el acontecimiento estético. Como es sabido, dentro de la estructura métrica determinada del trimetro yámbico son posibles algunas variaciones rítmicas —desviaciones—; de costumbre tienen una función realista, subrayando y reforzando las entonaciones de los héroes que son propias de la vida, pero a veces también [ilegible] transmitiendo el ritmo de la vida anímica del hablante: transmitiendo la tensión, la acelera-

ción del tempo, etc. Aquí nos abstraemos de otros factores de la tragedia que expresan al autor y su reacción formal (y a veces también no formal), como son: en parte los coros de la tragedia antigua, la disposición de las partes, la selección de las imágenes, la sonografía* y otros factores puramente formales. También hacemos abstracción de que la imagen sonora de la palabra puede tener no sólo funciones rítmicas y entonativas, sino también representativas (la «sonografía»).

En el epos, el discurso directo de los héroes se entona, al igual que en el drama, de manera realista; en el discurso de los héroes citado indirectamente por el autor es posible el predominio de la reacción realista, pero es posible también el de la reacción formal del autor; pues las palabras del héroe que expresan su posición valórica, el autor puede transmitir las, expresando en el tono de la transmisión su propia actitud hacia ellas, su posición con respecto al héroe, por ejemplo, irónicamente, con asombro, con entusiasmo, en un tono épico profundamente tranquilo, etc. En el epos, la descripción de los objetos y el relato sobre los acontecimientos se producen a veces con un predominio del punto de vista del valor de los mismos (del valor del objeto y del acontecimiento) para los héroes, en el tono de su posible actitud hacia esos objetos y acontecimientos; a veces, en cambio, predomina absolutamente el contexto valórico del autor, o sea, las palabras de la descripción del mundo de los héroes expresan la reacción del autor a los héroes y su mundo. Pero cualquiera que sea la reacción que predomine, la palabra en el epos es siempre palabra del autor; por consiguiente, siempre expresa también la reacción del autor, aunque tal o cual palabra y todo el conjunto de palabras puedan estar entregadas al héroe *casi* a su completa disposición; en este sentido, podemos decir que cada palabra del epos expresa una reacción a una reacción, una reacción del autor a una reacción del héroe, es decir, cada concepto, imagen y objeto vive en dos planos, es dotado de sentido en dos contextos valóricos: en el contexto del héroe y en el contexto del autor. Más adelante veremos que estas reacciones valóricas se hallan en mundos culturales diferentes: pues la reacción y la valoración del héroe, su orientación emocional-volitiva, tiene un carácter cognoscitivo-ético y realista conforme a la vida, el autor reacciona a ella y la concluye estéticamente. La vida esencial de la obra es

* N. del T. *Zvukopis*: término de la poética rusa que designa un tipo de instrumentación del verso: una correspondencia de la composición fonética de la frase con el cuadro representado o un sistema de aliteraciones realizado consecuentemente que subraya el carácter acabado de las imágenes de la frase poética.

ese acontecimiento de relación dinámicamente viva entre el héroe y el autor. En la lectura viva de la obra se pueden transmitir con la voz de manera bastante clara ambas entonaciones, allí donde esto es preciso — desde luego, no con respecto a cada palabra aislada. En todo caso, la lectura puramente realista es inadmisibles, en la voz todo el tiempo debe sonar la activa energía estéticamente formadora del autor.

En la lírica, el autor es el más formalista, esto es, se disuelve en la forma sonora externa y pictórico-escultórica y rítmica interna; por eso parece que no existe, que se funde con el héroe o, por el contrario, que no existe el héroe, sino sólo el autor. Pero, en realidad, también aquí el héroe y el autor se oponen uno al otro y en cada palabra suena una reacción a una reacción. La peculiaridad de la lírica en este respecto y la objetividad de la misma todavía no podemos discutir las aquí. Ahora regresaremos a la estructura entonativa de nuestra obra. Aquí en cada palabra suena una doble reacción. Hay que tomar en cuenta de una vez para siempre que la reacción al objeto, su valoración y el objeto mismo de esa valoración no están dados como diversos factores de la obra y de la palabra: somos nosotros quienes los distinguimos de manera abstracta; en realidad, la valoración penetra el objeto, es más: la valoración crea una imagen del objeto, precisamente la reacción estético-formal condensa el concepto en una imagen del objeto.

¿Acaso nuestra obra se reduce en su primera parte al tono de aflicción, de separación vivida realísticamente? Esos tonos realísticamente afligidos están allí, pero son abarcados y cubiertos por tonos nada afligidos que los celebran: el ritmo y la entonación —«en la hora inolvidable, en la hora triste, lloraba yo largamente ante ti»— transmiten no sólo el peso de esa hora y del llanto, sino también la superación de ese peso y llanto, la celebración de los mismos; más adelante, la imagen pictórico-plástica de la dolorosa despedida —«mis manos que se ponían frías», «mi gemido suplicaba no interrumpieras...»— no transmite en absoluto únicamente lo doloroso de la misma: la reacción emocional-volitiva de la dolorosa despedida real nunca puede engendrar de sí misma una imagen plástico-pictórica; para eso la propia reacción dolorosa debe devenir objeto de una reacción en modo alguno dolorosa, sino estéticamente acariciadora, o sea, esa imagen no se construye en el contexto valórico del que se separa realmente. Por último, también en las últimas líneas —«desapareció también el beso del encuentro...»— los tonos de la espera y la fe reales del héroe en el beso venidero son abarcados por tonos que nada esperan, sino que están del

todo acabadamente calmados en el presente, el futuro real del héroe se vuelve futuro artístico para el autor-creador de la forma. Además, como ya hemos señalado aquí, la propia reacción del héroe en algunos momentos abarca la reacción de la heroína, pero el contexto valórico del héroe, a pesar de todo, no alcanza aquí plena independencia.

Pasemos ahora al tema de nuestra obra.

(Es preciso tener en cuenta todo el tiempo que las entonaciones distinguibles por nosotros —la realista y la formal— no están dadas en su forma pura en ninguna parte; hasta en la vida, donde entonamos cada palabra, esa entonación no es puramente realista, sino que siempre tiene alguna mezcla de la estética; pura es la reacción cognoscitivo-ética real, pero su enunciación para otro acoge inevitablemente dentro de sí un elemento estético; toda expresión como tal ya es estética. Sin embargo, el factor estético aquí desempeña solamente un papel ancilar, la orientación real de la reacción es realista. Lo dicho se extiende también a la reacción formal.)

Así pues, pasemos al tema. A consecuencia de la particularidad ya señalada de la lírica pura, la casi completa coincidencia del autor y el héroe, es extraordinariamente difícil distinguir y formular el tema como una determinada situación prosística significativa o situación [*obstoianie*] épica. El contenido de la lírica habitualmente no está concretizado (al igual que el de la música), es como una huella de la tensión cognoscitivo-ética, una expresión total —todavía no diferenciada— del pensamiento y el acto posibles [?]. Por eso, se debe formular el tema con extraordinaria cautela, y toda formulación será convencional, no expresará adecuadamente el contexto prosístico real. Aquí no pensamos establecer ese contexto prosístico real; para eso habría que tomar en cuenta el acontecimiento biográfico (ético) del amor odesita de Pushkin y sus repercusiones posteriores; tomar en cuenta las correspondientes elegías de los años 23 y 24, otras obras del año 30, y ante todo «Conjuro»; tomar en cuenta las fuentes literarias de la elaboración del tema —en su formulación amplia— del amor y la muerte, y ante todo a Barry Cornwall, que condicionaron directamente el poema «Conjuro», afín por el tema, y toda una serie de otras obras cercanas cronológicamente; y, por último, toda la situación biográfica y espiritual del año 30 (el próximo matrimonio, etc.). No cabe duda de que la idea ética de la «fidelidad» en relación con la situación biográfica ocupó uno de los lugares centrales en la vida cognoscitivo-ética del autor en Bóldino («El caballero pobre», «La despedida», *El convidado de piedra*). Además, para

el esclarecimiento del contexto prosístico de la lírica tienen una importancia esencial las obras no líricas del autor, en las que la idea prosística siempre está expresada claramente. Semejante trabajo no entra en absoluto en el círculo de nuestra tarea; lo único importante para nosotros es el elemento común de la encarnación del tema lírico en el todo artístico. Por eso nuestra formulación no puede pretender estar rigurosamente fundamentada en todos los aspectos.

Así pues, el tema de «el amor y la muerte» está complicado y concretizado por un tema particular [?]: «promesa y cumplimiento»: la promesa del encuentro con la amada será cumplida, aunque en el camino se presentó la muerte, en la eternidad. Este tema está encarnado [?] a través de la imagen del «beso del encuentro»: el beso prometido del encuentro (los labios para el ósculo apasionado de nuevo uniremos), el beso que ha muerto (desapareció también el beso del encuentro), el beso resucitado (lo espero, me lo debes), el tema está concretizado sinecdóquicamente. Un tema puramente ético, pero está desprovisto de su filo ético, *está cerrado* por la imagen del beso — ésta es la imagen temática central. Los elementos previamente dados [?] del acontecimiento ético del amor y del encuentro de ultratumba con la amada y los actos éticos ligados a ellos —la fidelidad, la purificación, etc.—, que entraron estéticamente transformados en la lírica de Dante, el acontecimiento *venidero* absoluto real en el futuro real, descompondrían el carácter conclusivo imaginal y rítmico del todo. La *fe* y la *esperanza* reales (ellas podrían estar en el alma del autor, de Pushkin, sólo que la biografía hace que esa suposición sea dudosa, cf. el mismo tema en Zhukovski) en el venidero encuentro, si tan sólo estuvieran solas (esto es, si el autor coincidiera con su héroe), no podrían generar de sí nada concluido e importante por sí mismo, aparte del futuro real —*a pesar del futuro* de sentido, este factor conclusivo es introducido de otra orientación emocional-volitiva con respecto al acontecimiento en su totalidad, orientación que remitió ese acontecimiento a sus participantes dados, que hizo centro valórico no al *objeto* de esa vivencia y aspiración (el encuentro de ultratumba real), sino a esa vivencia misma y a esa aspiración misma al objeto, desde el punto de vista de su portador valórico —del héroe. No necesitamos, en absoluto, saber si realmente Pushkin recibió el beso de ultratumba, no necesitamos una fundamentación filosófica, religiosa o ética de la posibilidad y la necesidad del encuentro y la resurrección de ultratumba (la inmortalidad como postulado del verdadero amor), el acontecimiento está completamente concluido y resuelto para nosotros; aunque el análisis

prosístico pudiera y debiera profundizar este tema desde el punto de vista filosófico y religioso en la dirección correspondiente: es que la postulación de la inmortalidad por el amor, la fuerza ontológica de la memoria eterna («quien no olvidó, no devuelve», «el don que Dios quita, no está perdido por el corazón tozudo»), es uno de los más profundos temas de la lírica erótica de todos los tiempos (Dante, Petrarca, Novalis, Zhukovski, Soloviov, Ivanov y otros).

Esta conclusión de un tema filosófico infinito, tenso y siempre abierto y del posible acto ético de la vida se realiza a través de la atribución, por el autor, del acontecimiento, cuyo sentido previamente dado el tema es, a un hombre-héroe dado; además, este héroe-*hombre* puede coincidir con el autor-*hombre*, lo que casi siempre tiene lugar, pero el héroe de la obra nunca puede coincidir con el autor —su creador—, de lo contrario no obtendremos una obra artística. Si la reacción del autor se funde con la reacción del héroe —pues esto a veces [?] puede ser así [?] desde el punto de vista cognoscitivo-ético—, se dirige directamente al objeto y al sentido, el autor comienza a conocer y actuar junto con el héroe, pero pierde la visión conclusiva artística de éste; veremos que hasta cierto punto eso ocurre a menudo. La reacción que se refiere directamente al objeto, y, por consiguiente, también la entonación del enunciado, no pueden ser productivas estéticamente, sino sólo cognoscitiva y éticamente; la reacción estética es una reacción a una reacción; no al objeto y el sentido por sí mismos, sino al objeto y el sentido para un hombre dado, correlacionados con los valores de un hombre dado. En nuestra obra, a través del héroe lírico [ilegible] está encarnado el tema cognoscitivo-ético, la fe y la esperanza [ilegible]. ¿Pero qué clase de héroe es éste y cuál es la actitud del autor hacia él? Sobre esto haremos aquí solamente unas cuantas observaciones previas.

Empezaremos por la actitud, porque precisamente la actitud creadora determina el objeto; aquí la actitud del autor hacia el héroe lírico es pura y directamente estético-formal: la vivencia cognoscitivo-ética, coloreada valóricamente, del héroe —su reacción al objeto— aquí es directamente el objeto de una reacción celebratoria formadora puramente estética del autor; podemos decir que aquí las vivencias del héroe están vertidas directamente en la imagen y el ritmo, precisamente por eso parece que no hay autor o no hay héroe: una sola persona vivenciante valóricamente. Entretanto, como veremos en detalle más adelante, en el epos, especialmente en la novela, pero a veces también en la lírica (Heine), el héroe y su vivencia,

su orientación emocional-volitiva objetual en su totalidad, no se vierten en una forma puramente ética, sino que reciben previamente del autor una definición cognoscitivo-estética, o sea, el autor, antes de reaccionar a ellos de manera directamente estético-formal, reacciona cognoscitivo-éticamente, y ya después al héroe cognoscitivo-éticamente definido —moralmente, psicológicamente, socialmente, filosóficamente, [ilegible] etc.— lo concluye de manera puramente artística, y eso incluso donde el héroe es profundamente autobiográfico; además, esa definición cognoscitivo-ética del héroe tiene siempre un carácter profundamente interesado, íntimo-personal. Esa definición cognoscitivo-ética está ligada de manera tan estrecha y profunda con la posterior conformación estética, que hasta para el análisis abstracto son casi indistinguibles; aquí se efectúa de manera casi directamente imperceptible para la razón el paso de un punto de vista creador a otro. En efecto, traten de separar un procedimiento formal artístico-formal de la valoración cognoscitiva-moral en la heroización, el humor, la ironía, la sátira, de aislar el procedimiento puramente artístico-formal de la heroización, la ironización, la humorización —nunca se logrará hacerlo [ilegible], y no es esencial para la tarea del análisis; aquí el carácter inevitablemente formal y de contenido de éste se justifica con particular evidencia. Por otra parte, en esos fenómenos son particularmente claros el papel del autor y el acontecimiento vivo de su actitud hacia el héroe.

La particularidad de la lírica pura está precisamente en que la reacción del héroe al objeto está insuficientemente desarrollada y no es de principios, es como si el autor estuviera de acuerdo con el aspecto cognoscitivo-ético de la misma, sin entrar en su examen, valoración y generalización de principios, y la conclusión formal se efectúa muy fácilmente. En este respecto la lírica se acerca a la canción directa, en la que es como si la vivencia se celebrara a sí misma, el dolor se duele objetualmente (éticamente) y se celebra a sí mismo al mismo tiempo, llora y celebra su llanto (autoconsuelo estético); desde luego, aquí hay un desdoblamiento en héroe y autor, al igual que en toda expresión; sólo el aullido inmediato inarticulado, el grito de dolor, no lo conocen, y para la comprensión de este fenómeno es preciso hacer esa diferenciación y tomar plena conciencia de ella, sólo que aquí esa actitud tiene un carácter especial: es deseada tranquilamente, el héroe no teme y no se avergüenza de ser expresado, al autor no le hace falta luchar con él, es como si ellos hubieran nacido en una cuna común. Sin embargo, debemos decir que esa inmediatez de la lírica tiene sus límites: el acontecimiento anímico lírico puede degenerar en un episodio anímico, y,

por otra parte, puede volverse falso: la relación no suficientemente reflexionada, no profundamente sentida, entre el héroe y el autor, su mutua incompreensión, el temor a mirarse cara a cara uno al otro y poner en claro francamente [?] sus relaciones, tienen lugar muy a menudo en la lírica, provocando tonos disonantes, no disueltos en el todo. También es posible una lírica sintética [?] que no se encierre en obras independientes aisladas; pueden existir libros líricos (*Vita Nuova*, en parte los sonetos de Petrarca, en la Edad Moderna se acercan a esto Ivanov y *Stundenbuch* de Rilke) o por lo menos ciclos líricos. Para esta unión de obras líricas en un gran todo no es suficiente la unidad del tema, sino que ante todo es necesaria la unidad del héroe y de su orientación; en otros casos es posible hasta hablar del carácter del héroe lírico. Sobre esto hablaremos más detalladamente después. En todo caso, en general con respecto a la lírica pura sigue siendo correcta nuestra tesis sobre la actitud puramente estética directa del autor hacia el héroe, cuya orientación emocional-volitiva y su orientación cognoscitiva-ética no tienen un carácter objetual claro y no son de principios. Así es el héroe de nuestra obra en su actitud hacia el autor, aquí por ahora no podemos detenernos detalladamente en él: su postura no es de principios, el autor no la valora y no la generaliza, sino que confirma directamente la belleza [?] (aceptación lírica). Pero este mismo tema (su aspecto cognoscitivo-ético) en el epos o incluso en la lírica podría ser encarnado de otro modo a través de otro héroe, en otra postura de él con respecto al autor. Recordemos que semejante tema, al menos casi en esa misma orientación cognoscitivo-ética general, [ilegible] de una manera completamente distinta en Lenski: «Él cantó la *separación* y la *aflicción*, y *algo* y la lejanía *nebulosa*...», «El objetivo de nuestra vida para él era un *enigma seductor*; con él *se devanaba los sesos* y sospechaba *milagros*». Aquí este tema está completamente desprovisto de su autoridad cognoscitivo-ética, de modo que se vuelve nada más que un factor de la caracterización artística de un hombre *dado*, de Lenski, sostenida en tonos humorístico-paródicos; aquí la reacción del autor condicionó tanto la elección de las palabras como las entonaciones de toda la posición emocional-volitiva, cognoscitiva-ética, objetual, del héroe, que es valorado y definido por el autor no sólo de manera artístico-formal, sino ante todo cognoscitivo-ética (casi es generalizado hasta el *tipo*), y esto [ilegible], penetra en la forma conclusiva puramente estética. También la forma es inseparable de la valoración en los versos de Lenski, «Adónde, adónde te alejaste» —esa parodia del romanticismo malo. Esta valoración que penetra toda la estructura

formal y de contenido del poema, después está sacada y expresada francamente —»así escribí, *oscura y lánguidamente...*». Aquí la actitud del autor hacia el héroe no es directamente lírica.

Se debe tener en cuenta todo el tiempo lo siguiente: la reacción emocional-volitiva es inseparable de su objeto y de la imagen del mismo, es decir, siempre es objetual-imaginal, por otra parte, tampoco el objeto nunca está dado en su pura objetualidad indiferente: pues ya por el hecho mismo de que empecé a hablar sobre el objeto, de que le presté atención, lo destacué y simplemente lo vivencí, ya tomé con respecto a él una posición emocional-volitiva, una orientación valórica; en este sentido, la reacción emocional-volitiva del autor se expresa también en la elección misma del héroe y del tema y de la fábula, en la elección de las palabras para expresarla, en la elección y construcción de las imágenes, etc., y no sólo en el ritmo y en la entonación. Esta última no es señalada en absoluto en la obra, se la adivina, y cuando se lee mentalmente, no se expresa de manera sonora —aunque fisiológicamente y [ilegible] hay un equivalente: en la expresión de los ojos, de los labios, la mímica del rostro, en la respiración, etc., pero, desde luego, no se corresponden plenamente; lo mismo es preciso decir sobre la orientación y la reacción emocional-volitiva del héroe, ésta halla expresión en todos los factores que constituyen la obra artística; pero si aislamos la entonación, es sólo porque ella expresa de manera especial únicamente la reacción emocional-volitiva, la tonalidad del objeto, no tiene otra función. En general, todos estos elementos aislados de la palabra y del todo artístico —objeto, imagen, ritmo, entonación y otros— sólo son aislables de manera abstracta; en realidad, están fundidos en una unidad concreta, integral, se interpenetran e intercondicionan uno al otro. Por eso precisamente en el diálogo dramático la posición emocional-volitiva del héroe es expresada no sólo por la entonación de las palabras de éste, sino también por la elección de las mismas, sus significados objetuales e imágenes, pero esos factores tienen también otras funciones; después, no sólo el ritmo, sino el lugar que ocupa el enunciado dado del héroe en el diálogo, y la posición de todo el diálogo en el todo, su coloración entonacional, y a veces su significado objetual e imágenes expresan no sólo la reacción del héroe, sino la reacción abarcadora del autor, su orientación con respecto al todo y las partes. Cuando hablamos de la definición cognoscitivo-ética del héroe que precede y condiciona su definición artístico-formal, no es preciso imaginársela como discursivamente acabada, tanto más cuanto que con respecto al todo del héroe no predomina el enfoque

cognoscitivo, sino el ético, el factor filosófico-cognoscitivo domina en relación con el tema y con distintos factores del héroe, su [ilegible] cosmovisivo. El todo del héroe —la expresión total del héroe— tiene un carácter puramente ético (en la medida en que, en general, se puede hablar de un todo no-estético) de orden no discursivo, sino emocional-volitivo: [ilegible] vergüenza, [ilegible] futilidad, santidad, autoridad, rectitud de la persona, amor, etc. Repetiremos una vez más que estas definiciones cognoscitivo-éticas son casi indistinguibles de las definiciones estéticas-formales [ilegible]; el hombre concreto no [...] en absoluto en ninguna parte, excepto el arte; además, en la vida, pero ahí también está bastante estetizado. Ese factor de que la definición cognoscitivo-ética se refiere al *todo* del hombre, de que lo abarca todo, es ya un factor estético. La definición ética define a un hombre dado desde el punto de vista de lo dado como tarea [*zadannogo*], y en esto último está el centro valórico, basta con trasladarlo a lo dado y la definición estará ya completamente estetizada. Podemos decir que antes de ocupar una posición puramente estética con respecto al héroe y su mundo, el autor debe ocupar una posición puramente propia de la vida.

Todos los elementos del todo artístico de nuestra obra que hemos analizado: los factores objetuales (la patria, el extranjero, la lejanía, largo tiempo), el todo objetual y de sentido (la naturaleza), las imágenes pictórico-escultóricas (tres de las fundamentales) — el espacio interior, el ritmo temporal interior, el tiempo interior, la posición emocional-volitiva del héroe y del autor, y las [ilegible] entonacionales correspondientes a ella, el ritmo temporal externo, la rima y la composición externa (que aquí, desde luego, no pudimos someter a un análisis formal especial), y, por último, el tema, esto es, todos los elementos únicos concretos de la obra y el ordenamiento arquitectónico de los mismos en un único acontecimiento artístico, se realizan alrededor del centro valórico del hombre-héroe, aquí la existencia se volvió completamente humanizada en un acontecimiento único: todo lo que aquí es significativo es tan sólo un momento de un acontecimiento de la vida de un hombre dado, de su destino. Con eso podemos terminar el análisis de la obra.

En nuestro análisis nos adelantamos: hablamos no sólo del hombre — el centro de la visión estética—, sino también de la definición del héroe, y hasta tocamos la actitud del autor hacia él.

El hombre es una condición de la posibilidad de cualquier visión estética, da lo mismo si ésta halla una determinada encarnación en una obra

artística acabada o no; sólo en esta última aparece un determinado héroe, al tiempo que algunos factores pueden estar estetizados y no tener una relación inmediata con él, sino con el hombre en general, como en nuestro ejemplo de la animación directa de la naturaleza independientemente de la fábula de su incorporación al acontecimiento de la vida de un determinado héroe. El héroe ya no es una condición de la posibilidad, sino también un objeto concreto de la visión estética, cierto es que un objeto *par excellence*, porque expresa la esencia misma de él, pero es que al hombre es posible enfocarlo desde un punto de vista que no sea el del valor de la realidad dada humana (el *homo sapiens* de la biología, el hombre del acto ético, el hombre de la historia), y a la inversa: desde el punto de vista de la realidad dada humana se puede mirar cualquier objeto, y esta mirada será estética, pero en ella no habrá héroe propiamente dicho. Así, la contemplación estética de la naturaleza está humanizada, pero no tiene un determinado héroe (por lo demás, tampoco un determinado autor, aquí hay un autor coincidente con la contemplación [?], pero es extremadamente pasivo y receptivo [?], aunque el grado de pasividad es diferente). Es posible también una obra artística sin un héroe expresado de manera definida: la descripción de la naturaleza, la lírica filosófica, el aforismo estetizado, el fragmento en los románticos, etc. Particularmente frecuentes son las obras sin héroe en otras artes: casi toda la música, el ornamento, el arabesco, el paisaje, la *nature morte*, toda la arquitectura, etc.

Es verdad que la frontera entre el hombre —la condición de la visión— y el héroe —el objeto de la visión— a menudo se vuelve movediza: el asunto está en que la contemplación estética como tal tiende a aislar a un determinado héroe, en este sentido cada visión encierra una tendencia al héroe, una potencia de héroe; es como si en cada percepción estética del objeto dormitara una determinada imagen humana, como en el bloque de mármol para el escultor. En el enfoque mitológico, no sólo el factor ético-histórico, sino también el puramente estético, hicieron prever en la madera la dríada, la oréada en la piedra, hicieron levantarse de las aguas a las ninfas, ver en los acontecimientos de la naturaleza acontecimientos de la vida de determinados participantes. Sólo con respecto a un determinado héroe se pueden definir completamente [ilegible] los acontecimientos y la orientación emocional-volitiva del autor. Por eso se puede afirmar que sin héroe no hay visión estética ni obra artística, y sólo se debe distinguir al héroe real, manifiesto, y el potencial, que, diríase, aspira a abrirse paso a través de la cáscara de cada objeto de la visión artística. En efecto, para

dilucidar la posición valórica del autor con respecto al todo estético y a cada factor del mismo, será importante, allí donde no hay un héroe determinado, actualizar las visiones de la potencia del héroe ínsitas en el objeto hasta que devengan una imagen determinada en cierto grado. Más adelante veremos que en la base de las concepciones semifilosóficas, semiartísticas, del mundo —como son la concepción de Nietzsche y, en parte, la de Schopenhauer— se halla el acontecimiento vivo de la actitud del autor hacia el mundo, semejante a la actitud del artista hacia su héroe, y para la comprensión de tales concepciones es necesario hasta cierto punto un mundo antropomorfo —el objeto del pensamiento de las mismas. Con todo, más adelante distinguiremos rigurosamente el héroe propiamente dicho y el hombre —condición de la visión estética— del héroe en potencia, porque la estructura del héroe real tiene un carácter completamente especial e incluye toda una serie de factores de importancia primordial que el héroe potencial no conoce; además, el héroe real está colocado en un mundo en parte ya estetizado por el héroe potencial y no suprime [?] el trabajo de este último (lo mismo que en nuestro ejemplo está estetizada la naturaleza); después, las determinaciones formales y de contenido de las variedades del héroe —el carácter, el tipo, el personaje, el héroe positivo, el héroe lírico, y sus subdivisiones— son casi inextensibles al héroe potencial, al referirse principalmente a los factores de su actualización en lo real.

Hasta ahora nuestra exposición pone en claro solamente las funciones generales del hombre —las condiciones de la visión artística que tiene lugar también donde no hay un héroe determinado, y sólo en parte se adelanta a la función del héroe real en la obra, porque ellos, realmente, tienden el uno al otro y a menudo se convierten el uno en el otro directamente. El hombre es el centro valórico formal y de contenido de la visión artística, pero en el centro de una obra artística dada puede no hallarse un héroe determinado; puede no haberlo del todo, puede retroceder a un segundo plano ante el tema. Precisamente esto fue lo que tuvo lugar en nuestra obra lírica —aquí no es esencial una determinada fisonomía del héroe. Pero precisamente a consecuencia de la afinidad íntima de un determinado héroe al principio mismo de la visión artística —a la humanización— y de la mayor claridad de la actitud creadora del autor en ella, siempre se debe comenzar el análisis a partir del héroe, y no del tema; de lo contrario, podemos perder fácilmente el principio de la encarnación del tema a través del héroe-hombre potencial, es decir, perder el centro mismo de la visión artística y sustituir su arquitectónica concreta por un razonamiento prosístico.

Debemos decir, además, que el lenguaje, que en considerable medida ya es hallado al llegar por el artista de la palabra, está profundamente estetizado, es mitológico y antropomórfico, tiende hacia el centro valórico: el hombre; por eso el esteticismo penetra profundamente todo nuestro pensamiento, y el pensamiento filosófico, hasta en sus alturas, es hasta ahora humano con parcialidad; eso está justificado, pero sólo dentro de ciertos límites, que a menudo son traspasados; también el lenguaje —o, más exactamente, el mundo del lenguaje—, diríase, tiene su héroe potencial, que en el enunciado de la vida se actualiza en mí y en el otro, y sólo cuando se especializa y se separa de otras tendencias, la orientación estética, en su separación y lucha con otras tendencias, comienza a diferenciarse, y se presentan el héroe y su autor, y el acontecimiento vital de esta diferenciación, lucha e interrelaciones de ellas desborda entrando en la obra artística acabada y se congela en ella.

Realicemos un balance que resuma el presente capítulo.

La creación estética supera la infinitud y la condición de dado como tarea de lo cognoscitivo y lo ético remitiendo todos los factores de la existencia y de lo dado como tarea de sentido [*smyslovoi zadannosti*] a la realidad dada concreta del hombre —como acontecimiento de su vida, como destino de él. Un hombre dado es el centro valórico concreto de la arquitectónica del objeto estético; en torno a él se realiza la unicidad de cada objeto, su variedad concreta total (casual y fatal [?]) desde el punto de vista del sentido), y todos los objetos y elementos se unen en el todo temporal, espacial y de sentido del acontecimiento concluido de la vida. Todo lo que entra en el todo artístico, representa un valor, pero no previamente dado y significativo en sí mismo, sino realmente significativo para un hombre dado en el destino del mismo, como aquello con respecto a lo cual él realmente tomó una posición objetual emocional-volitiva. El hombre es una condición de la visión estética; si él resulta un objeto determinado de ella —y él siempre y de manera esencial aspira a eso—, es el héroe de la obra dada. Cada valor concreto del todo artístico es dotado de sentido en dos contextos valóricos: en el contexto del héroe —cognoscitivo-ético, vital— y en el contexto conclusivo del autor —cognoscitivo-ético y formal-estético; además, esos dos contextos valóricos se interpenetran, pero el contexto del autor tiende a abarcar y cerrar el contexto del héroe.

La elección de cada significado objetual, la estructura de cada imagen y cada tono entonativo-rítmico están condicionados y penetrados por am-

22 *Mijaíl M. Bajtín*

bos contextos valóricos interactuantes. La reacción estéticamente formadora es una reacción a una reacción, una valoración de una valoración.

El autor y el héroe convergen en la vida, entran uno con otro en relaciones puramente vitales, cognoscitivo-éticas, luchan entre sí —aunque se encuentren en un solo hombre—, y este acontecimiento de su vida, de su relación tensa y seria, y de su lucha se congela en el todo artístico en la relación formal y de contenido arquitectónicamente estable, pero dinámicamente viva entre el autor y el héroe, esencial en grado sumo para la comprensión de la vida de la obra. Precisamente el planteamiento concreto del problema de esta interrelación nos ocupará en el siguiente capítulo.

Traducción del ruso: *Desiderio Navarro*