

SUJETO, CONCIENCIA Y GUION DE CINE

SUBJECT, CONSCIOUSNESS AND SCREENPLAY

Andrea KAISER MORO
Universidad de Granada, España
andreakaiser@correo.ugr.es

Palabras clave: Bajtín, dialogismo, sujeto, conciencia, intermedialidad, guion cinematográfico

Resumen: El objeto de este artículo es poner a prueba la pertinencia del pensamiento de Mijaíl Bajtín en los estudios intermediales. Para ello me propongo recuperar y caracterizar dos conceptos clave del pensador ruso: sujeto y conciencia. Ambos permiten repensar la noción de alteridad como un proceso que constituye al sujeto y desplazar lecturas que interpretan lo *otro* como amenaza o elemento de contraste externo. A partir de ellos propongo una reflexión sobre la noción de guion cinematográfico, cuya pluralidad interna admite una lectura a la luz de una perspectiva dialógica. La hipótesis de este trabajo es que la proyección de un enfoque bajtiniano sobre la teoría de la intermedialidad permite recuperar el papel positivo que lo *otro* ejerce en la constitución de cualquier práctica cultural, proponiendo una sensibilidad más atenta a los procesos de intercambio y transferencia de los que forma parte.

Keywords: Bakhtin, dialogism, subject, conscience, intermediality, screenplay

Abstract: The purpose of this paper is to test the pertinence of Mikhail Bakhtin's thinking in intermediality studies. For this purpose, I propose to recover and

characterize two key concepts of the Russian thinker: subject and consciousness. Both allow us to rethink alterity as a process that constitutes the subject and to move readings that interpret the other as a threat or external contrast element. From them I propose a reflection on the notion of film script, whose complex word-image articulation admits a reading in the light of a dialogical perspective. The hypothesis of this work is that the projection of a bakhtinian approach on reflections on intermediality allows us to recover the positive role that the *other* exerts in the constitution of any cultural practice, proposing sensitivity more attentive to the processes of exchange and transfer of which it forms part.

Mots-clés: Bakhtine, dialogisme, sujet, conscience, intermédialité, scénario de film

Abstract: Le but de cet article est de tester la pertinence de la pensée de Mikhaïl Bakhtine dans l'intermédialité. À cette fin, je propose de retrouver et de caractériser deux concepts clés du penseur russe: le sujet et la conscience. Les deux nous permettent de repenser l'altérité en tant que processus qui constitue le sujet et de déplacer des lectures qui interprètent *l'autre* comme une menace ou un élément de contraste externe. D'entre eux, je propose une réflexion sur la notion de scénario de film, dont la pluralité interne admet une lecture à la lumière d'une perspective dialogique. L'hypothèse de ce travail est que la projection d'une approche bakhtinienne sur les réflexions sur l'intermédialité nous permet de retrouver le rôle positif que l'autre exerce dans la constitution de toute pratique culturelle, proposant une sensibilité plus attentive aux processus d'échange et de transfert dont il fait partie.

LA ALTERIDAD BAJTINIANA

Pese a su importancia, no existe en Bajtín una obra dedicada en exclusiva a la noción de sujeto: sus reflexiones sobre la conciencia o la relación entre el yo y el otro se encuentran diseminadas en muchos de sus textos y examinadas desde diversas ópticas. Sin embargo, la traductora al español de Bajtín Tatiana Bubnova afirmó que, de todas las aportaciones del ruso al pensamiento contemporáneo, su teoría del sujeto debe privilegiarse sobre las demás porque "remite a su fundacional filosofía del acto ético en calidad de una «filosofía

primera»” (Bubnova, 2000: 13). Con ello se refería al proyecto de filosofía moral presentado en los primeros textos de Bajtín: *Hacia una filosofía del acto ético* (1997) y *Autor y héroe en la actividad estética* (1997), donde Bajtín reflexionó sobre el *acontecimiento del ser* como proceso dinámico y abierto. *Acontecimiento* fue la traducción elegida por Bubnova para el vocablo ruso *sobytie byta*, que también puede significar *ser juntos en el Ser* y para el cual Bajtín entendió que “no hay coartada” (Bajtín, 1997: 48, citado en Bubnova, 2000). El quehacer de la vida se desarrolla para este pensador en una estrecha interacción con el otro basada en la responsabilidad que este vínculo genera. Y en este sentido Bajtín no sólo señaló el modo en que mis actos concretos repercuten decisivamente en el otro sino el modo en que mis actos se *orientan* hacia él, buscando su aprobación y su sanción. De este modo, el acto ético de Bajtín se fundamenta, por un lado, en mi posición única e irrepetible en este acontecimiento del ser y, por otro, asume que la responsabilidad “no significa sino tomar conciencia de esta particularidad radical y la obligación de actuar en función de los demás que se deriva de aquella” (Sánchez-Mesa, 1999: 89). Todo acto responsable (en ruso, *postupok*) se rige por la tensión continua que se genera ante la presencia del otro: es decir, se configura como respuesta a un acto que le precede y en anticipación de otra réplica, al prefigurar así la filosofía del dialogismo.

La ética de Bajtín sienta sus bases en la noción de alteridad, que en sentido amplio propone la relación con el otro como proceso a través del cual nos constituimos como sujetos. A este respecto algunos teóricos señalaron que dicha noción no debe conducir a una lectura del sujeto como otro, ni del espacio social como un afuera: estas concepciones asumirían la existencia de una interioridad aislada, en el vacío, constituida siempre *a partir o al margen* de los fenómenos externos. En este sentido Iris Zavala definió la ética bajtiniana como

“ser y estar en el mundo y el otro, todo un vasto *y/con*; más que comprender el mundo y la sociabilidad *como lo otro*” (Zavala, 1992: 126). Su lectura identificó simultáneamente al mundo en el sujeto y al sujeto en el mundo: visión que permitía entender la identidad como la coreografía entre un dentro y un afuera sin que dicha operación desvaneciera la integridad del sujeto. Poner en marcha un pensamiento dialógico a la hora de pensar al sujeto implica, como bien apuntó Marie-Pierrette Malcuzyński, “una práctica de acercamientos y de tomas de contacto entre fenómenos usualmente aislados los unos de los otros” (Malcuzyński, 2006: 28), en este caso el yo y *todo lo otro*: es decir, todo lo no-yo.

Si el pensamiento moderno definió la identidad en términos de mismidad, es decir, como aquello que es *idéntico a mí misma*, desde el prisma de Bajtín esto no deja de ser una abstracción: una operación que aleja al objeto de su contexto inmediato y sus múltiples entornos de sentido para definirlo en una independencia fantasmal. Desde esta posición la alteridad resultaría un absoluto no-yo, lo radicalmente ajeno y fuera de mí: un elemento de contraste al margen del cual me constituyo (Alejos, 2006). Debido a esta comprensión algunas lecturas que quisieron dar cuenta de la alteridad se han mostrado tan paralizantes como las lecturas esencialistas, que asumen la identidad como un estado natural o como meta a la que se llega. En esta línea me parece importante recuperar la crítica de Malcuzyński a la lectura del sujeto bajtiniano en clave lacaniana y rimbaudiana: al argumentar sobre las reflexiones de Jacqueline Authier-Revuz (quien negaría que la idea del otro, como tal, existiera en el sistema de pensamiento bajtiniano, (Authier-Revuz, 1982, citado en Malcuzyński, 2006), la pensadora defendió que la alteridad bajtiniana no era tanto una cuestión de otredad como de heterogeneidad. Con ello buscaba desplazar las lecturas en clave psicoanalítica de Bajtín que identificaban al otro como

cesura y herida interna del yo: para Malcuzyński, el otro de Bajtín no coincide ni con el *petit autre* lacaniano (reflejo y proyección especular del yo, es decir, su semejante) ni con su noción de gran *Autre*, inaccesible e irrepresentable. La teórica se posicionó contra cualquier discurso que amenazara la integridad del sujeto sólo por reconocer los intercambios desde los que se constituye:

Me opongo a las interpretaciones anaxiológicas y ahistóricas que hacen de la relación dialógica, en el sentido bajtiniano del término, una amalgama sincrética resultante, a la vez, de Arthur Rimbaud, de Mijaíl Bajtín y de Jacques Lacan. En otras palabras, a nivel del discurso, “Yo [no] es un Otro”: si yo no puedo ser yo sin aceptar la relación interactiva y participativa contigo/interlocutor -el otro sujeto/discurso íntegro- pero que no es yo, esto no quiere decir que yo no sea yo, sujeto/discurso también íntegro, y que no podría confundirse con “un otro” ni con el Otro del otro (Malcuzyński, 2006: 28).

Ni la fusión o la sustitución entre las categorías yo-otro resultaban satisfactorias para lo que Malcuzyński entendió como la actividad constituyente del sujeto, sobre todo porque la rigidez de la oposición *ego/alter* bloqueaba la comprensión del sujeto como resultado de sus interacciones. Y si el yo no puede constituirse sin el otro (como algo *más* que un elemento que, fuera de él, lo define) un enfoque bajtiniano sí permite pensar al sujeto como práctica social, resultado de sus relaciones consigo mismo y el mundo. En esta recuperación positiva del papel de la alteridad Tatiana Bubnova afirmó, remontrándose a la primera de las relaciones del sujeto:

La influencia del otro sobre mí es, en un principio, favorable y benigna: el otro me otorga la primera definición de mí, de mi cuerpo, de mi valor y lo hace en los términos amorosos y plenos de una tensión emocional positiva irradiada por la persona que nos recibe por primera vez en el mundo (Bubnova, 2000: 19).

La cosmovisión de la cultura europea habría silenciado para Bubnova (en su lectura de Bajtín) el papel estructurante y positivo del otro, condición de posibilidad del yo y el nosotros/os en tanto que mundo. El otro bajtiniano se prueba así radicalmente social, “definido por su interacción con los demás y no por su condición deseante o su carencia de ese otro” (Sánchez-Mesa, 1999: 264). Por eso Bubnova afirmó que el otro “es la primera condición de la emergencia del sujeto que se dice «yo»” (Bubnova, 2000: 17) y al cuestionar la constitución del sujeto cartesiano a partir de su auto-afirmación añadió:

El postulado ontológico no sería entonces «yo soy» o, pongamos por caso, «pienso, luego soy» —¿por qué, dice Bajtín, sólo por haber advertido que pienso, debo considerar que pienso la verdad?— sino un «yo también soy», mediante el cual se otorga la primogenitura al otro (Bubnova, 2000: 17).

Recuperar, así, una lectura bajtiniana del sujeto tal y como Malczynski o Bubnova lo formularon nos obliga a reconocer la alteridad como factor constitutivo y establecer que la función del otro no se limita al antagonismo o la diferencia pues se trata de una instancia anterior a él y su condición de posibilidad: una actividad que lo nutre durante toda la vida.

CONCIENCIA Y PALABRA AJENA

En *La palabra en la novela* (1975) Bajtín desarrolló una de sus contribuciones más importantes: la orientación del hablante hacia la palabra ajena, al considerar a esta última como el material del que se alimenta la conciencia individual: “La asimilación de la palabra ajena toma una significación ideológica profunda e importante en el proceso de formación ideológica del hombre, en el sentido propio de la palabra” (Bajtín, 1975: 158). Bajtín valoró de un modo tan positivo esta orientación que parece razonable entender su noción de sujeto como la resultante creativa de este intercambio, es decir, el sujeto como algo que llega *siempre después y en respuesta*: “La palabra propia se elabora gradual y lentamente a partir de las palabras ajenas reconocidas y asimiladas, y, en un principio, casi no se distinguen las fronteras entre ellas” (Bajtín, 1975: 161). De nuevo, son el contacto y la respuesta activa a este *input* lo que posibilita al sujeto: Bajtín entiende que esta conciencia surge porque se propone como reacción-réplica a los contenidos que ha incorporado. La palabra ajena es en este sentido ajena pero también interior, un alimento que orienta la construcción del sujeto desde ese adentro que permite el *entre*:

La conciencia, para vivir una vida ideológica independiente, se despierta en el universo de palabras ajenas que la rodean, de las que no se separa inicialmente; la diferencia entre la palabra propia y la palabra ajena, entre el pensamiento propio y el ajeno, aparece bastante tarde (Bajtín, 1975: 161).

El sujeto es proceso y actividad para Bajtín: un *work in progress* sin meta ni horizonte, necesariamente inacabado. En este sentido es posible pensar la conciencia como el lugar de intersección entre

las diversas formas de palabra (Bajtín distinguió entre la “*palabra autoritaria*” y la “*palabra intrínsecamente convincente*”, 1975: 158) como respuesta a una estructura dialógica. La conciencia sería el espacio donde estas relaciones se producen y, al mismo tiempo, el lugar donde sus fuerzas se constituyen como tales. Con frecuencia dichas fuerzas colisionan y se enfrentan entre sí, y orientan la propia constitución de la conciencia: “El conflicto y las relaciones dialogísticas entre estas categorías de palabra ideológica condicionan generalmente la historia de la conciencia ideológica individual” (Bajtín, 1975: 159). El espacio de la conciencia estaría así presidido por una disputa dialogizada, condicionada por “la lucha entre puntos de vista socio-lingüísticos y no por el conflicto intralingüístico de las voluntades individuales o de las contradicciones lógicas” (Bajtín, 1975: 91). Bajtín insiste a este respecto en algo decisivo: el conflicto se produce entre visiones del mundo y el modo en que siembran el terreno de nuestra conducta, antes que entre voluntades interiores definidas en abstracto:

Nuestro proceso de formación ideológica es precisamente la lucha intensa en nuestro interior por la supremacía de los diversos puntos de vista ideológico-verbales, los modos de enfoque, las orientaciones, las valoraciones (Bajtín, 1975: 162).

No obstante, Bajtín no propone un modelo mecanicista del sujeto pues siempre reconoce la capacidad creativa del hablante para responder a los contenidos que asume: “Porque la palabra ajena productiva, genera en repuesta, de manera dialogística, nuestra nueva palabra” (Bajtín, 1975: 163). Es importante advertir que Bajtín desplaza el foco emancipatorio hacia la palabra ajena, entendida como matriz y axioma, capaz de singularizar al otro y, paradójicamente, desen-

cadenar su diferencia. La palabra ajena no se aísla ni se pierde en su alteridad: al contrario, se alza como principio organizador de las palabras propias y se asimila porque el hablante es capaz de recrearla de forma plástica, es decir, reproducirla con su propio lenguaje. Su apertura la convierte en instrumento de conocimiento y su uso produce nuevas respuestas en otros sentidos y otras palabras propias:

Cuando la influencia es profunda y productiva no se trata de una imitación externa, de una simple reproducción, sino de un desarrollo creativo de la palabra ajena (con mayor precisión, de la palabra semiajena), dentro del nuevo contexto y en nuevas condiciones (Bajtín, 1975: 163).

Aquí Bajtín reseña algo importante: el matiz con que define la palabra *semiajena* arroja luz sobre la complejidad de su estatuto y función: no es completamente ajena en la medida en que el sujeto la incorpora pero sigue siendo *otra* en la medida en que aún no se ha articulado respuesta a partir de ella. Es la anticipación de lo que está por crearse.

Por todo lo dicho es posible pensar que la palabra autoritaria y la palabra intrínsecamente convincente son, dentro de la relación palabra-hablante, equivalentes a las fuerzas centrípetas y centrífugas que Bajtín definió en relación con la novela. También parece razonable afirmar que Bajtín defendió una construcción dialógica de la conciencia, constituida en coexistencia junto a las acciones y voces del otro. De modo que los signos que promueven su desarrollo no están a su disposición como si se tratase de un fondo de stock: se producen en la comunicación social, en el contacto. Todo lo anterior permite un acercamiento a la conciencia como fenómeno de umbral, en el sentido en que este trabajo viene desarrollando: al entender la orientación al otro como intersección constitutiva y

entrecruce vital, constituyente de la subjetividad. En sintonía con esto Malcuzyński afirmó que toda la “ontología del yo” (2006: 10) de Bajtín se dialogiza, en primer lugar, en esta frontera, y no puede ocurrir sino en este lugar lleno de tensiones. El sujeto se entiende, así, orientado hacia la relación con otros discursos:

recordemos que una teoría bajtiniana del discurso afirma que no sólo se trata de lo que acontece *al interior* de nuestra propia conciencia, sino en la frontera de la conciencia de otro sujeto cabal, completo, precisamente en el umbral. Para Bajtín, el más alto grado de socialidad estriba en el hecho de que cada experiencia interna, cada sujeto, termina por toparse con otro (Malcuzyński, 2006: 22).

Bajtín también apuntó en *Estética de la creación verbal* (1975) los límites del (auto)conocimiento: esto es, la condición inacabada de la percepción de sí del sujeto hasta que sus acciones son recogidas por otro. El pensador privilegió la visión desde el afuera (la frontalidad que poseo en la visión del otro y que, simultáneamente, el otro posee sobre mí) como espacio de conocimiento: la *exotopía*. “Sólo la acción de otro hombre es la que puede ser comprendida y artísticamente constituida por mí” (Bajtín, 1982: 48). Por esta razón (y en conexión con las anteriores reflexiones sobre la alteridad) Bubnova afirmó que la posición del otro es “decididamente ventajosa si la comparo con la mía: el otro posee un excedente de visión sobre mi persona y el mundo, al percibir todo aquello que yo no puedo ver desde mi posición única” (Bubnova, 2000: 19). A la luz de esto parece verosímil que el sujeto bajtiniano no sólo se constituya en un proceso dialógico sino que otorgue al otro un lugar privilegiado sobre él: sólo cuando las acciones sobrepasan el marco del propio actuante éste podrá

entenderlas como parte de su propio ser, y reaccionar a él en espera de nuevas comprensiones.

EL DIALOGISMO INTERIOR

Para Bajtín la obra de Dostoievski giraba en torno a una cuestión: cómo el hablante comprendía la palabra ajena y cómo deseaba ser comprendido por su interlocutor. Se trataba, así, de un círculo infinito en el que intervenían la comprensión de uno-para-sí y uno-para-los-demás, así como la comprensión de los demás-en-uno y de los demás-en-sí-mismo. Se trataba, ante todo, de un juego de anticipación perpetuo. Bajtín celebró la habilidad de Dostoievski para obligar a sus personajes a reconocerse a sí mismos. Así lo expuso en su análisis de *El doble*, estructurado como diálogo interior a tres voces en los lindes de una conciencia desintegrada: *yo para mí, yo para otro y la voz ajena que no es reconocida*. Bajtín identificó en cada una de las obras de Dostoievski, bajo cualquiera de sus formas, la voz ajena susurra al oído del héroe: intercambio que producía combinaciones de palabras y voces pluriorientadas en el mismo discurso o, lo que es lo mismo, el fenómeno de dos conciencias entrecruzándose en una. Por eso Bajtín afirmó sobre el autor de *Crimen y castigo* que “no será común encontrar en sus obras ni una sola palabra que tienda a sí misma y a su objeto, es decir, no hay ni una sola palabra monológica” (Bajtín, 1963: 390). Para Bajtín el héroe en Dostoievski teme que el otro piense que teme su opinión, y es ese temor lo que lo delata y manifiesta el deseo de saber qué opina la conciencia ajena: no hay, así, capacidad para el sosiego desde la propia autodefinición. Es por esto que la llamada “palabra con una escapatoria” (Bajtín, 1963: 420) es relevante en su obra, pues representa la última palabra del héroe sobre sí mismo, su definición final (quien, de igual modo, ya ha anticipado la evaluación contraria de parte del otro).

Así, desde esta óptica “el que se arrepiente y se juzga a sí mismo sólo desea suscitar el elogio y la aceptación del otro: quiere y exige que el otro refute su autodefinición, reservándose a sí mismo una escapatoria por si acaso coincide con él, con su autocondena, y no aprovecha su privilegio de aprobación” (Bajtín, 1963: 423). De este modo, la palabra con escapatoria deforma gravemente la actitud del héroe consigo mismo ya que ni él mismo sabe de quién proviene su sentencia definitiva: “si de su propio arrepentimiento y autocondena o, por el contrario, de la opinión del otro, deseada y propiciada por él” (Bajtín, 1963: 426). A la luz de esto parece razonable entender el dialogismo no sólo como una relación entre voces sino como un sistema de observaciones: dialogar con el otro es observarlo y es, también, aceptar ser observado, ser objeto de observación del otro. El diálogo entre dos personas es aquí un duelo de observaciones: *yo te hago una observación (yo te digo algo)* y, al mismo tiempo, *yo te observo: te miro*.

BAJTÍN Y LA INTERMEDIALIDAD

Las migraciones de Bajtín hacia prácticas discursivas como el cine o el teatro se han desarrollado en un grado menor que los enfoques proyectados en literatura. Con todo, en *Teoría y estética de la novela* (1975) el filósofo ya afirmó que el problema de cualquier dominio cultural era el de la relación con sus fronteras. De modo análogo a lo sucedido con la noción de sujeto, y asumido el absurdo de pensar la cultura *en el vacío*, Bajtín defendió la necesidad de vincular cualquier acto cultural con otros puntos de vista ya que sólo así encontraría “una argumentación fuerte y una justificación” (Bajtín, 1975: 30). Es esclarecedor advertir que el ruso identificó el tejido social como el lugar en que todo acto cultural se hace *necesario*: “Un punto de vista que no se implica en la unidad de la cultura no es

sino un simple hecho; y su especificidad puede parecer, sencillamente, arbitraria, caprichosa” (Bajtín, 1975: 30). Si la palabra constituyó para Bajtín el gran dispositivo dialógico fue porque ésta acontecía en el contacto y lo radicalmente social, en la incorporación plena de lo otro: “La palabra vive, en la frontera, entre su contexto y el contexto ajeno” (Zavala, 1992: 90). Así pues, habitar los límites no es para Bajtín una posibilidad o un experimento aislado: es la condición por la que todo acto cultural se constituye como tal, el espacio donde negocia sus particularidades: “Todo acto cultural vive, de manera esencial, en las fronteras: en esto reside su seriedad e importancia; alejado de las fronteras pierde terreno, significación, deviene arrogante, degenera y muere” (Bajtín, 1975: 30). Lejos de caer en poéticas de la desintegración que diluyen fronteras ante la imposibilidad de distinguir categorías, Bajtín no sólo definió la constitución del acto cultural al apuntar sus intersecciones sino que permite, en presente, pensar las prácticas intermediales como el lugar donde se negocian los procesos de especificidad.

En esta línea Jan Baetens y Domingo Sánchez-Mesa ya propusieron la utilidad de un enfoque dialógico a la hora de poner en marcha una perspectiva diferencial en el estudio de las transferencias entre y a través de medios “más sensible a las fricciones, los anacronismos y al conflicto tanto en el nivel inter- como intramedial, más atenta a la especificidad de cada medio y sus prácticas culturales, así como a sus dimensiones discursivas” (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017: 8). Esta actitud crítica se opondría la perspectiva desarrollada desde, por ejemplo, el *transmedia storytelling*, cuya centralidad en el estudio de las dinámicas corporativas y comerciales de la producción de ficción caería en evitables reduccionismos (que entienden la cultura en términos de producción-consumo). El dialogismo es, por tanto, propuesto como una sensibilidad que previene de la abstracción y el olvido de las especificidades de cada medio y, por otro lado (en

estrecho sentido con la *respuesta activa* bajtiniana) de considerar al espectador como consumidor pasivo de contenidos culturales.

Esta óptica no sólo nos permite pensar en un medio como el cinematográfico en términos de *bimedialidad* (pues articula dos sistemas de signos irreductibles: palabra e imagen) sino desentrañar la complejidad interna de otra textualidad en apariencia *más* monológica: la del guion de cine, terreno poco explorado en el ámbito teórico por considerarse un mero documento técnico para la realización de la película. Son ya clásicas las reflexiones del intelectual y cineasta Pier Paolo Pasolini (1972) en torno a la particularidad de esta forma de escritura, entendida como materialización autónoma de un proceso siempre en tensión hacia una nueva, la cinematográfica. Desde una aproximación más reciente, Javier López Izquierdo propuso que la palabra formulada en un guion de cine tiene por destino su adaptación a otro lenguaje (el visual) y dado que en ningún momento pierde tal directriz de vista la escritura cinematográfica puede entenderse también como “escritura restringida” (López, 2014: 11). Con este término Izquierdo define una textualidad particular que huye de metáforas, símbolos y ambigüedades semánticas y, por tanto, de todo lo que tradicionalmente se considera literario en aras de resultar traducible a una pantalla. López Izquierdo afirmó que en los diálogos de todo guion se producen todas las “figuras semánticas y de sintaxis” (2014: 12), aunque en ellos se puede constatar una voluntad de distancia de lo poético. La paradoja de esta forma tan particular de texto es que, pese a prescindir de todo lo que no pueda inferirse de la acción y el diálogo, no deja de proponer una forma estética específica que sirva a la lectura de imágenes. Se trata, así, de una escritura limitada cuya constante anticipación del papel que en ella juegan otros dispositivos determina sus características formales. Y es aquí donde encuentro útil emplear una óptica dialógica: en última instancia sería la lectura a dos voces, la doble articulación

de escritura y visión, la que produce la lectura de la historia. López Izquierdo también apuntó a un tercer lugar —el intersticio— como lugar de residencia del universo ficcional, pues afirma que “la historia que cuenta un guion está *entre* lo que se lee y lo que se ve” (López, 2014: 11, la cursiva es mía).

En relación con esto puede servirnos otra de las observaciones de Bajtín: la vinculada a la doble orientación o *bivocalidad* que el teórico propuso para definir ciertos fenómenos de la cultura. Ya que en la orientación a la palabra ajena “entran en colisión dos voces, dos puntos de vista, dos opiniones, y el ángulo de su mutua refracción puede oscilar, en una infinita gradación, desde la posibilidad de estar de acuerdo hasta una franca subversión” (Bubnova, 2000: 111) Bajtín propuso que la palabra bivocal podía ser activa, si *grosso modo* modificaba el discurso del autor, o pasiva, si se subordinaba al discurso sin adquirir un papel dominante. En un primer sentido amplio y ontológico, podríamos definir el modo como un texto cinematográfico es determinado por la imagen en términos de bivocalidad activa, pues es evidente que la incorporación (anticipada) de lo visual condiciona el discurso verbal, ya sea para contradecir, reforzar, anclar o desmentir su sentido. El discurso verbal se edifica, así, como una réplica anticipada a una imagen *que aún no ha llegado*: una réplica que adelanta dentro de sí el comportamiento de su interlocutor. Pero también esto puede entenderse a la inversa: la imagen no puede perder de vista el texto pues, en sentido estricto, éste le precede y *dicta los acontecimientos*. De modo que aunque el texto se piense a sí mismo “proyecto” de imagen, la imagen se constituye —literal y empíricamente— a partir del texto. Como si se tratara de una écfrasis inversa, la representación visual sucede a la representación verbal, de modo que la última nunca goza de plena independencia de la primera. Pero la relación que las une no es sólo de sucesión o relevo, pues la palabra se alimenta desde el

inicio de las *exigencias de la pantalla*, y por eso se constituye como escritura restringida. Así, la palabra y la imagen son sólo *semiajenas* respecto a la otra. Ambas dimensiones deben negociar su desarrollo con aquello que las interpela (y constituye) desde fuera, es decir: deben constituirse en coexistencia.

Antes que pensar en una palabra sometida a la imagen (recordemos cómo los actuales análisis de cine tienden a privilegiar el componente visual sobre cualquier análisis del discurso, asimilado al transcurso de la historia) encuentro verosímil definir esta relación como un proceso de transformación e intercambio mutuo: una actividad que pone en crisis la actual jerarquía de la imagen sobre la palabra o la antigua convicción de que la imagen cinematográfica debía subordinarse al texto como mera ilustración (como ejemplo remito al *Film d'art* francés, dedicado a ilustrar los grandes clásicos de la literatura atribuyendo una función secundaria a la imagen). En sintonía con esto el propio López Izquierdo concibió el guion de cine como texto-metamorfosis y texto-apertura, primer “tiento de película soñada” (López, 2014: 20). Dicho esto, parece razonable definirlo también como texto dialógico, doble y bivocal, forzado a pensarse simultáneamente imagen y palabra. En esta línea es posible pensar cualquier adaptación, écfrasis o guion de cine como prácticas que definen la frontera “como *intersección constitutiva* y entrecruce vital” (Malcuzyński, 1991: 255). Es decir, prácticas que se organizan a sí mismas desestabilizando sus intersecciones, actualizando un diálogo que realiza lo interdisciplinar y activa la identificación de discursos.

A este respecto también son significativas las reflexiones de Antonio Monegal (1994) en torno a uno de los textos más complejos de la historia del cine español: el guion de *Viaje a la luna*, escrito por Federico García Lorca entre 1929 y 1930 y que el propio Monegal definió como un fenómeno donde “la poesía, la pintura y el cine se alían para borrar las fronteras entre sí y dar lugar a un producto de

difícil clasificación” (Monegal, 1994: 1). En sus observaciones sobre el texto Monegal dio cuenta de los paradójicos diálogos inscritos en él: *Viaje a la luna* no es sólo el guion de cine escrito por un célebre poeta sino que, además, el texto incorpora el lenguaje cinematográfico a la escritura (al aludir *vía palabra* a fundidos, disoluciones, dobles exposiciones, *zooms* y demás términos propios de la puesta en pantalla). El guion está, así, lleno de “intermedial references” (Rajewsky, 2005: 53) que emplean vocabulario cinematográfico al servicio de la producción de símbolos y metáforas. Paradójicamente, al incorporar aquello que es propio de otro medio *y respondiendo de forma activa* a él, el texto cobra una asombrosa autonomía en tanto que texto poético: “Con el tiempo pasó a ser no ya el guion para una película pendiente, sino un texto poético más de Lorca, una obra literaria para ser leída. Sin duda *Viaje a la luna* es un texto que invita a una lectura poética” (Monegal, 1994: 1). Resulta esclarecedor advertir cómo la incorporación de la especificidad ajena actualiza y redefine la singularidad del texto literario, manifiesta a través de la des-naturalización de las convenciones del lenguaje del cine.

Para cerrar el círculo de conexiones, cabe destacar que el guion de *Viaje a la luna* fue llevado al cine en 1998 por un director que también era pintor: Frederic Amat, quien en un inicio planteó el mediometrage *al pintar la película* para después llevarla a la pantalla con actores. Todas estas circunstancias sirvieron para poner de manifiesto lo que Monegal (bajtinianamente, podríamos añadir) entendió como “el diálogo entre las artes que caracteriza esta obra” (1994: 1), es decir, definir el texto a partir de la historia de sus relaciones.

CONCLUSIONES

Por todo lo anterior parece razonable defender que un enfoque dialógico permite articular cuestiones fundamentales para la teoría de

la intermedialidad y los estudios fílmicos: de un lado y en un plano interno, identifica el modo como el guion cinematográfico disputa su pluralidad interna, *al dialogizar* su especificidad y desgranar los mecanismos de su doble orientación. Por otro lado, en un plano externo, pone en marcha una sensibilidad que permite dar cuenta de las relaciones entre medios independientes, cuyos materiales son imposibles de pensar si no es a partir de sus encuentros.

Es posible advertir aquí el potencial teórico de conectar el pensamiento bajtiniano y las preocupaciones de la teoría de la intermedialidad. Este trabajo defiende la recuperación de Bajtín como herramienta que permite dar cuenta de la complejidad de cualquier medio al articular una genealogía intermedial: el pensamiento bajtiniano puede superponerse a aquellos enfoques que buscan identificar de qué manera ciertas áreas son afectadas por otras que parecían no hacerlo, al argumentar y ampliar la idea de que *no existen medios puros* a partir de su conexión con otros textos y materiales.

A su vez, una lectura bajtiniana permite leer fenómenos específicos como la adaptación o el guion cinematográfico como los lugares concretos donde dichas especificidades se negocian, actualizan y transforman. El interés que puede encontrarse en incorporar a Bajtín a este territorio es que su pensamiento propone nuevas vías de lectura a los objetos de estudio de la teoría de la intermedialidad, puesto que insiste en la dimensión social *y conflictiva* de sus intercambios. Así, estudiar cualquier práctica discursiva en términos de combinación semiótica resultaría insuficiente si dicha lectura no viniese acompañada de un estudio de las implicaciones socio-culturales de estas relaciones y la identificación exacta de los puntos de vista que involucra. Por otro lado, y en el intento de prevenir la carga utópica inscrita en la noción de diálogo (en tanto que depositaria de valores de la cultura democrática), es razonable suscribir que el intercambio de puntos de vista deba verificarse en la interacción

dialógica: su función crítica y emancipadora no debe darse por sentado sólo porque la *relación* acontezca sino por la constatación de un intercambio efectivo entre visiones del mundo.

Además, el guion de cine no puede pensarse sin atender a sus tensiones con la escritura literaria: ¿cómo definir su especificidad si no es a partir de su tensión con las restricciones que plantean otras escrituras, como la literaria o la teatral? Encuentro en este caso uno de los ejemplos más significativos de la imposibilidad de pensar su idiosincrasia si no es mirando hacia afuera, comprendiendo las relaciones con sus equivalentes en otros discursos y estableciendo en sentido negativo aquello que, en consecuencia, de forma provisional definimos como *específico* (pues también es enseñanza bajtiniana que ninguna coordenada define nada para siempre). También es posible advertir en el dialogismo una herramienta para entender la escritura visual del guion (lo que bajtinianamente llamo *doble orientación palabra-imagen*) con base en un doble diálogo: el de la textualidad orientada a la representación visual y el de la representación visual orientada hacia el texto. En este sentido el dialogismo es un mecanismo idóneo para identificar las formas de refuerzo, anclaje, negación o parodia (podríamos definir muchas más) que, también desde el guion, siempre se plantean entre palabra e imagen. Reconocer todos estos timbres o posibilidades de encuentro abre el espectro de lectura y permite ir más allá de la mera identificación de relaciones de sumisión de la palabra a la imagen o viceversa que en ocasiones conciben muchos análisis. El empleo de este tipo de lecturas, proyectadas siempre desde la especificidad fílmica, puede proponerse como lectura complementaria al resto de análisis en cine, contruidos a partir de los signos *específicos* del lenguaje cinematográfico.

Del mismo modo advierto los riesgos y dificultades de manejar un enfoque que sólo atiende a la interacción entre fenómenos: puede

que, en cierto sentido, el empleo de esta óptica encuentre zonas donde resulte imposible deshacer los nudos (como el propio Bajtín advirtió en su análisis del discurso en Dostoievski). Aquí se puede identificar uno de los límites de este pensamiento: la dificultad de una mirada que pretenda reacentuar la *diferencia* en medio de la relación y el cambio. Aun así encuentro pertinente proponer este límite como punto de partida de este enfoque, lejos de constatar su fracaso y caer en la parálisis. Pese a la segura dificultad de encontrarnos con áreas, categorías y cuestiones difíciles de desempañar, entiendo que esta limitación no desactiva las posibilidades de esta lectura en el umbral, siempre atenta al otro que dice *aquí estoy* para responder: *y yo también*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEJOS, José (2006), "Identidad y alteridad en Bajtín", en *Acta Poética*, Vol. 27, Núm. 1, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 45-61.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, (1982), "Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours", en *D. R. L. A. V. Documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine*, Vol. 26, Paris: Université de Paris VIII, pp. 91-151.
- BAJTÍN, Mijaíl (1963), *Problemas de la poética de Dostoievski*, traducido por Bubnova, T., México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- (1975), *Teoría y estética de la novela*, traducido por Kriukunova H.S. y Cazcarra V., Madrid: Taurus, 1989.
- (1975), *Estética de la creación verbal*, traducido por Bubnova, T., México: Siglo XXI, 1982.

- (1986), *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, traducido por Bubnova, T; Zavala, Iris, M. y Ponzio, A. (comentarios), Barcelona: Anthropos.
- BUBNOVA, Tatiana (2000), *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*, México: Alfaguara.
- CORONA, Franco (1986), *Bachtin teórico del diálogo*, Milano: Franco Angeli.
- GRANDE ROSALES, María Ángeles (1994), *Proyección crítica de Bajtín: la articulación de una contrapoética*, Granada: Universidad de Granada.
- LINDIG, Erika (2009), “El sujeto discursivo: la construcción social de subjetividades en el pensamiento de Bajtín y su Círculo”, en *Acta Poética*, Vol. 30, Núm. 1, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 323-339.
- LÓPEZ IZQUIERDO, Javier (2014), *Teoría del guion cinematográfico. Lectura y escritura*, Madrid: Síntesis.
- MALCUZYNSKI, Marie-Pierrette (1991), “El «monitoring»; hacia una semiótica social comparada”, en Malcuzyński M.P. (ed.) *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, pp. 153-174.
- (2006), “Yo no es un O/otro”, en *Acta Poética*, Vol. 27, Núm. 1, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 19-44.
- MONÉGAL, Antonio (1994), “Entre el papel y la pantalla”, en Monégál, A. (ed.), *Viaje a la luna*, Valencia: Pre-textos, pp. 7-40.
- PASOLINI, Pier Paolo (1972), “La sceneggiatura che è una struttura che vuole essere un'altra struttura”, en *Empirismo eretico*, Milano: Garzanti, pp. 188-197.
- PONZIO, Augusto (1992), *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*, Milano: Bompiani.

- RAJEWSKY, Irina (2005), “Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, en *Intermedialités/Intermedialities*, Núm 6, Montréal: Université de Montréal, pp. 43-63.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo (1995), “La comprensión dialógica. Bajtín y la hermenéutica filosófica”, en *Eutopías 2ª Época. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, Vol. 107, Valencia: Episteme.
- (1997), “Bajtín ante la semiótica de la cultura”, en Cáceres, Manuel (ed.), *En la esfera semiótica lotmaniana. Estudios en honor de Iuri Mijáilovich Lotman*, Valencia: Episteme, pp. 124-137.
- (1999), *Literatura y cultura de la responsabilidad: el pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*, Granada: Comares.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo y BAETENS, Jan (2017), “La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los New Media Studies”, en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Núm. 27, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 6-27.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (2013), *El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- ZAVALA, Iris María (1991), *La posmodernidad y Mijaíl Bajtín*, Espasa-Calpe: Madrid.
- (1992), *Escuchar a Bajtín*, Barcelona: Montesinos.
- (1996), “Escribir desde la frontera”, *Proyecto Ensayo Hispánico*, <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/debates/iris-zavala.html>, [1-04-2017]