

Diálogo entre autores y lectores. Una exploración de la comunicación como experiencia estética¹

ADRIANA MARÍA ÁNGEL BOTERO²
CARLOS FERNANDO ALVARADO DUQUE³

Artículo recibido el 19 de marzo de 2015, aprobado para su publicación el 10 de mayo de 2015

Resumen

La obra de Mijaíl Bajtín ofrece un interesante análisis del modo en que los textos estéticos operan a partir del diálogo que (gracias a su propia configuración) despliegan autor(es) y lector(es). Con el interés de mostrar los alcances de esta perspectiva el presente artículo realiza un análisis de dos obras concretas: *El paraíso en la otra esquina* de Mario Vargas Llosa y *Birdman (o la inesperada virtud de la ignorancia)* de Alejandro González Iñárritu, con el fin de revelar cómo, en la literatura y el cine, la riqueza narrativa depende del trabajo dialógico de múltiples voces. Esta revisión sirve, en calidad de caso, para sostener que una interpretación de los procesos de comunicación, a partir de la teoría del diálogo de Bajtín, es una experiencia de naturaleza estética.

Palabras clave: diálogo, literatura, cine, comunicación, estética

-
- 1 El presente trabajo es producto de una investigación de naturaleza textual que pone en obra la capacidad conceptual de ciertos trabajos para analizar casos del mundo de la cultura.
 - 2 PhD en Communication Studies, Ohio University, USA. Comunicadora Social y Periodista de la Universidad de Manizales. Profesora e investigadora del Programa de Comunicación Social de la Universidad de Manizales. Miembro del Grupo de Investigaciones de la Comunicación. Correo electrónico: angeladri@hotmail.com
 - 3 Comunicador Social y Periodista de la Universidad de Manizales, Filósofo de la Universidad de Caldas, Especialista en Estética de la Universidad Nacional de Colombia, Magister en Filosofía de la Universidad de Caldas, Candidato a Doctor en Filosofía de la Universidad de Antioquia. Profesor del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales y líder del Grupo de Investigaciones de la Comunicación. Correo electrónico: cfalvarado@umanizales.edu.co

Dialogue between authors and readers. An exploration of communication as an aesthetic experience

Abstract

Mikhail Bakhtin's work provides an interesting analysis of how the aesthetic texts operate from dialogue that (courtesy of your own settings) deployed author (s) and reader (s). With the interest to show the reaches of this perspective, the current article analyzes two specific works: *Paradise in the other corner*, by Mario Vargas Llosa, and *Birdman* (or the unexpected virtue of ignorance), by Alejandro González Iñárritu, in order to reveal how in literature and film, the narrative richness depends on the dialogic work of multiple voices. This review serves as a case for arguing that an interpretation of the communication process, from Bakhtin's theory of dialogue, is an experience of an aesthetic nature

Keywords: dialogue, literature, cinema, communication, aesthetics

¿Qué tipo de diálogo existe entre autores y lectores? ¿Qué clase de procesos comunicativos emerge entre ellos? ¿Qué tipo de experiencia tienen autor y lector respecto a la figura del héroe? Con la intención de construir un puente entre la comunicación, la literatura y el cine, sostendremos que entre autor, héroe y lector existe una relación dialógica en la que autor y lector consuman la figura del héroe. En concreto, haremos uso de la novela *El paraíso en la otra esquina* de Mario Vargas Llosa (2003) y la película *Birdman* del director Alejandro González Iñárritu (2014) para ilustrar cómo las ideas de Bakhtin sobre el diálogo entre autor y héroe son útiles para analizar tanto una obra literaria como una obra cinematográfica. El objetivo principal es mostrar que las ideas del pensador ruso sobre el diálogo no se agotan en el ámbito literario, porque su postura teórica da pie a lo que Todorov (1984) llama una 'antropología filosófica', es decir, un sistema filosófico cuyo centro de gravedad es el ser humano. Esta filosofía, creemos, se puede utilizar para lograr una mejor comprensión sobre los procesos de comunicación.

Para alcanzar este fin haremos inicialmente la descripción de algunas fuentes importantes que han teorizado el concepto de diálogo. Luego revisaremos el enfoque de Bakhtin sobre el lenguaje (que supone revitalizar el sentido como una figura derivada del diálogo) en el cual es clave comprender su idea de una perspectiva translingüística, con el fin de analizar mejor sus puntos de vista sobre la experiencia estética y el concepto de polifonía. Como asegura Ponzio: "El problema del sentido traspasa los límites de la lingüística y se coloca en un campo más amplio que comprende el lenguaje verbal y el signo en general, y que Bakhtin indica a veces como translingüística y, a veces, como filosofía del lenguaje" (1998, p. 79). De este modo, haremos uso de algunos extractos e imágenes de la novela y la película con la intención de ilustrar cómo los conceptos de: diálogo como biografía, novela, consumación, *exceso de visión*, y polifonía operan en ambas obras. Por último, presentaremos algunas conclusiones

preliminares que permiten considerar la incorporación de las ideas de Bajtín en una definición expandida de la comunicación.

Diálogo. Más allá del significado

Varios autores (véase, por ejemplo, Baxter y Braithwaite, 2008; Baxter y Montgomery, 1996; Rawlins, 2009; Todorov, 1984) coinciden en que Buber y Bajtín son dos fuentes claves para comprender los alcances teóricos del concepto: diálogo. Ambos pensadores crearon, de manera independiente, una antropología filosófica sobre la base de las relaciones intersubjetivas. Una de las contribuciones más importantes de Buber (1958), por ejemplo, es su idea de la relación Yo-Tú; una relación en la que el otro no es una cosa, sino un Tú (un otro), tan significativo como el propio Yo. La relación Yo-Tú no es un conjunto de datos que pueden ser intercambiados, sino un acontecimiento, un encuentro intersubjetivo entre seres humanos en el que "...el lenguaje se realiza como un mecanismo basado en el diálogo mutuo. El único papel de la palabra, en este caso, es servir como una forma de respuesta" (Buber, 1958, p. 99).

Basados en perspectivas de esta naturaleza, diferentes analistas comenzaron a pensar en la comunicación como un encuentro profundo entre seres humanos en el cual los límites que separan al 'Yo' del 'Tú' se confunden debido a la profunda comunión que existe entre ellos. Los trabajos de Buber liberan a la comunicación de una definición que la reduzca a simple transmisión de información para tematizarla como el núcleo de las interacciones humanas. Por ello, su definición del Otro como un ser humano (y no ya como un mero elemento, una máquina o un individuo) tiene importantes consecuencias en el modo de comprender el fenómeno de la otredad. El Otro ya no es visto como un individuo que convencer o que puede ser manipulado. El Otro no es más un objeto, sino un par con el cual se puede establecer una interacción: "No podemos dirigirnos al Otro, luego de ser conscientes de su propia humanidad, y decirle: 'Usted debe saber esto, usted debe hacer aquello'. Solo podemos acercarnos a él y ser testigos de que posee su propia perspectiva" (Buber, 1958, p. 106).

Con un punto de vista filosófico similar sobre el ser humano, Bajtín (1981) también hizo hincapié en la importancia de la figura del interlocutor en el intercambio comunicativo, gracias al reconocimiento de que las palabras solo cobran sentido cuando se dirigen a alguien, cuando tiene como norte la otredad. De acuerdo con este acercamiento, el diálogo no es un intercambio de ideas entre hablantes, sino una red de sentidos en la cual los interlocutores utilizan el lenguaje con diferentes intenciones y múltiples connotaciones. Y nuestro autor diferencia el sentido del significado porque su valor va más allá de un sistema prefijado de códigos. El sentido supone una apertura más allá del mundo lingüístico. Como señala Ponzio: "El problema del sentido forma parte de una reflexión sobre el lenguaje que no se limita a la relación entre la lengua, como código, y el discurso o texto, ni a las relaciones lingüísticas entre los elementos del sistema de la lengua o entre elementos de una sola enunciación, sino que se ocupa de las relaciones dialógicas en los actos de palabra, en los textos, en los géneros de discurso, en los lenguajes" (1998, p. 79). Por eso, a pesar de que varios estudiosos de la comunicación han reducido la noción de diálogo a un simple intercambio de palabras, dicha postura no se compadece con la complejidad de este concepto. Diálogo es, en palabras de

Buber, “encuentro real” (1958, p. 26); razón por la cual, de acuerdo con Bajtín, “...una comprensión genuina es de naturaleza dialógica” (p. 1226). Es la dualidad de la palabra lo que constituye el carácter dialógico interno del lenguaje (Bajtín, 1981).

Si consideramos las ideas de Buber y Bajtín, podemos decir que el concepto de diálogo es clave en el terreno de la comunicación por el lugar que ocupa en las relaciones de carácter intersubjetivo. Una comprensión dialógica de la comunicación entre seres humanos se convierte en el núcleo de toda teoría de la interacción social. Varios autores contemporáneos han usado estas ideas para explorar otros espacios discursivos y comprender la comunicación interpersonal como una relación de naturaleza dialéctica. Como explican Baxter and Braithwaite (2008), las ideas de Bajtín han influenciado la denominada *teoría dialéctica relacional*, cuyo propósito principal es ayudar a comprender el proceso de producción de sentido “...que surge de la interacción entre discursos en disputa” (p. 349). De acuerdo con esta teoría, y en coherencia con la perspectiva de Bajtín, los sentidos no son estables ni fijos, sino que emergen de un proceso dialéctico. Este punto de vista sobre el concepto de diálogo es clave en la medida en que reconoce que la comunicación puede ser problemática ya que surge en el contexto de la disputa entre discursos y en situaciones conflictivas.

Rawlins (2009) también aplicó las ideas de Buber y Bajtín para entender lo que denominó ‘la brújula de la amistad’, que, básicamente, explica el trabajo dialéctico de la comunicación en la creación y mantenimiento de la amistad. Para explorar la manera en que el diálogo y la narración construyen identidades, Rawling estudió diferentes usos del diálogo al interior de los procesos de comunicación entre amigos. De igual modo puso de relieve que diálogo y narración son dimensiones inseparables de las acciones comunicativas: “Ambas, narración y diálogo, son formas vivas de compartir y dar forma a los puntos de vista de cada ser humano” (p. 60). Estas perspectivas, que explican el concepto diálogo, pueden comprenderse mejor cuando se examinan otros enfoques que se distancian del terreno del lenguaje.

Lingüística y translingüística

Las ideas de Bajtín pueden ser utilizadas más allá de campo literario (e implícitamente cinematográfico) para tener una mejor comprensión, por ejemplo, de los procesos comunicativos. De hecho, la propuesta de Bajtín se basa en la idea de que el lenguaje no se reduce a un simple sistema de signos. Sus conceptos de diálogo y la ‘capacidad de respuesta’ son una clara crítica a las perspectivas clásicas del lenguaje. Como señala Ponzio el lenguaje solo puede comprenderse en su actualización dialógica:

Es difícil decir dónde empieza y dónde termina un signo si se reduce a un elemento o se descompone en elementos, porque el signo no es una cosa, sino un proceso, un cruce de relaciones. El sentido global, unitario, del signo no se puede separar de los contextos comunicativos concretos, de la interacción social, de su nexa con determinados valores y perspectivas ideológicas (...). La comprensión del signo es una comprensión activa, por el hecho de que requiere una respuesta, una toma de posición, nace de una relación dialógica y provoca una relación dialógica: vive como respuesta a un diálogo (1998, p. 189).

Como explica Todorov (1984), la perspectiva de Bajtín sobre el lenguaje traspasa las fronteras del modelo lingüístico para privilegiar un paradigma translingüístico. El modelo lingüístico reduce el lenguaje a un sistema de signos estructurados en el cual el individuo no tiene lugar, prácticamente desaparece. Según Bajtín (2001) existen tres principios de base que convierten al lenguaje en un sistema neutral de reglas que no presta atención, o incluso excluye, las interacciones entre individuos, para solo concentrarse en las relaciones entre signos. Primero, desde el punto de vista lingüístico, la expresión es la función principal del lenguaje. Segundo, la comunicación se comprende como la articulación de unidades (fonemas, morfemas, frases). Tercero, el significado de una frase yace al interior mismo de la frase, en sus relaciones propias, y no tiene nada que ver con las interacciones entre hablantes o usuarios del lenguaje. Así, desde un punto de vista lingüístico, el lenguaje se convierte en un sistema de reglas cuya existencia es independiente de los posibles usuarios. De allí que la comunicación sea definida en términos de isomorfismo.

No es extraño, entonces, que Bajtín asegure que la lingüística es una teoría insuficiente e inapropiada en aras de entender la naturaleza del lenguaje. Desde un punto de vista de esta impronta no es posible pensar en un modelo de comunicación en el cual todos sus elementos sean completamente independientes. Para nuestro autor no existe lenguaje alguno, ni elementos internos a un lenguaje, que operen como sistemas cerrados. De esta manera no puede sostenerse que existe un modelo comunicativo constituido por emisor, mensaje/código y receptor, porque todos estos elementos están interrelacionados y es difícil, por no decir inoperante, hacer una distinción entre ellos para definirlos como entidades separadas. Por otro lado, el nombre que damos a estos elementos no es invariable. Seres humanos, contextos, expresiones no son elementos independientes entre sí, que, en una suerte de suma, puedan ser adicionados acumulativamente para dar pie a un proceso de comunicación. No solo están interrelacionados sino que su existencia depende de la presencia de los demás elementos. Los seres humanos existen en un contexto específico y los enunciados solo tienen lugar gracias a la interacción y el contexto en el que están situados.

El interlocutor no puede ser definido como un individuo aislado porque no es un tipo de entidad separada, desconectada del contexto. Los lazos entre los interlocutores y el contexto en que se encuentran no son fáciles de dibujar. Bajtín, cuidadosamente, explica que los seres humanos solo existen por y en medio del diálogo, es decir, a partir de los puentes comunicativos que establecen de modo intersubjetivo. Un fenómeno como la consciencia únicamente tiene lugar gracias a la existencia de otros individuos: "Solo logro ser consciente de mí mismo cuando revelo mi consciencia a otro, a través de la existencia de ese otro y con su ayuda. Los actos más significativos, constitutivos de la auto-consciencia, son determinados por la relación que establecen con otros seres conscientes (con un 'Tú')" (citado por Todorov, 1984, p. 96). Y un 'Tú', como señala Buber, no es un objeto sino una forma de consciencia que me determina (Buber 1958). Incluso, la consciencia es un espacio que, a su interior, está habitado por diferentes 'Yoes' que, de un modo u otro, se comunican entre sí con un alto grado de complejidad.

La teoría del diálogo de Bajtín se origina como una propuesta de tipo ontológico en la que los seres humanos "...no tienen territorio soberano interno" (citado en Todorov 1984, p. 96). No solo es imposible dibujar un límite claro entre un ser humano y los Otros con

quien interactúa, sino que es sumamente difícil sustraerlo del contexto socio-histórico donde se encuentra situado. Como Bateson (2000), Bajtín no comprende el contexto como un elemento accesorio o contingente; por el contrario, reconoce en él una fuerza constitutiva para los seres humanos. Debido a las complejas interrelaciones entre cada ser humano (la presencia del Otro, sus 'Yoes', el contexto socio-histórico), Bajtín asegura que "el ser humano (tanto interna como externamente) es fruto de una comunicación profunda" (citado en Todorov 1984, p. 96).

Mientras la semiótica resalta el papel fundamental que desempeña el código en los procesos comunicativos, Bajtín no usa dicho término dado que aparece ligado a un enfoque informacional y mecánico de la comunicación (Todorov 1984). De igual manera, en lugar de usar la palabra mensaje, nuestro autor prefiere hablar de *enunciados* (Bajtín, 2001) los cuales son tematizados como unidades expresivas que solo pueden ser comprendidas al interior de un diálogo. Mientras una *frase* se comprende como una unidad de un sistema constituido por morfemas y palabras, los *enunciados* son el punto de partida de todo diálogo. A diferencia de la *frase*, el *enunciado* no pertenece a un sistema cerrado sobre sí mismo y opera, en otro sentido, como un territorio compartido por los interlocutores.

Esta es la razón que lleva a Bajtín (2001) a afirmar que "la palabra en lenguaje es la mitad de alguien más" (p. 293). Las palabras no son unidades formales listas para ser puestas a funcionar en cualquier momento, ignorando el contexto donde aparecen. El sentido no yace en la palabra articulada por un hablante, ni tampoco en la audiencia que escucha o lee dicha palabra; el sentido solo emerge en el diálogo entre los interlocutores. Desde el punto de vista de Saussure la palabra es neutral, pura y cerrada. Desde una perspectiva dialógica, la palabra está impregnada por múltiples sentidos, "...cargada de intenciones" (Bajtín, 1981, p. 293), connotaciones coloridas y definiciones fugaces. En palabras de nuestro autor: "Una palabra es un puente arrojado entre mí mismo y otro. Si un extremo del puente depende de mí, entonces el otro depende de mí destinatario. Una palabra es territorio compartido por el emisor y el destinatario, por el hablante y su interlocutor" (p. 1215).

De esta manera, no podemos sino comprender la comunicación como un diálogo en diferentes niveles: tiene lugar entre los múltiples significados de una palabra, entre una palabra y el contexto en donde se encuentra, entre la palabra y quien la pronuncia, entre los propios interlocutores. Como señala Ponzio (1988) todo sentido (base de un proceso comunicativo) supone: 1. Percepción psicofisiológica del sentido físico (reconocimiento del cuerpo del otro). 2. Presencia de signos (reconocimiento de una dimensión lingüística determinada por códigos). 3. Comprensión del signo en un contexto (reconocimiento del sentido como fruto de su propia época, contexto socio-histórico y de otras épocas, es decir de significados añadidos remotos -exotopia-). 4. Comprensión dialógico-activa (reconocimiento del choque vivo con el fenómeno de la otredad).

Así, para Bajtín, todo lo que ocurre en el proceso comunicativo es compartido al interior de un mismo espacio. No es posible hacer distinciones entre los seres humanos, el contexto donde se encuentran y los enunciados que articulan. Es imposible establecer con certeza cuáles son y cómo operan las relaciones entre dichos rasgos. Por ello, si reconocemos que ninguno de estos elementos es un territorio independiente, la comunicación es mucho más compleja de lo que la semiótica clásica nos había hecho creer. Los procesos comunicativos,

en esta clave, pueden ser comprendidos como un modelo de naturaleza circular en el que enunciados, interlocutores y contextos se intercambian y mueven al unísono.

El paraíso en la otra esquina y Birdman. Representación dialogizada del lenguaje

El paraíso en la otra esquina (2003) es una novela de 22 capítulos escrita por el distinguido premio nobel en literatura Mario Vargas Llosa. Esta obra narra la historia de dos personajes: Flora Tristán, socialista y activista, y Paul Gauguin, pintor impresionista (ambos franceses). Mientras que los capítulos impares presentan la historia de Tristán, las pares narran la vida de Gauguin. Tristán (1803-1844) fue una activista que combatió por los derechos del proletariado y que viajó por toda Francia con el fin de organizar a los trabajadores en sindicatos para oponerse a los abusos de la clase burguesa. Gauguin (1848-1903), por otro lado, fue un artista interesado en la búsqueda de lo exótico, lo salvaje y cualquier clase de fuerza mística para inspirar sus pinturas. A pesar de que Tristán fue una activista y Gauguin un artista, ambos vivieron vidas similares, no solo porque deseaban cambiar o escapar de las convenciones e instituciones de la sociedad burguesa, sino porque se empeñaron en encontrar sentido en sus absurdas experiencias de vida. Tristán desea escapar de su esposo, Gauguin busca la liberación artística.

Dado que la novela opera alternando los capítulos, las historias de Tristán y Gauguin son independientes. Es solo luego de la lectura de una centena de páginas que el lector encuentra un vínculo entre ambos personajes. Flora Tristán era la abuela de Paul Gauguin. Esta es la única conexión porque al interior de la novela los personajes jamás se conocen. Vargas Llosa describe los principales escenarios en que tienen lugar las historias de vida de ambos personajes. Tristán vive en dos países: Perú, lugar de nacimiento de su padre, al cual asiste, a pesar de ser una hija ilegítima, en busca de ayuda, y Francia donde escribe y publica su principal obra, un libro titulado: *La unión obrera*. Aunque Gauguin vivió en varios países, la novela se concentra en su estancia en Francia y en Tahití, isla donde pintó algunas de sus obras maestras.

Birdman (cuyo subtítulo es: *La inesperada virtud de la ignorancia*) es un filme escrito, producido y dirigido por el reconocido cineasta mejicano Alejandro González Iñárritu. Su trabajo (en el que se destaca la a trilogía compuesta por *Amores perros*, *21 Gramos* y *Babel*) se caracteriza por violentar la linealidad narrativa y optar por una anacronía en la presentación de los acontecimientos del relato. Este tipo de apuesta le ha permitido construir una obra, en apariencia, fragmentaria, que revela su propia marca autoral al interior de las imágenes. *Birdman*, obra merecedora a varios galardones de la Academia de las Ciencias y las Artes, tiene como nota distintiva la renuncia a la fragmentación y la anacronía narrativa. En un polo, quizás opuesto, se interesa por la continuidad del relato hasta al punto de presentar todos los acontecimientos en un largo plano secuencia de poco menos de dos horas. Esta técnica que aparentemente supone un alto grado de realismo se convierte en la expresión del punto de vista del director, en su huella al interior del filme (un sustituto de la voz narrativa).

Este filme nos cuenta el difícil periplo de Riggan Thompson (interpretado por el veterano actor Michael Keaton), un viejo actor de cine que busca, con desmedido esmero, escribir, dirigir y protagonizar una adaptación teatral del cuento de Raymond Carver: *De qué hablamos*

cuando hablamos de amor. Uno de los principales obstáculos para alcanzar este fin es que Thompson fue, cerca de veinte años atrás, famoso por interpretar a un superhéroe en la gran pantalla: Birdman. Este personaje (real en el mundo mediático), creación de la pluma Alex Toth, tuvo una serie animada producida por la compañía Hanna-Barbera en la década del sesenta. Al interior del filme nos topamos con dos personajes que gravitan sobre un mismo cuerpo. Por un lado, Thompson, el actor, por el otro, Birdman (una suerte del alter ego) del cual, en la mayoría del filme, solo reconocemos como una voz interna que escucha nuestro héroe. Si bien no sabemos si es solo una alucinación o un personaje real, ambos establecen un diálogo que determina el destino heroico del protagonista. En este filme también podemos reconocer el cruce de géneros. Por una parte vemos una película sobre el montaje de una obra de teatro, que, a su vez, es la adaptación de un cuento que, para efectos de la historia, es real (no es una ficción creada al interior del filme). Por otra parte, si bien el personaje es ficticio carga con una historia que se cruza con la biografía del actor que lo interpreta. Keaton, al igual que Thompson (el personaje del filme), cayó en el olvido y fue subvalorado como actor luego de encarnar en el cine, a principios de los noventas, a Batman (en las versiones de Tim Burton). Y la película, luego del éxito en taquilla, al igual que el éxito de la adaptación teatral, revitaliza las carreras de ambos (personaje y actor).

Para analizarla novela de Vargas Llosa bien podría hacerse alusión a una gran variedad de temas como la esclavitud, la explotación, la historia peruana, la religión, el impresionismo y la sociedad francesa, entre otros. Para analizar el filme de González Iñárritu podrían tomarse como base temática el mercado del arte, la actuación, el esnobismo estético, entre muchos más. Sin embargo, como señala Bajtín (1981), el análisis temático de una novela (y de un filme, que comprendemos en la clave polifónica de nuestro autor) no es necesariamente el objetivo central al explorar este género. El elemento principal a estudiar en este tipo de escritura es el estilo, entendido como el modo en que la polifonía se materializa, en lugar de los temas a los que la obra hace referencia. La calidad, riqueza o significación de una novela no radica en señalar sus temas principales o la historia central que narra, sino en su estilo, por lo tanto, en las diferentes voces que articula y en los diálogos que ofrece. A pesar de que no es posible separar forma y contenido, el análisis de la novela (o de una película que opera en clave polifónica) privilegia el estudio de las formas, independiente del contenido que vehiculan. Deseamos aplicar algunas de las categorías de análisis de Bajtín a la novela y el filme. Sin embargo, no haremos un análisis exhaustivo, sino una exploración preliminar sobre las relaciones entre consumación, *exceso de visión* y polifonía en ambos relatos.

Antes de realizar el análisis es importante hacer una pequeña reflexión sobre el género en que se inscriben: *El paraíso en la otra esquina* y *Birdman* ¿Es la obra de Vargas Llosa una novela? ¿O es acaso una biografía? ¿Es la película de González Iñárritu una ficción pura o una biografía disfrazada? En primer lugar, vale la pena señalar que una característica relevante de la novela es que sus personajes principales, Tristán y Gauguin, existieron en la vida real. Al igual que es clave señalar que Birdman (el personaje de ficción que atormenta a Thompson hace alusión a Batman el personaje que ensombrece la carrera de Keaton y existe como figura de ficción en una serie animada de la década del sesenta). Para narrar la vida de sus dos personajes, Vargas Llosa presenta el contexto socio-histórico en el que vivieron ambos héroes. Y González Iñárritu construye su relato dejando al descubierto las claves biográficas en que se inspira su filme ¿Si

Vargas Llosa retrata la vida de dos personas reales, no implica esto que su trabajo literario es una biografía? ¿Y si González Iñárritu toma datos reales no hace que su ficción se fracture? Si seguimos cuidadosamente las ideas de nuestro pensador debemos decir que en lugar de una biografía *El paraíso en la otra esquina* es una novela, al igual que *Birdman* es un filme (construido en clave polifónica). Como explica Bajtín: “...en una biografía la pregunta fundamental es cómo una *vida* cobra un valor biográfico, qué define la vida de un héroe es el objetivo fundamental, y no sus preocupaciones personales ni una imagen detallada de su personalidad. Lo importante no es quién es, sino qué ha vivido y qué ha hecho” (1981, p. 173). Sin embargo, más que narrar las acciones que definieron las vidas de sus personajes, Vargas Llosa expone la dimensión íntima y personal de ambos en calidad de seres humanos. González Iñárritu hace algo similar. Gracias al diálogo permanente entre *Birdman* y Thompson (como si se tratara de dos personas diferentes) se revela la crisis interior del héroe. La relación entre Vargas Llosa –autor– y Tristán/Gauguin –héroes–, como la de González Iñárritu –autor– y Thompson/*Birdman* –héroes– supone una exploración profunda de la intimidad, lo cual le permite al novelista y al director dar forma a las vidas de ambos personajes mediante su propio *exceso de visión* (su capacidad de ver más allá de los datos de naturaleza empírica que los definen).

Según Bajtín, la novela es el único género que le permite al autor establecer una relación íntima y profunda con sus héroes. Ningún otro género alcanzan un grado de consumación del héroe como lo hace la novela (y por ello no todos los filmes caen dentro de esta categoría). Creemos que ciertas obras que recurren al discurso indirecto libre alcanzan tal cometido. Esta figura ha sido tematizada al interior del cine por Deleuze, siguiendo algunas reflexiones de Pier Paolo Pasolini. Asumiendo que es posible imprimir rasgos del autor en sus personajes, Deleuze señala que la toma directa siempre carga sobre sí el punto de vista del autor (contraria a la neutralidad que ingenuamente se le atribuye). Las técnicas, aparentemente referenciales del cine, operan al servicio del trabajo del autor para dialogar con sus personajes. A ello suma la idea de una *subjativa indirecta libre* que tiene lugar cuando la cámara no solo retrata a los personajes sino que también interactúa con ellos sin convertirse en un personaje más. Como señala Ponzio (2006) este tipo de procedimientos, en el mundo literario y cinematográfico, combate una reducción del lenguaje a un función meramente referencial: “El discurso indirecto libre en la novela y paralelamente la «subjativa indirecta libre» (P. P. Pasolini) en el cine pueden crear anticuerpos que contrasten la «peste del lenguaje» (I. Calvino), que, con la reducción de la lengua a «lengua comunicativa» (Pasolini), contagia también a las imágenes y a la vida de las personas” (p. 470). Todo ello opera de un modo singular en *Birdman* gracias a que esta historia, como señalamos, está contada en un gran plano-secuencia. Diríamos entonces que este filme tiene como firma estilística una toma *subjativa indirecta libre* que nos permite penetrar en la intimidad de los personajes gracias a la voz de nuestro director que se encarna en una cámara que desafía, interroga a sus personajes.

Bajtín considera el proceso de consumación del autor a través de sus héroes como una experiencia de naturaleza estética que opera en el terreno del lenguaje; y la novela, insiste, es el género en el cual el lenguaje puede exponer sus mejores cualidades. Como género privilegia el proceso polifónico dado que permite incorporar: “...otro discurso en el lenguaje de Otro” (Bajtín, 1981, p. 324). Así, un género como la novela ofrece una multiplicidad de diálogos con diferentes niveles de estructuración, entre el autor y los personajes, entre los personajes

mismos, entre el texto y el lector, entre el texto y el contexto socio-cultural. Veremos entonces que lo que Bajtín llama *transgredientes*, rasgos o características del héroe que no le son propios, ni son producto del autor, emergen gracias al lenguaje y, con mayor precisión, en la representación dialogizada del lenguaje que la novela hace posible.

De este modo, en la medida en que *El paraíso en la otra esquina* hace una representación de hechos reales puede ser considerada como biografía, en especial si tenemos en cuenta que Bajtín señala que "...la narración biográfica, en términos formales, es la más realista de las formas" (p. 152). Sin embargo, podemos ver que esta obra ofrece un ejemplo genuino de consumación del autor a través del héroe. Si consideramos esta tensión podemos decir que la novela de Vargas Llosa es una biografía novelada o una novela biográfica. Con esto deseamos resaltar la tensión entre ambos géneros presentes en la obra cinematográfica. *Birdman* bien puede ser el caso de una biografía ficcionada. Si bien no podemos encasillarla en un género, sabemos que el actor (quien da vida al héroe) se consume a través de su personaje (recordemos que la carrera de Keaton se dispara después de este filme). El diálogo opera no solo entre autor y héroe, sino entre personaje y actor.

Exceso de visión y consumación

Desde un enfoque lingüístico, la relación entre autor, héroe y lector supone un problema de tipo semiótico en el que el autor debe encontrar los signos apropiados para materializar al héroe y, en consecuencia, el lector debe hacer la lectura adecuada de los significados que el autor desea transmitir. Desde el punto de vista de las teorías estéticas clásicas la relación autor, lector y héroe se ha tematizado en términos de diálogo, por lo tanto, de acción enunciativa en la cual el lector co-experimenta con el autor. Bajtín (1981) asume esta perspectiva enunciativa porque, asegura, no existe consumación cuando la forma es reducida a la expresión. "El espectador no existe, pero tampoco existe el autor como participante independiente y activo del acontecimiento; el espectador no tiene que ver con este en el momento de la empatía, porque todo él está dentro de sus héroes, en lo vivido empáticamente" (p. 73).

Para Bajtín el problema más importante de este enfoque radica en el hecho de que la estética expresiva no da lugar a la distancia necesaria entre autor, héroes y lectores. Si ambos, autor y lector, están dentro del héroe no hay posibilidad de consumación y, por tanto, no hay ningún chance de una experiencia estética. En lugar de defender una estética expresiva, Bajtín propone una 'estética amorosa' según la cual autor y lector se encuentran fuera del universo del héroe con el fin de consumarlo. Según Bajtín: (1990) "solo el amor como una aproximación activa al otro hombre combina la vida interior vivenciada externamente (el propósito vital del mismo sujeto) con el valor del cuerpo vivido desde el exterior, para fundirlos en un solo hombre como fenómeno estético; es la que combina la orientación con el sentido, el horizonte con el entorno" (p. 83). Mientras la estética expresiva considera la identificación como la experiencia central, la 'estética amorosa' de Bajtín postula la fusión como la experiencia principal. Finalmente, mientras la primera estética implica un punto de vista pasivo en la relación autor-lector, la propuesta por Bajtín invita al autor y al lector a tener una postura activa respecto al héroe. Esta relación activa constituye lo que Bajtín llama consumación.

Definir la estética en términos de consumación supone defender que su proceso central es ‘dar forma’ o conformar al *otro*. Existe un autor que consume a un héroe gracias a que se encuentra en un lugar que le ofrece un *exceso de visión*, es decir, la oportunidad de ver todos los elementos externos que el otro (yo) –el héroe– no puede ver (sus propios ojos, espalda, ambiente, etcétera). El acto de consumación requiere un proceso de edificación que va más allá de la idea de sentir las emociones de los otros y lograr una experiencia genuina de ‘dar forma’. Adicional a ello, la consumación, y por ende la experiencia estética, implica reconocer al Otro como alguien independiente, con alma propia y que habita su propio espacio. Consumación no es una fusión con el otro, es, en otro sentido, la oportunidad de ver lo que el otro no puede ver y comprender lo que el otro no comprende. Algunos extractos de *El paraíso en la otra esquina* revelan el proceso de consumación:

Acerca de Flora Tristán: “No pudo dormir bien. Se sentía decepcionada con lo ocurrido en la logia masónica y lamentaba haberse dejado llevar por el impulso de insultar a los burgueses, en vez de concentrarse en hacer proselitismo entre los obreros. Tenías un carácter endemoniado, Florita; a tus cuarenta y un años aún no conseguías dominar tus arrebatos” (Vargas Llosa, 2003, p. 67).

Este pasaje revela la manera en que Vargas Llosa consume a Flora Tristán, es decir, no solo da forma a su héroe a partir de la descripción de las acciones que realiza, sino también porque esculpe su carácter y, en consecuencia, su propio horizonte de sentido: da forma a su espíritu. Solo gracias a que Vargas Llosa se encuentra en un lugar diferente puede consumir a Flora, dirigiéndose a ella desde el exterior. En una singular escena de *Birdman*, el director logra consumir a su héroe porque lo presenta en un modo que dicho personaje jamás logra imaginar. Casi desnudo, Thompson queda (por error) fuera del teatro en que presenta su obra y debe caminar varias cuadras por las calles de Nueva York siendo objeto de mirada de los transeúntes. Su fama hace que lo identifiquen y podemos reconocerlo en una situación en la que de la incomodidad se pasa al éxtasis. Este acto de ser expuesto desemboca en la entrada al teatro en medio de los asistentes (sin corte de cámara) lo cual genera un nuevo ritmo al performance que el personaje realiza. De la calle llega al patio de butacas justo en el momento en que debía subir a las tablas. Esto supone una potencia dramática inusitada. Con esto se explica porque Bajtín hace uso de la noción de *transgrediente*, pues se hace evidente que los valores del héroe no le son propios, ni son potestad del autor, sino que se extrapolan a los dos. El héroe no puede percibir su propia totalidad y la necesidad del autor de conocer su apariencia externa, su personalidad y el medio en que se encuentra. Este *exceso de visión*, como lo denomina Bajtín, hace referencia a la imposibilidad de reemplazar el lugar que cada uno ocupa en el mundo. Como se reconoce en el siguiente fragmento de *El paraíso en la otra esquina*, el autor tiene la capacidad de ver lo que el héroe no puede:

En el caso de Paul Gauguin: “Tenía que abrirse paso usando el bastón como un machete. «No me arrepiento de nada de lo que he hecho», pensó. Falso. Te arrepentías de haber contraído la enfermedad impronunciable, Koke. A medida que el sendero se empinaba, él iba más despacio. El esfuerzo lo agitaba. No era cuestión de que, precisamente ahora, te viniera un infarto. Tu muerte sería

como la habías planeado tú, no como y cuando lo decidiera la enfermedad impronunciable” (Vargas Llosa, 2003, p. 186).

En este pasaje Vargas Llosa revela lo que su personaje no puede ver, y no porque no desea reconocerlo, sino, simplemente, porque aún no lo sabe (no sabe, en este caso, que está enfermo). A razón de la singularidad que ocupa en el mundo, Gauguin solo puede percibir algunos aspectos de su personalidad y del peso de sus acciones. En el caso de *Birdman* la relación entre Thompson y su viejo alter ego cinematográfico permite el proceso de consumación. La voz de Birdman (personaje al que vemos en pantalla en una sola escena, volando sobre el hombro del protagonista como un ángel de la muerte) parece conocer lo que el héroe no sabe de sí mismo. No solo lo cuestiona sino que saca a flote sus temores. Sabe lo que él no sabe. Y gracias a este recurso, González Iñárritu logra la consumación de Thompson. Como asegura Bajtín (1990) respecto al héroe —el cual ubica en el mismo nivel del Yo—: es, en términos estéticos, irreal porque no puede reconocerse a sí mismo en calidad de objeto, no puede amarse a sí mismo como ama a los otros, no es el héroe de su propia vida, no puede experimentar su nacimiento y muerte.

En los siguientes pasajes podemos ver la incapacidad de Gauguin de reconocer su propio deceso

Hablando de Paul Gauguin cuando ya estaba muerto: “Él no estaba muerto aún. Pero ya no veía, porque alguno de los presentes le había cerrado los párpados o porque la muerte ya había comenzado, por sus ojos de pintor.” (Vargas Llosa, 2003, p. 371).

Con respecto al epitafio de Paul Gauguin: “No vio ni oyó ni supo que su único epitafio fue una carta del obispo de Hiva Oa a sus superiores, que, con el correr de los años, Koke ya famoso, alabado y estudiado y sus cuadros disputados por coleccionistas y museos en el mundo entero, todos sus biógrafos citarían como símbolo de lo injusta que es a veces la suerte con los artistas que sueñan con encontrar el Paraíso en este terrenal valle de lágrimas: «Lo único digno de anotarse últimamente en esta isla ha sido la muerte súbita de un individuo llamado Paul Gauguin, un artista reputado pero enemigo de Dios y de todo lo que es decente en esta tierra»” (Vargas Llosa, 2003, p. 373).

Únicamente Vargas Llosa puede dar forma al nacimiento o a la muerte de Gauguin porque dichas experiencias están fuera del alcance del personaje. En *Birdman* se nos presenta una singular relación con la falsa muerte del protagonista. Con el afán de ganar verismo en su obra (luego de que la crítica le vaticina el fracaso) Thompson decide que el suicidio del personaje que interpreta en la obra teatral debe realizarse con una bala real. Es decir, decide que para dar credibilidad a su performance él, como actor, debe morir. Y esa muerte, cuando parece tener lugar, está fuera de su propio campo de visión. Solo podemos apreciarla gracias a la cámara de González Iñárritu. Y nuestro director amplifica este proceso al mostrarnos que Thompson despierta en el hospital (su suicidio fracasa). Ya el héroe sabe que no ha muerto y, en retrospectiva, sabe del éxito de su actuación. Pero, luego de ello, se tira por la ventana. Ya es Thompson quien, al parecer, se suicida.

Y en este caso ya no es el héroe quien desconoce su propio destino sino el espectador (lector). No lo vemos muerto en el suelo luego de que la cámara se dirige a la ventana. Solo vemos a su hija que mira el horizonte y sonríe. ¿Acaso asistimos al triunfo del alter ego? ¿Regresa Birdman a salvar a Thompson? ¿Este personaje que le conoce mejor que nadie le permite volar y saber algo más sobre sí que solo conocía el autor?

Como señala Bajtín (1990): “En la vida que yo vivo y experimento desde mí mismo, mi propio nacimiento y mi propia muerte son eventos que soy incapaz de experimentar; el nacimiento y la muerte son incapaces de convertirse en eventos de mi propia vida” (p. 104). La muerte de los personajes se convierte en una experiencia privada para los autores; ellos son los únicos que pueden narrar este acontecimiento. Por ello, Gauguin y Thompson viven y mueren, no como una existencia concreta (de carne y hueso), sino como unidades de sentido. Estas unidades son posibles por la experiencia narrativa que Vargas Llosa y González Iñárritu despliegan desde sus propios espacios vitales. Gracias a ellos los héroes viven en términos de espíritu, sentido y horizonte (ganan un alma, experiencia concreta y un espacio vital).

Vale la pena advertir que Bajtín presenta estas relaciones en términos binarios: espíritu/alma, sentido/experiencia, horizonte/espacio, con el fin de explicar las diferencias entre héroe y autor. Sin embargo, estas relaciones binarias no representan oposiciones categóricas, en términos dicotómicos, dado que no tienen una naturaleza estática y, en otro sentido, dependen del punto de vista de quien se enfrenta a ellas. Es así como, por ejemplo, espíritu y alma pueden ser definidas de un modo similar; empero, difieren según el lugar desde el cual el individuo las aprecia: Mi espíritu me permite vivir, y puedo consumir el alma de otra persona. El siguiente pasaje de *El paraíso en la otra esquina* revela la tensión entre ambos términos:

Hablando de y con Flora Tristán: “Los cuatro años de esclavitud matrimonial te abrieron los ojos sobre lo cierto y lo falso en la relación entre hombres y mujeres, sobre lo que querías y no querías en la vida. Eso que eras, un vientre para dar placer e hijos al señor André Chazal, desde luego, no lo querías” (Vargas Llosa, 2003, p. 38).

Vargas Llosa explora la dimensión más íntima de su heroína, Flora Tristán, cuando revela algunos rasgos propios de su *ser interior*. De acuerdo con Bajtín, la figura del *ser interior* no supone un problema psicológico, sino una experiencia de tipo estético. De este modo, podemos decir, gracias al acto de consumación que el espíritu creativo de Vargas Llosa le da alma al personaje de Flora Tristán. Por otro lado, la voz de Birdman (alter ego) permite revelar la dimensión íntima de Thompson, gracias a sus constantes diatribas contra el actor. El modo en que González Iñárritu consume su héroe viene desde fuera (es otro cuerpo el que condiciona su intimidad), desde la otredad de su otro Yo (en el cual el eco del autor se hace presente) revela la propia carga biográfica que el héroe quiere negar:

Vamos, levántate. Es un día hermoso. Olvídate del Times. Todo el mundo lo ha hecho. Vamos, párate. Entonces no eres un gran actor. ¿A quién le importa? Eres mucho más que eso. Eres mejor que estos imbéciles del teatro. Eres una estrella de cine, amigo. ¿No lo entiendes? Pasaste toda tu vida haciendo una reputación y la perdiste. Bien por ti. A la mierda. Haremos un regreso. Están

esperando algo gigante. Pues dales eso. Aféitate esa barba patética. Hazte cirugía. 50 es el nuevo 30, malnacido. Tú eras el original, hombre. Pintaste el camino para estos otros payasos. Dale a la gente lo que quiere. En forma de porno apocalíptico, Birdman, el pene se alza. Verás cómo se cagan en los pantalones. En todo el mundo garantizado. Eres más grande que la vida. Salva a la gente sus miserables vidas. Los harás cagarse en los pantalones, todo lo que debes hacer... De eso estoy hablando, armas grandes, misiles, mira a esta gente, mira sus ojos como brillan, aman esta mierda, aman el caos, la acción. Nada de tonterías habladas y filosóficas. ¡Sí! Y la próxima vez que chilles, explotará en millones de tímpanos. Brillarás en miles de pantallas por todo el mundo. Otro éxito de taquilla. Tú eres Dios. ¿Lo ves? Ahí vas, malnacido. La gravedad ni siquiera se aplica a ti. Espera a verlos rostros de aquellos que pensaron que estábamos terminados. Escúchame. Volvamos una vez y mostrémosles de que estamos hechos. Debemos terminarlo bajo nuestros propios términos. Con un gran gesto, llamas, sacrificio, ícaro. ¿Me escuchas? ¡Tú eres Birdman!

Respecto a la relación autor-héroe, Bajtín afirma que: Soy el autor del otro en la medida en que le doy forma; creo mi héroe en el otro; no puedo ser el héroe de mi propia vida. Son Vargas Llosa y González Lñárritu quienes materializan a sus personajes (ambos con carga biográfica) en una experiencia de tipo estético. Como autores deciden qué acciones deben desarrollar (Vargas Llosa decide si Gauguin se queda en Tahití o regresa a Francia; González Lñárritu si Thompson presenta su obra teatral o acepta la propuesta de volver a interpretar a Birdman en el cine). El *exceso de visión* de ambos autores permite transformar las vivencias cognitivas de sus héroes en una experiencia estética de consumación.

Polifonía e intertextualidad

En esta sección deseamos mostrar que el *exceso de visión* y la *consumación* del autor se materializan a través del lenguaje, específicamente, a través de la polifonía y la intertextualidad. Antes de hacer alusión a algunos pasajes de la novela y algunos fragmentos de la película que ilustran ambos conceptos, definiremos brevemente lo que Bajtín entiende por polifonía e intertextualidad.

Para nuestro autor (1981) el rol que desempeña el contexto socio-histórico es crucial en el campo estético porque, como bien señala, el valor de una novela no radica en los temas que desarrolla, sino en la relación entre un estilo concreto y las condiciones particulares en las cuales dicho estilo tiene lugar. A diferencia de las definiciones clásicas de género, el enfoque de Bajtín goza de originalidad en tanto reconoce el papel de elementos extra-semióticos en la conformación del estilo. En otras palabras, los géneros necesitan ser abordados en relación con las condiciones socio-históricas en las que son producidos ya que no pueden ser comprendidos solamente como entidades formales. Esto es lo que Bajtín denomina intertextualidad, es decir, el rol de los enunciados en el proceso de representación y la conexión de uno o más elementos del contexto socio-histórico con la voz del hablante (en el caso del cine puede comprenderse con los mecanismos narrativos, con la figura de la *subjativa indirecta libre*). Los enunciados son

unidades lingüísticas y extra-lingüísticas, simultáneamente, porque no pueden ser abordados como signos, sino como conectores. En el caso del séptimo arte bien puede comprenderse como un filme está compuesto por enunciados visuales, sonoros, orales, gráficos; incluso un filme es en sí mismo un gran enunciado (el cine opera como un mecanismo dialógico que pone en común diferentes textualidades: imágenes, sonidos, relatos, pinturas, voces, etcétera). Antes de utilizarse, los enunciados ya están determinados por significaciones y connotaciones que les preceden. Los enunciados viven al interior de los textos (intertextualmente) y los textos no son otra cosa que los contextos, las voces y las intenciones de los hablantes (por el trabajo enunciativo de la cámara).

En *El paraíso en la otra esquina*, Vargas Llosa hace uso de enunciados que pertenecen a diferentes campos. Todos los enunciados en esta novela son ejemplos de intertextualidad. Por ejemplo, en algunos capítulos, en los que se hace referencia a las obras maestras de Gauguin, describe las pinturas en relación a los escenarios donde fueron creadas. De este modo Vargas Llosa juega con dos textos: el literario y el icónico. Sin duda, hace 'pinturas literarias', convierte colores, formas y lienzo en palabras. En este caso la intertextualidad va más allá de los dos niveles descritos por Bajtín (la voz hablante y su grupo social) e incluye un tercero: otro texto, pero no en forma escrita, sino en imágenes. En *Birdman*, como antes sugeríamos, las formas de la intertextualidad se multiplican gracias a la presencia de diferentes artes en pantalla (teatro, literatura, el cine mismo). Y este tipo de entrecruzamientos es modulado por una cámara que no pierde su continuidad (gracias al largo plano-secuencia, único enunciado del filme). Esto supone que podamos reconocer pasos temporales imposibles entre escenas. En un ensayo de una escena corta de la obra de teatro (*De qué hablamos cuando hablamos de amor*) vemos cómo la cámara, en un mismo movimiento, revela el escenario vacío para, acto seguido, mostrar a un público expectante (se fusionan el ensayo, la noche previa al estreno, con la primera función de la obra). En un enunciación continua se funden dos textualidades que hacen de la preparación y de la ejecución un solo discurso, dos tiempos se pliegan sobre un único espacio. Por lo tanto, la intertextualidad puede ser comprendida como la multiplicidad de lenguajes que hacen posible las diferentes conexiones entre textos.

La polifonía, por otra parte, puede ser definida como una exploración artística, mediante diversos enunciados, del poder del lenguaje. Como lo afirma Ponzio: "La polifonía se concibe, por lo tanto, como utilización de los medios expresivos en función del efecto dramático" (2006, p. 481). Sin embargo, esta "exploración artística" no puede comprenderse en términos del creador solitario que da forma a su obra luego de alcanzar una suerte de inspiración metafísica, sino a partir de una exploración de las posibles relaciones entre el autor y sus héroes. Por ejemplo, podemos preguntar ¿quién habla en la novela?, ¿hay alguien que hable en el filme?, ¿el autor?, ¿el héroe?, ¿el lector? Dado que los enunciados son "la mitad de alguien más" (Bajtín, 1981, p. 293), no es posible sostener que ciertas voces son propiedad exclusiva de un hablante singular, a no ser, como dice Bajtín, que dicho hablante sea el Adán mítico que pronunció las primeras palabras en la historia del mundo.

A razón de los múltiples y simultáneos diálogos que emergen en la lectura de una novela, es necesario reconocer que los hablantes no son individuos singulares, sino una red de condiciones socio-históricas. Aunque en términos gramaticales solo exista un único hablante, el sentido emerge gracias al conjunto de enunciados y al contexto del hablante. ¿Quién es la

persona que habla en nuestra novela? ¿Flora y Gauguin hablan por sí mismos? ¿Quién habla en nuestro filme? ¿Thompson o Birdman? ¿O ninguno de los dos? ¿O son Vargas Llosa y González Iñárritu quienes hablan a través de ellos? ¿O somos nosotros, lectores-espectadores, quienes otorgamos sentido a estas voces? De hecho, en ambas obras podemos identificar tres voces principales: la del autor, las de los personajes y las de los lectores (y en el filme podemos identificar, una cuarta: la del actor que encarna al héroe). Queremos mostrar algunos ejemplos y características de estas voces comenzando por la del autor. En su trabajo Bajtín (1981) expone la importancia que posee la segunda voz cuando hablamos con nosotros mismos. El caso de Vargas Llosa es especial porque en el novela él, en calidad de narrador, representa una segunda voz respecto a Tristán y Gauguin. En otras palabras, el novelista habla explícitamente a través de sus personajes que encarnan el rol de su segunda voz interna. Veamos algunos ejemplos:

Con respecto a Paul Gauguin: “Pero a ellos, a esos demonios del panteón maorí, les debías, también, tu primera obra maestra tahitiana: no te lamentes, Koke. Llevaba ya casi un año aquí y no se había enterado todavía de la existencia de esos espíritus malignos que se desprendían de los cadáveres para estropear la vida de los vivientes.” (Vargas Llosa, 2003, p. 19).

Sobre Paul Gauguin: “Era un hombre que parecía fuerte —pero tu salud ya estaba secretamente minada, Paul—, de ojos azules algo saltones y movedizos, boca de labios rectos generalmente fruncidos en una mueca desdeñosa y una nariz quebrada, de aguilucho predador” (Vargas Llosa, 2003, p. 13).

Acerca de Flora Tristán: “Las dos horas de absurda discusión —un diálogo de sordos— las recordarías, luego, Florita, como el más deprimente episodio de toda tu gira por el interior de Francia” (Vargas Llosa, 2003, p. 132).

Por otra parte, el cine ofrece un interesante reto en cuanto a la figura del autor. Si bien reconocemos la diferencia entre el autor de carne y hueso y el autor-narrador, no es tan simple reconocerlo en pantalla en tanto, en la mayoría de los casos, no posee una voz hecha de palabras. En este sentido el autor emerge por las huellas en el sistema de enunciación, por las decisiones estilísticas que privilegia o toma. En *Birdman* la primera decisión estilística que revela la voz del autor es la construcción del filme con la técnica de plano-secuencia. Esta técnica permite materializar el *exceso de visión* del autor. Revela que es su cámara (que opera como una *subjativa indirecta libre*) la que conoce todo sobre sus héroes (más allá de lo que ellos saben de sí mismos). Su movimiento sin corte los conecta a todos exponiéndolos en un mismo plano. La voz de González Iñárritu se hace cuerpo en este continuo fluir que no solo conecta a los héroes, sino que violenta la dependencia que pueden tener de cualquier registro de lo real. Espacio y tiempo difuminan sus dimensiones lo cual ofrece su propio horizonte de sentido en el entorno del filme, a lo largo del metraje.

En la novela Vargas Llosa hace uso de la primera, segunda y tercera voz no solo como una estrategia literaria, sino, específicamente, como un modo de comunicar su propio *exceso de visión*. Gracias a que puede transformar el sentido, espíritu y horizonte de sus héroes en experiencia, alma y entorno, el premio nobel puede narrar las vivencias de sus personajes y exponer

sus realidades internas. Esto no quiere decir que el novelista monopolice la voz y ponga sus propias palabras en la voz de sus héroes. El hecho de que Gauguin y Tristán hablen de manera directa, solo en contadas ocasiones, no significa que sus héroes carezcan de interioridad y autonomía para vivir por ellos mismos. En el filme González Iñárritu logra hablar (materializar su *exceso de visión*) gracias al alter ego de Thompson (Birdman, el personaje cinematográfico). En las escenas en que se encuentra en su camerino, frustrado por no lograr lo que desea con su adaptación teatral, escuchamos la voz de su alter ego (voz profunda, casi gótica, ironía de la voz del superhéroe cinematográfico) que lo atormenta previendo para él un desastre en tablas. Allí la otredad se manifiesta en un mismo cuerpo (cuarta voz del actor). Y podemos consumir estos héroes cuando hacemos relaciones intertextuales con la biografía del actor (Keaton) y otros filmes en los que ha actuado (Batman).

La última voz es la del lector. Aunque creemos que existe cierto esbozo de un lector modelo (Eco, 1976) en ambas obras, también reconocemos que cada lector, de acuerdo a sus condiciones personales y sociales, lee la novela y ve la película de manera diferente. En *El paraíso en la otra esquina* es el lector quien crea (o quizás no) el diálogo, literalmente inexistente, entre Gauguin y Tristán. En el filme es el lector-espectador quien puede hacer un puente dialógico entre Birdman (personaje que atormenta a Thompson) y Batman (personaje que atormenta a Keaton). Es también el lector quien evoca ciertos diálogos particulares a partir de las experiencias específicas de los personajes. Pueden emerger innumerables conversaciones potenciales sobre temas tan diversos como pintura, mitos, enfermedades, homosexualidad, matrimonio, capitalismo, relaciones amorosas, superhéroes, fracaso profesional, entre muchos otros. Pero el lector no solo establece un diálogo con los personajes, también lo hace con el autor. Y debido a que existen múltiples niveles de diálogo, es el lector quien finalmente juzga la consumación de Gauguin y Tristán, y de Thompson y Birdman.

A diferencia de lo que pasa con el autor, Bajtín no explica a profundidad el papel del lector. De acuerdo con nuestro pensador, es el autor quien consume al héroe a través del *exceso de visión* y, por tanto, mediante los elementos transgredientes. Nosotros sostenemos que el lector realiza una segunda consumación basado en la consumación hecha previamente por el autor. El lector, en otras palabras, consume al autor y, por ello, da forma a su trabajo a través de su propio *exceso de visión*. Como sostiene Bajtín (1990): “Una reacción estética es una reacción a otra reacción, es decir, no una reacción a los objetos y significados en sí mismos, sino a los objetos y significados como lo son para un ser humano determinado” (p. 222). Si extrapolamos esta idea al papel del lector, podemos asegurar que este realiza una segunda –pero no menos importante– consumación en la cual se transforma una dimensión cognitiva basada en el sentido por una experiencia estética.

Conclusiones preliminares

Mediante la perspectiva de Bajtín hemos mostrado cómo tiene lugar el proceso de consumación realizado tanto por el autor a partir del héroe, como del lector a partir del autor en el plano estético. A pesar de que las ideas de consumación, experiencia estética y polifonía fueron definidas por Bajtín para comprender el problema del género, creemos que también pueden usarse para entender el concepto diálogo en el marco de los procesos de comunicación. La

filosofía antropológica del pensador ruso permite concebir a quien se comunica como un autor en relación con un héroe. Independiente de los términos que se decidan usar, es importante señalar que los individuos que entablan un proceso comunicativo no lo hacen en términos de transferencia de información, sino como una actividad estética en la que cada uno consume el alma del otro usando su propio *exceso de visión*. Somos consumados mutuamente porque nuestros modos de encuentro jamás coinciden simétricamente.

En su obra Bajtín presenta un punto de vista ontológico sobre el ser humano basado en el papel de la estética en las relaciones sociales. Así, con el fin de explicar la relación entre autor y héroe, nuestro pensador desarrolla una teoría estética que puede utilizarse para comprender fenómenos no artísticos. Dichos conceptos sirven para explicar el rol que desempeñan los seres humanos en sociedad. En este sentido, vale la pena insistir en que su estética no se define en términos de belleza o fealdad, sino en relación con la idea de consumación. Gracias a esta expansión en los límites del campo estético, podemos usar sus trabajos para analizar, no solo obras de arte (novelas o películas, por ejemplo), sino diversas interacciones sociales.

Sin duda, una de las mayores contribuciones hechas por Bajtín (1990) radica en no limitar la experiencia estética a un simple proceso de identificación, para comprenderla en términos de conformación (dar forma): “El primer momento de la actividad estética es la identificación: Yo debo vivir la experiencia, por ejemplo, ver y conocer lo que el otro experimenta y ponerme en su lugar de manera que pueda coincidir con él. Pero, ¿es esta plenitud de fusión interna el fin último de la actividad estética?... En absoluto, en ese punto la actividad estética no ha, incluso, comenzado... La actividad estética comienza solamente cuando uno retorna dentro de uno mismo, afuera de aquel que sufre y cuando uno le da forma y completa ese material de la identificación” (p. 26). Por ello, la experiencia estética no es un problema de emociones (identificación), ni tampoco una práctica racional, sino una actividad que otorga forma (conforma), es decir, un trabajo propio del lenguaje que se lleva a cabo a través del diálogo. La relación entre autor, héroe y lector es de naturaleza estética.

Referencias

- Bajtín, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four essays*. Austin: University of Texas Press.
- Bajtín, M. M. (2001). *Marxism and the Philosophy of Language*. In Bizzell, P. & Herzberg, B. (Eds.), *The Rhetorical Tradition: Readings from Classical Times to the Present* (pp. 1210-1226). Boston: Bedford/St. Martin's.
- Bajtín, M. M. (2001). *The Problem of Speech Genres*. In Bizzell, P. & Herzberg, B. (Eds.), *The Rhetorical Tradition: Readings from Classical Times to the Present* (pp. 1226-1245). Boston: Bedford/St. Martin's.
- Bajtín, M. (1990). *Art and answerability*. In M. Holquist & V. Liapunov (Eds.), (V. Liapunov, Trans.). Austin: University of Texas Press.
- Bateson, G. (2000). *Steps to an ecology mind*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Baxter, L.A., & Braithwaite, D.O. (2008). Relational dialectics theory. In L. A. Baxter & D. O. Braithwaite (Eds.), *Engaging theories in interpersonal communication* (pp. 349-362). Los Angeles, CA: Sage Publications.
- Buber, M. (1958). *I and Thou*, 2nd edition. New York: Collier Books.
- Eco, U. (1976). *A theory of semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ponzo, A. (1998). *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*. Valencia, Fronesis.
- Ponzo, A. (2006). Escritura de la novela y el cinema como crítica a la comunicación global. *Revista Sigma*, (núm. 15), 469-492.
- Rawlins, W. (2009). *The compass of friendship: Narratives, identities, and dialogues*. California: Sage.

- Saussure, F. (1970). "On the Nature of Language". In Lane, M. (Ed.), *Introduction to Structuralism* (pp. 43-56). New York: Basic Books.
- Todorov, T. (1984). *Mikhail Bakhtin: the dialogical principle*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Vargas-Llosa, M. (2003). *The way to paradise*. New York: Farrar, Straus and Giroux.