

**Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana.
Su pertinencia en el planteo de una investigación
sobre narrativa argentina contemporánea**

Pampa Olga Arán

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

*¿Si no hubieras caminado por esta calle,
todo hubiera sido diferente?*

S. Schmucler

Hace algún tiempo comenzamos una investigación acerca de novelas que tematizan los acontecimientos que desataron el drama colectivo de la dictadura militar argentina (que incluyó, aunque no siempre se recuerda, la guerra de las Malvinas). Aunque en sí mismas las novelas sean unidades diferenciadas, nos gusta pensarlas como un gran relato o como dice Dalmaroni, como “fragmentos de un relato aun conjetural del que podrían formar parte” (2004: 11). El *corpus* sigue abierto porque de modo incesante se sigue escribiendo ese relato que es múltiple, heterogéneo, que trama de manera diferente su vínculo con el pasado y aunque, tal vez, ha dejado de ser “un eje de la ficción argentina” (Sarlo, 2006: 1) y sus preguntas ya no sean las mismas que se formularon inicialmente en la década de 1980, la figuración literaria sobre la dictadura y la guerra en las Islas sigue apremiando las búsquedas formales y suscitando dilemas. Lo histórico, lo ideológico y lo estético van adquiriendo un peso y una medida diferente, según pasen los años, conforme vaya variando el saber sobre lo ocurrido y las poéticas literarias

deban disputar un campo de fuerte competencia mediática y de reemplazos generacionales.¹

Nuestra propuesta teórica es desplegarlas como formantes de un proceso no necesariamente lineal, sino más bien como una configuración tópica interdiscursiva, como modo de citación de discursos sociales —a menudo contradictorios— que van construyendo diferentes recorridos de la(s) memoria(s). Lo que el texto novelesco efectúa es la búsqueda de una lengua para contar lo que nunca se había contado, que tiene su anclaje en ciertos núcleos referenciales de acontecimientos históricos y en una reconstrucción de posibles narrativos que circulan en forma de géneros, clichés, estereotipos, idiolectos, jergas, alojados en diferentes zonas de la discursividad social (Robin-Angenot: 1991).

La selección de estos discursos (que es una operación artística, polifónica), arrastra hacia el interior del texto, junto con los referentes tematizados que son portadores de efectos de lo real, valores, doxas, ideologemas y por lo tanto, efectos de sentido. Las voces que impregnan el tejido social no cesan de oírse, a pesar de que el periodo histórico evocado haya concluido en términos de calendario.

Por lo tanto, es la representación artística literaria a través de los usos del lenguaje la que persigue un modo de conocimiento (y nueva fuente de incertidumbre) de lo real histórico y no su mimesis lo cual, a nuestro juicio, distingue a estas novelas de otras series novelescas (profusamente producidas y difundidas por el mercado editorial), que ponen el acento en lo historiográfico documental o en el archivo doméstico y poco transitado de nombres célebres, novelas que se han dado en llamar *de ficción historiográfica*. En el *corpus* al que atendemos en nuestro

¹ *Corpus* en el que pueden practicarse cortes cronológicos o tipologías desde diferentes criterios, más o menos fundamentados. Para comenzar el proyecto mencionado seleccionamos doce novelas publicadas a partir de 1995. Por diferentes razones, ese año marca una inflexión que se conecta con otras instancias políticas del discurso sobre la dictadura (ley de indulto, discurso de los arrepentidos, etc.) y que repercuten en novelas clave como *Villa* de Luis Guzmán.

caso, más que buscar la *verdad* reconstructiva del pasado (que a la fecha ya es tarea de otros campos: psicoanálisis, jurisprudencia, medios, antropología) se procura discutir, interpelar, el sentido que puedan tener para el presente los límites móviles de una experiencia colectiva (aunque no homogénea) que tuvo su culminación en el periodo 1976-1983 en un conjunto de acontecimientos temporalizados y espacializados y una lucha armada por el control del territorio y del poder político, sobre la base de ideologías y conceptos de la historia contrapuestos. El enfrentamiento dio lugar a una feroz represión con metodología ilegal ejecutada sistemáticamente como terrorismo de Estado que ha dejado no sólo muertos y desaparecidos, sino un gran desgarramiento en el tejido social, aun no suturado por las diferentes políticas oficiales que se sucedieron hasta el presente.

Creemos que la búsqueda de una lengua propia para alojar el conflicto ideológico, el miedo, el sufrimiento y la maldad desatados en ese periodo forma parte del desafío artístico de estas novelas y de algunos procedimientos de verosimilización o distanciamiento que ensayan. La fuerza estética se concentra especialmente en el modo de contar y no únicamente en la anécdota, pese a que ésta se apoya en un saber generalizado sobre una época fechada y en una memoria en proceso de desenvolvimiento. Sin embargo, las novelas no se erigen como depositarias de un saber testimonial, sino como una interrogación abierta, difícilmente colmada que, aunque establece un diálogo con el pasado (ya no tan) reciente, plantea nuevos recorridos discursivos, porque el tejido de la memoria no cesa de configurarse en diferentes sectores polémicos.

El *corpus* señala una fuerte tensión entre el lenguaje narrativo ficcional y el verosímil del mundo evocado, que en otra oportunidad hemos denominado *realismo intranquilo* (Arán y Romano, 2005: 23-24); no se trata solo de reconstruir contextos y actores del pasado, sino de interpretarlos a la luz del presente, tornándolos permeables a nuevas significaciones, ligadas a la conciencia (autorial y lectora) de intérpretes situados a diferen-

te distancia de los hechos. Esta delicada operación de interpretación y representación del espacio y del tiempo como vivencia cultural, en un momento y lugar particulares, fue denominada *cronotopo novelesco* por Bajtín. Al amparo de esta categoría teórica, que no puede ser desvinculada de todas las que Bajtín pensara para el género de sus amores, es que estamos problematizando inicialmente el análisis crítico del *corpus* en formación. Estaríamos asistiendo, en nuestra hipótesis de partida, a la constitución de *una cronotopía novelesca diferenciada* que comprende no sólo un espacio-tiempo representado que atraviesa en recorridos múltiples el periodo de la dictadura militar, sino especialmente, diferentes posiciones enunciativas. Este trabajo entonces, quiere dar cuenta *solamente* del modo en que, hasta el momento, hemos desplegado dicha categoría teórica y algunas razones de su pertinencia metodológica (y de sus dificultades) en el marco de la investigación señalada. Se trata, por lo tanto, de examinar una problemática en ciernes, para la cual hemos explorado arduamente la matriz del pensamiento de Bajtín, de manera de organizar y comenzar a interrogar el primer *corpus* seleccionado en una operación dialógica de producción de conocimiento que el maestro enseñaba.

1. El cronotopo literario: alcances teóricos

Entre las varias categorías pensadas por Mijaíl Bajtín para el estudio de la génesis y transformaciones de la creación verbal, la de *cronotopo literario* no ha sido, ciertamente, la más difundida. Quizás por su extrema complejidad conceptual o por la suma de instancias dialógicas que moviliza si la pensamos como una categoría holística, es decir, como una totalidad significativa que articula una serie de coordenadas semántico compositivas del microuniverso textual, así como la posibilidad de una organización diacrónica de la producción literaria. Categoría síntesis por excelencia de esa poética sociohistórica que había desvelado,

desde la década de 1920 a los estudiosos del Seminario kantiano, nucleados alrededor de la figura de Bajtín.

Es difícil saber cuándo se gesta la noción de cronotopo dentro del amplio campo de intereses que caracteriza la obra del pensador ruso. Pero es posible reconocer su impronta en la misma teoría del lenguaje que sostiene tempranamente la relación entre el discurso en la vida y el discurso en la poesía (1995 [1926]), o en la propuesta superadora del sujeto trascendental para pensar en un sujeto situado que no puede apartarse de su responsabilidad valorativa del *aquí* y del *ahora* (1982 [1919]) y (1997 [1924]). Sin la noción de lenguaje como materialidad comunicativa, del enunciado como acontecimiento único e irrepetible y de la conciencia del sujeto histórico como postura de sentido, sería inconcebible la noción de cronotopo bajtiniano. Es una categoría conceptual y analítica que condensa una trama teórica en cuyo centro está el hombre histórico, su palabra y sus valores culturales, siempre cambiantes, siempre en conflicto, en tensa dialogía. Y está el arte, ese bien supremo ligado a la experiencia de la vida humana (y de la palabra) de modo casi indiscernible, ya que para Bajtín ni arte ni vida empiezan ni acaban definitivamente ni cesan jamás de producir sentido.

Sin embargo, el acta de nacimiento de la categoría de modo estricto está en el ensayo “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” escrita entre 1937-1938 con unas “Observaciones finales” añadidas en 1973² y tiene continuidad en el fragmento dedicado a “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo” que, aunque fechado en 1970, es probable que haya pertenecido a un proyecto sobre Goethe, realizado entre 1942-1943 y actualmente perdido.³ Trataremos de ceñirnos

² Citamos “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica”. *Teoría y estética de la novela* (1989 [1936-1937]).

³ Citamos “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo” [s/f]. *Estética de la creación verbal* (1982).

en lo posible a estos dos trabajos a los efectos de describir los interesantes pormenores que rodean al imaginario bajtiniano, tan proclive a buscar las formas de pasaje entre campos disciplinares disímiles en el convencimiento de que el conocimiento nuevo siempre se produce en las fronteras de los saberes.

El punto de partida de la escueta definición de cronotopo es la siguiente:

A la intervenculación esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura [...] Este término se utiliza en las ciencias naturales matemáticas y fue introducido y fundamentado sobre el terreno de la teoría de la relatividad (de Einstein). Para nosotros no es importante ese sentido especial que posee en dicha teoría; nosotros lo trasladamos aquí a la teoría literaria, casi como una metáfora (casi, no totalmente); nos importa la expresión en él de la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría formal y de contenido de la literatura (Bajtín, 1989 [1937-1973]: 269).

Para entender mejor tal definición nos conviene echar una breve mirada sobre la concepción kantiana de las categorías de espacio y tiempo, puesto que Bajtín señala expresamente que:

Nosotros aceptamos la valoración kantiana de la importancia de estas formas [espacio y tiempo] en el proceso del conocimiento, pero, a diferencia de Kant, las entendemos no como ‘trascendentales’, sino como formas de la propia realidad. Nosotros trataremos de revelar el papel de estas formas en el proceso del conocimiento artístico concreto (la visión artística) en las condiciones del género novelístico (Bajtín, 1989 [1937-1973]: 270, nota 2).

En Kant, espacio y tiempo son formas de la conciencia pura del hombre, formas innatas, que permiten que la fuente del conocimiento sea cierta. El materialismo dialéctico, en cambio, rechaza todo conocimiento a priori, pues sostiene que el conocimiento es siempre una forma de experiencia que procede de

objetos y fenómenos existentes fuera de nosotros. El espacio y el tiempo tienen carácter objetivo, existen fuera de la conciencia, independientes de ella y son propios de los fenómenos de la realidad, vinculados inseparablemente a la materia y al movimiento (el tiempo como cuarta dimensión del espacio). Tal concepción está influida por las representaciones científicas de la teoría de la relatividad de Einstein y por la geometría no euclidiana, en la que espacio y tiempo son propiedades de la materia y no son absolutas, ni universales, dado que dependen de la disposición mutua y de la velocidad del movimiento de los sistemas materiales. La idea (muy) simplificada es que dos observadores que se mueven en diferentes velocidades medirán de modo diferente espacio y tiempo para describir los mismos acontecimientos. Es decir que la posición dinámica del observador permite percepciones diferentes de magnitudes espaciotemporales.

Apoyado en estos fundamentos científicos, Bajtín elabora la categoría del cronotopo novelesco que sería el conjunto de procedimientos de representación de los fenómenos u objetos temporalizados y espacializados que, vinculados a la figura del héroe, (cuyo centro valórico también es cronotópico) logran refractar un modo particularizado de interpretar el tiempo y el espacio reales. El principio rector del cronotopo artístico es el tiempo porque éste guía toda perspectiva evolutiva, toda concepción de Historia, que es la construcción humana por excelencia. El tiempo debe ser leído en el espacio:

Saber ver el tiempo, saber leer el tiempo en la totalidad espacial del mundo y, por otra parte, percibir de qué manera el espacio se llena no como un fondo inmóvil, como algo dado de una vez y para siempre, sino como una totalidad en el proceso de generación, como un acontecimiento: se trata de saber leer los indicios del transcurso del tiempo en todo, comenzando por la naturaleza y terminando por las costumbres e ideas de los hombres (hasta llegar a los conceptos abstractos) (Bajtín, 1982 [c. 1970]: 216).

Para Bajtín, fue Goethe quien supo ver el “tiempo históricamente activo”, “la imposibilidad de separar el tiempo del suceso del lugar concreto donde tuvo lugar tal suceso [...] la inclusión del futuro que concluye la plenitud del tiempo en las imágenes” (Bajtín, 1982 [c. 1970]: 234). Se trata, como siempre en Bajtín, de un mirar desde otro lugar, de un excedente (exotopía) que observa el dinamismo que el espacio y el tiempo imprimen a la cultura y a la naturaleza y esta mirada otra, significativa, produce sobre lo contemplado el acabado estético que lo vuelve irreplicable.

Por esto la noción de cronotopo novelesco debe instalarse en el marco de una teoría del arte, de cuño bajtiniano, que considere el objeto artístico como modo peculiar de conocimiento por vía de la actitud estética y ésta como resultado de la vida en la cultura, atravesada por múltiples fronteras. Arte como producto cultural, como signo ideológico, forma específica de construcción del sentido, no totalmente autónomo respecto de lo real, en su “participación autónoma o autonomía participativa” (1989 [1924]: 30) que no crea de la nada, sino que se hace cargo de una realidad previamente conocida y valorada en todos los campos de la vida ideológica de una sociedad. Por eso el arte es producto de una evaluación interdiscursiva e intersubjetiva y en cierto modo es siempre *realista*.

2. Cronotopo, realidad histórica y novela

El concepto de realismo literario es complejo en Bajtín y lejos de representar una mimesis es una *refracción* que constituye en sí misma otra realidad de orden estético, capaz de hablar no sólo del mundo, sino también sobre sí y sobre el lenguaje. Podríamos poner en relación la noción de *cronotopo real*⁴ y literatura, par-

⁴ He presentado un trabajo sobre este concepto tan elusivo como enigmático de *cronotopo real* en el VII Congreso Nacional y II Congreso Internacional de la

tiendo de la noción de *asimilar* que habíamos destacado en el pensamiento bajtiniano, estableciendo cierta proximidad ideológica con la noción deleuziana cuando dice:

El libro no es la imagen del mundo, según una creencia arraigada. Hace rizoma con el mundo, hay evolución paralela del libro y del mundo, el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo opera una reterritorialización del libro, que se desterritorializa a su vez en sí mismo en el mundo (si es capaz y si puede). La mimética es muy mal concepto, dependiente de una lógica binaria, para fenómenos de naturaleza completamente distinta (Deleuze, Gilles y Guattari, 1977: 27-28).

No se trata nada más de mostrar la realidad del espacio representado en tanto real, sino del que siendo el mismo espacio es otro por la materialidad histórica que permea su representación, es una realidad interpretada en su modo de existencia singular y única, es un *realismo de carácter superior*. Esto lleva a pensar que un mismo acontecimiento puede ser diversamente interpretado y recreado de modo tal que arroje sobre él nueva luz, nuevo modo de producir conocimiento sobre la Historia y de captar su lógica, su profundo imaginario, en una cultura o en un momento dado de esa cultura. Y decimos *imaginario*, siguiendo a Castoriadis (1999: 92-112), como esa capacidad para definir un orden del mundo y producir visiones totalizadoras significativas de la experiencia humana.

Las cronotopías reales son configuraciones discursivas culturales y como tales son reinterpretadas para servir a los proyectos artísticos. Bajtín emplea con frecuencia el término *asimilar* para dar cuenta de esa operación interactiva, casi osmótica, que ejercita el arte con respecto a los contextos culturales entre los cuales vive y se desarrolla y a los cuales también fecunda: “[...] tiene lugar entre ellos un continuo cambio similar

al constante intercambio de elementos entre el organismo vivo y su medio ambiente: en tanto está vivo el organismo, no se incorpora a ese medio ambiente; pero muere si se lo aparta de él” (1989: 404). No hay en Bajtín intención alguna de naturalizar la cultura, pero no podemos desconocer cierta visión cósmica de los ciclos de la naturaleza en su versión de la cultura carnalizada o cuando señala que el arte “humaniza la naturaleza y naturaliza al hombre” (1989: 35). Más allá del alcance metafórico de estas comparaciones, lo cierto es que en su pensamiento, naturaleza y cultura se aproximan por la vía del arte, especialmente en el realismo del arte popular. En su programática contaba no separar lo estético de lo real social, que debía ser transformado evaluativamente, programa que supone un compromiso ético con lo real y la eficacia política de lo estético.

Si bien la categoría del cronotopo forma parte de la concepción del arte bajtiniano, como ya hemos apuntado, sabido es que Bajtín la propone, por varios motivos, como propia de la modernidad e inconclusión del género novelesco. Aborda entonces la enorme tarea de analizar las grandes tipologías históricas del cronotopo de la novela europea en la época de su gestación (caps. I al IX de “las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”) tratando de mostrar cómo el cronotopo real ingresa al sistema artístico de la novela y cómo sus motivos fundamentales pueden ser leídos en la obra como asimilación de la conciencia cultural que refractan, especialmente si se los observa en periodos de larga duración. Por eso los interpreta como traducción semiótica de un tiempo y espacio reales e, ideológicamente, de una concepción del hombre y de una organización social simbólica.

En el enfoque de base materialista y dialógico de Bajtín, la categoría del cronotopo le permite iluminar el proceso por el cual la novela europea (desde la novela griega y bizantina a Rabelais y posteriormente, algunos géneros de la novelística de los siglos XVII y XVIII) va incorporando argumentalmente la conciencia del hombre como sujeto *de* (y *a*) la historia. No

es un proceso lineal, sino “complicado y discontinuo”, paralelo a los procesos sociales que van generando esa toma de conciencia. Sabida es la importancia que le atribuye al género novelesco como barómetro de las crisis y conflictos sociales. Tempranamente, ya escribía: “La novela es una forma puramente compositiva de organización de las masas verbales. A través de ella se realiza en el objeto estético la forma arquitectónica de acabamiento artístico de un acontecimiento histórico o social, constituyendo una variante de la *culminación ética*” (1989: 25, cursivas en el texto). Es decir, el momento estético de la novela es resultado de un modo de acción social, una respuesta ideológica frente a los acontecimientos colectivos. Por lo tanto, el cronotopo del mundo representado sería el procedimiento que el género va configurando para dar cuenta expresivamente de la imagen del hombre en el proceso de construcción de lo real histórico. Así por ejemplo, el *cruce de caminos* y todas las casualidades que son características del *tiempo de la aventura* en la novela griega o *sofística*, dan clara muestra de un tiempo que es infinito y está signado por el azar y la fatalidad de la irrupción de fuerzas irracionales, por la relación abstracta y reversible del espacio-tiempo y por un héroe que, aunque pasivo, permanece fiel e idéntico a sí mismo y es capaz de resistir airoso las pruebas de índole privada, que nunca pertenecen al ámbito sociopolítico (1989: 240-250). Lo interesante del planteo es que Bajtín logra recuperar las transformaciones del cronotopo griego en novelas históricas del siglo XVII, cuya lógica “deja la resolución de los destinos históricos para el hiato intemporal formado entre los dos momentos de la serie temporal real” (1989: 249).

Y es porque hay cronotopías reales que se desenvuelven en un trabajo de siglos (como las del folklore popular que estudia en la obra de Rabelais), que las novelas captan su movimiento, los núcleos activos de sus imaginarios identificatorios, los interpretan y los convierten en signos de una época. Es un modo de mirar y de condensar la mirada en una totalidad decible, fuerte-

mente icónica.⁵ Por eso Bajtín dirá que es una *forma semiótica*, es decir un signo en su más pura materialidad significativa que hace comprensible aun el pensamiento más abstracto “[...] la entrada completa en la esfera de los sentidos solo se efectúa a través de la puerta de los cronotopos” (1989: 408).

En las “Observaciones finales” que se agregaron tardíamente (1973), al ensayo “Formas del tiempo” (1989 [1936-1937]) se añade someramente la consideración de los cronotopos del autor y del lector como aspectos de la *dialogización* semántica inherentes a la obra literaria en el Gran Tiempo y no solamente referidos al mundo representado dentro de la novela que es su acepción dialógica primera. Cabe decir que el autor tanto como el lector, forman parte del universo productor de sentido de la obra en su devenir histórico, temporalizado, pero deben ser considerados como instancias diferenciadas del universo textual, en una frontera, susceptible de ser analizada en sus implicancias, pero que no puede dejar de ser reconocida. Nunca hay, en estos escuetos apuntes, una clara conceptualización del autor/lector como estrategia interna al texto que sostiene el acto narrativo y se vincula tangencialmente con los referentes empíricos, pero sí existe la intención de mostrar que habitan en contextos diferentes que están in-tensamente dialogizados, en esa dialéctica intersubjetiva sin clausura que es como se comprende mejor la idea del dialogismo.

Si bien a Bajtín no le interesa en este caso la profundización del vínculo de la cronotopía textual con el autor creador (como

⁵ Icono: “Cualquier cosa, sea lo que fuere, cualidad, individuo existente o ley, es un Icono de cualquier otra cosa en la medida en que es como esa cosa y en que es usado como signo de ella” (Peirce, 1974: 30). En elaboraciones posteriores (contenidas en *La semiosis social*, cuya primera edición data de 1987), Verón retoma la tricotomía semiótica propuesta por Peirce (símbolo / ícono / índice), pero afirmando que no se trata ya más de “tipos de signos”, sino de “niveles de funcionamiento” de la semiosis, que operan simultáneamente en cualquier “paquete textual” de materia significante (Verón, 1998: 140-150). Lo utilizamos en este sentido.

conciencia estética en acto) ni con el autor empírico,⁶ señala que tanto el autor como los potenciales lectores viven en situaciones cronotópicas reales, que son diferentes a las del cronotopo narrado y se limita a señalar que el autor está *en la tangente* (1989: 406) entre el mundo creador, el de su experiencia valorativa (su posición en el campo, en la cultura y su vínculo con el pasado) en el que vive *en su incompletud* contemporánea, y el mundo creado en la obra. Aunque es casi mínima su referencia al lector le señala un papel renovador fundamental en el largo y discontinuo proceso de recepción, puesto que siempre la obra literaria “*está orientada a su exterior*, hacia el oyente-lector y, en cierta medida, anticipa sus posibles reacciones” (1989: 407, cursivas en el texto). Si no entendemos mal, aquí parece haber un esbozo de lo que hoy llamaríamos con Eco, el lector modelo. En otros ensayos, Bajtín ha señalado que el novelista siempre escribe para sus contemporáneos y esto, sin duda, abre una serie de interesantes especulaciones en relación con nuestro *corpus*, pues ¿para quiénes se escriben estas novelas?, ¿cómo son y serán leídas por jóvenes lectores nacidos con posterioridad a los hechos de la dictadura?, ¿qué filosofía de la historia sostienen?, ¿marcarán estas novelas una cronotopía generacional?

3. Interés metodológico y heurístico de la categoría. Pertinencia para la investigación iniciada

El cronotopo literario es una categoría de la forma y del contenido narrativo. Para pensar en su implementación metódica no

⁶ Bajtín quiere evitar la importancia dada por la historia literaria al biografismo como determinación de cualquier índole para la interpretación de la obra. El autor real debe siempre luchar con su tentación de intervenir en el mundo creado, pues es el creador y está presente siempre, pero no como imagen representada, en cualquier elemento de la obra (1990 [1920-1924]). En la novela hay siempre una palabra enmascarada o palabra bivocal en tanto conciencia creadora y, lo mismo que sucede en cualquier enunciado lingüístico, el yo del enunciado no es el mismo que el de la enunciación, aun en el caso de una posición autobiográfica (1989).

se debe olvidar que el concepto entraña un uso “casi” metafórico que sirve para comprender de qué modo la experiencia concreta y sensible se convierte en figuras de la lengua narrativa buscada por la novela.

Desde el punto de vista formal el cronotopo no sólo produce la puesta en escena del espacio-tiempo representado, sino que gobierna o regula también la aparición de sujetos y discursos en situaciones cronotopizadas, en una época y en un espacio determinado. Se descompone en multiplicidad de motivos *cronotópicos* o figuras textualizadas, que se pueden reconocer en unidades compositivas ensambladas en la novela, tales como la organización argumental, la variante genérica a la que suele servir, los rasgos identitarios de los personajes y las variaciones polifónicas. Es un centro organizador del mundo narrado y, por lo tanto, pueden reconocerse diferentes vectores cronotopizados: las cronotopías temático-argumentales que siempre conducen al reconocimiento de cronotopías de género (como el motivo del crimen que suele desembocar argumentalmente en el género de enigma o de investigación) y el uso de diferentes géneros menores intercalados (carta, entrevista, canción); las imágenes temporalizadas y espacializadas del transcurso de la vida humana que asocian indefectiblemente la identidad del héroe o protagonista(s) a los grandes momentos-lugares narrativizados donde se concretan las acciones (aquí Bajtín destaca la influencia del espectáculo teatral) y son, por supuesto, las cronotopías más densamente colmadas (sujetos y lugares identitarios con sus motivos recurrentes: casa, bar, pueblo, laguna) y, finalmente, la función cronotópica del lenguaje, sus contrastes polifónicos (los mismos motivos en la jerga de un médico torturador y en el discurso de un revolucionario). Como se comprenderá, las redes de motivos o figuras cronotópicas surgen del análisis particularizado de cada novela, pero nuestra presunción se orienta a pensar que hay ciertos motivos (como el cuerpo femenino, la figura paterna) que atraviesan intertextual e interdiscursivamente nuestro *corpus*.

Tara Collington (2006) observa el cambio de perspectiva con el que Bajtín analiza el cronotopo en el ensayo dedicado a Goethe que mencionábamos inicialmente (1970) porque si bien continúa siendo un centro organizador a partir de la estructura argumental, interviene también fuertemente la noción de género y de héroe novelesco, ya que es en virtud de las peripecias y de la transformación que sufre el protagonista que puede hablarse de novela de aventuras, de pruebas o de formación (*Bildungsroman*). Importa aclarar que la noción de género literario es interesante y matizada en Bajtín, es un *arcaísmo vivo* que se modifica sin perder nunca las propiedades del discurso social que lo originara, por eso no es nunca una noción puramente retórica, estereotipada ni absoluta (De Olmos, 2006: 131-140).

Quisiera llamar la atención acerca del término *motivo* que era de uso frecuente en la teoría formal, movimiento teórico que Bajtín y su Círculo habían impugnado en la década de 1920. Los formalistas entienden el motivo como una unidad figural que tiene consecuencias en el desarrollo argumental, casi como un indicio (por ej., un clavo en la pared) que dentro de una obra está ligado a otros motivos en forma de un sistema que dota a dicha obra de unidad artística. Es un procedimiento compositivo y debe estar justificado (motivación) dentro del verosímil que la obra propone. Tomashevski (1992) señala que las motivaciones se naturalizan, se vuelven de tal modo conocidas que pierden su efecto y las parodias suelen poner este hecho al descubierto.

Bajtín también utiliza la noción de *motivo* como procedimiento formal redundante, pero lo convierte en una figura semántica (diríamos cuasi metafórica), que teje su significación en relación con el cronotopo dominante. Aun cuando el tema que lo origina sea de índole general y abstracta (p. ej. el triunfo de la razón sobre la magia o la secularización del conocimiento), para concretarse y materializarse se articula en diferentes motivos (el camino, el encuentro, la naturaleza, la mujer misteriosa, etc.), logrando una nueva unidad semántico compositiva que remite a un orden histórico, temporalizado, y a una imagen del hombre

de una época y hasta de una *filosofía de la historia*, lo que mostraría el cronotopo propiamente dicho como modo de representación artística de una imagen historizada del hombre (para seguir con el ejemplo lo podríamos denominar “la búsqueda de conocimiento en el hombre ilustrado”).⁷ “Siempre hay algún cronotopo que abarca o domina más que los demás” (1989: 402), apunta Bajtín, pero en cada obra hay muchos cronotopos menores, incluidos, que traban múltiples y complejas relaciones, dentro y fuera de la obra. Notablemente —pero no casualmente— la idea de que en el mundo de la novela coexisten perspectivas cronotopizadas que entran en conflicto (cada personaje, cada lenguaje es portador de una variante), aproxima ese universo a la teoría de la relatividad einsteniana y al punto de vista de un observador en movimiento. El cronotopo encarna (como la noción de polifonía) la idea tan bajtiniana de que las versiones hegemónicas y monolingües (*la lengua única de la verdad*) siempre tratan de acallar las tensiones y las contradicciones sociales que la novela, en cambio, intenta desnudar.

Pero esta observación nos lleva nuevamente a otra cuestión problemática desde el punto de vista metodológico: el reconocimiento y denominación del cronotopo dominante, así como la selección de sus motivos encadenados, es en buena medida atribución del investigador, de su lectura e interpretación, así como del *corpus* disponible. Resulta muy importante para nosotros destacar esto porque no quisiéramos que se naturalice el concepto como algo dado espontáneamente, fácilmente reconocible en su inmanencia textual. Por el contrario, es una operación interpretativa a partir de una categoría semiótica de lo que consideramos una mediación o refracción artística de la experiencia de real por el lenguaje.

Extremando los términos entonces, se podría decir que la denominación y descripción de las cronotopías es también una

⁷ Los ejemplos son aleatorios y tienen finalidad didáctica, no responden a ninguna novela o *corpus* en particular.

construcción del analista del discurso novelesco y que, por lo tanto, entraña una posición crítica y valorativa que asume frente al *corpus* interrogado. Sólo si aceptamos la flexibilidad del instrumental teórico propuesto por Bajtín y su fecundidad heurística podremos entender la importancia que le atribuimos a las figuras cronotópicas, como formas *semántico-valorativas* que deciden políticas de la escritura novelesca en la interpelación de un pasado nunca clausurado, pero también la importancia de la lectura del investigador.

Es por esto que, retomando lo que señalábamos al plantear la problemática de la investigación iniciada, hemos pensado en la pertinencia, los alcances y límites de esta categoría descriptiva que, en tanto forma artística de construcción de la(s) memoria(s) coloca en sede literaria (o sea como acontecimiento en el uso de la lengua) las marcas valorativas de una experiencia colectiva en sus múltiples matices, en su polifonía.

4. Algunos avances sobre la organización del *corpus*. Cronotopías argumentales

Al amparo de las precisiones establecidas en la categoría teórica adoptada, las grandes líneas problemáticas se plantearon así:

¿Qué forma artística revisten los cronotopos representados y sus modalidades genéricas para dar cuenta de los imaginarios e identidades que se produjeron durante la década de 1970 en el proceso de violencia política que culmina en el terrorismo de Estado y la guerra de las Malvinas?

¿Qué motivos dominantes configuran los dispositivos políticos de la dominación, el control del espacio por el control de los cuerpos y las versiones enfrentadas del tiempo histórico?

¿Cuáles son las posiciones enunciativas que permiten establecer el nexo entre experiencia política del pasado y del presente?

¿Qué tensiones estéticas atraviesan la producción de estas novelas?

La primera hipótesis generalizadora es que miradas en el conjunto, amplio pero incompleto, de las doce novelas reunidas hasta este momento, observamos una cronotopía argumental dominante cuyo patrón son las *historias de vida* que se anudan en situaciones particulares de pasaje, descubrimiento, decisión o transformación. Usamos intencionalmente la denominación *historias de vida* extrapolando la categoría de sus recortes disciplinarios más recientes, historiográficos y antropológicos, cercanos a los testimonios orales, de límites difusos entre lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, como género que persigue “la posibilidad de comprender las experiencias, valores, gustos, de conectar aspectos simbólicos e imaginarios con las condiciones materiales y relaciones sociales en situaciones y coyunturas concretas” (Sitio web). Creemos que es un género que ha fecundado notablemente una novelística que busca elaborar ficcionalmente determinaciones individuales y construcción de subjetividades en procesos históricos complejos y sinuosos.

La vida de los sujetos cuyas historias en conflicto se imaginan en el periodo de la dictadura transcurren entre los espacios privados, casi íntimos y los espacios públicos, en los que se movía una gran maquinaria política de represión planificada con secuestro, tortura y crímenes o bien de militancia en organizaciones de resistencia armada. Sujetos cuyos roles frecuentes son los de represores, colaboracionistas, guerrilleros, prisioneros, intelectuales enfrentados al poder político o meros espectadores. Esas historias de vida atravesadas y determinadas por la historia política son el referente ineludible en estas novelas, a pesar de que la cronotopía que envuelve a los protagonistas de la década de 1970 se matiza, se debilita y se contrapone en novelas más recientes, con sujetos contemporáneos que, por diferentes motivos casi ajenos a su voluntad, entran en contacto con ese violento pasado y son portadores de nuevos discursos en la sociedad civil.

Dentro de esta regularidad se detectaron las variantes, lo cual llevó a disponer el *corpus* inicial de modo tal que permita su

análisis orgánico, en red intertextual e interdiscursiva. Una primera operación metódica ha sido establecer series cronotópicas abiertas que organizan la lectura del *corpus*, partiendo de una denominación descriptiva general, que se sostiene en algunos motivos intertextuales dominantes y sus diferentes valencias en las novelas (que sin duda pueden pertenecer a diferentes series). Nuestra intención no es propiciar una taxonomía, sino establecer intersecciones productivas en las políticas de escrituras que refieren el periodo, con la esperanza de que permita leer *corpus* más amplios y finalmente llegar a una caracterización de la cronotopía diferenciada que construyen estas novelas en su abigarrada multiplicidad.

Landowski propone una tipología de “viajero” y “pasajero” a partir de la cual ejemplifica lo anterior:

Podríamos, entonces, plantear a grandes rasgos tres variantes argumentales:

- las que representan tiempo y espacio concreto de los acontecimientos de la dictadura, estableciendo una cuasi sincronía entre el tiempo narrado y el tiempo de la narración; generalmente hay un vínculo inmediato entre el narrador y su participación en lo narrado (intradiegético), los acontecimientos configuran un recorte biográfico del narrador testimonial; *Villa* (Gusmán, 1995), *Dos veces junio* (Kohan, 2002) *Por el infierno que merecí* (Ferrero, 2005), *Detrás del vidrio* (Schmucler, 2000) y *Ciencias Morales* (Kohan, 2007). Las denominamos *cronotopías del mandato familiar* o de *la ley del padre*. Hay marcas muy interesantes en ellas de las novelas de pruebas y novelas de educación;
- las que, desde la contemporaneidad, reconstruyen una cronotopía que aún está próxima en la memoria de los protagonistas, de modo tal que es posible su recuperación a través de indicios, testigos y documentos; el narrador es alguien que se siente interpelado porque sufre las consecuencias de un pasado que se presenta incompleto o enigmático para su vida

actual: *El secreto y las voces* (Gamerro, 2002), *Lengua madre* (Andruetto, s/e), *Ni muerto has perdido tu nombre* (Gusmán, 2002), *La casa operativa* (Feijóo, 2006). Las denominamos cronotopías de *búsqueda de la identidad* y son muy interesantes los usos genéricos del enigma y otros géneros intercalados: cartas, guiones de cine y de representación escénica;

- las que reconstruyen historias de un tiempo políticamente violento, en apariencia alejado del presente, no tanto en su temporalidad real cuanto en las condiciones que hacen factible o deseable su recuperación en la actualidad; el narrador se coloca de modo ajeno a los hechos, como cronista que toma su distancia y presume de cierta objetividad: *Museo de la Revolución* (Kohan, 2006), *Los tres mosqueteros* (Birmajer, 2001), *La mujer en cuestión* (Andruetto, 2003). Hemos pensado en el cronotopo de *la memoria fracturada* porque hay cierto escepticismo, cinismo o distancia irreparable entre las utopías revolucionarias, la acción política y las formas de la vida contemporánea. Los géneros a los que se apela fragmentariamente son la crónica, el informe y el reportaje.

Esto es todo lo que hasta el momento podemos adelantar acerca de nuestro reconocimiento de una cronotopía literaria en gestación y de una importante tarea de investigación que aguarda. El análisis descriptivo de las series (y otras, eventualmente), nos habilitará para proponer una denominación genérica con la suficiente amplitud semántico valorativa de modo que resulte transversal al *corpus* y productiva para las nuevas novelas que se incorporen. Como en la metáfora que dibuja Gusmán, nuestro espaciotiempo se recorta sobre una cantera llena de secretos, fantasmas y silencios que se proyectan como un polvo pegajoso en muchos rostros, prácticas y rituales contemporáneos. Las novelas dialogan con el presente, mientras elaboran conjeturas y anuncios del futuro, preparan otros lectores y otra lengua para hablar del pasado y de sus estigmas en el cuerpo social.

Referencias

- ARÁN, Pampa (2005). “Biografías no autorizadas. La identidad del héroe sobre la dictadura militar”, en ARÁN, Pampa y ROMANO, Susana (eds.). *Los '90. Otras indagaciones*. Córdoba: Epoké.
- BAJTÍN, Mijaíl (1982 [1919]). “Arte y responsabilidad”. *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.
- _____ (1990 [1920-1924]). “Autor y personaje en la actividad estética”. *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.
- _____ (1989 [1924]). “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”. *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena Kriúkova y Vicente Cascarra. Madrid: Taurus.
- _____ (1997 [ca. 1924]). “Hacia una filosofía del acto ético”. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, trad. de Tatiana Bubnova. Barcelona: Anthropos/ San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- _____ (1982/1995 [1974]). “Hacia una metodología de las Ciencias Humanas”. *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.
- _____ (1989 [1936-1937]). “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica”. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- _____ (1989). “La palabra en la novela”. *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena Kriúkova y Vicente Cascarra. Madrid: Taurus.
- _____ (1982). “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”. *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.
- CASTORIADIS, Cornelius (1999). “Imaginario e imaginación en la encrucijada”. *Figuras de lo pensable*. Valencia: Fronesis/Cátedra, Universitat de València.

- COLLINGTON, Tara (2006). *Lectures chronotopiques. Espace, temps et genres romanesques*, Montréal, XYZ (coll. "Théorie et littérature").
- DALMARONI, Miguel (2004). "Parte IV. Memorias". *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina. 1960-2002*. Buenos Aires: Melusina/RIL.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix (1977). *Rizoma*. Valencia: Pre-textos.
- DE OLMOS, Candelaria (2006). "Cronotopo" y "Géneros discursivos", en ARÁN, Pampa (dir. y coord). *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*, Córdoba, Argentina: Ferreyra editor.
- PEIRCE, Charles S. (1974). *La ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- ROBIN, R. y M. Angenot (1991). "La inscripción del discurso social en el texto literario", en MALCUZYNSKI, M. P., *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*. Ámsterdam: Rodopi.
- SARLO, Beatriz (2006). "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia", *Punto de vista*, núm. 86.
- TOMASHEVSKI, Boris (1982 [1928]). "La motivación", en VOLEK, Emil. *Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtín*. Madrid: Fundamentos.
- VERÓN, Eliseo (1998). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- VOLOSHINOV, V. y M. Bajtín (1995 [1926]). "El discurso en la realidad y el discurso en la poesía: en torno a las cuestiones de poética sociológica", en VOLEK, Emil (comp. y trad.). *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*. vol II. *Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*. Madrid: Fundamentos.
- Sitio web: http://aportes.educ.ar/historia/nucleo-teorico/estado-del-arte/los-actores-sociales/el_estudio_de_los_sujetos_de_l.php [Portaleduc.ar, "El estudio de los sujetos: de la vida privada a la sociabilidad].

Corpus inicial

ANDRUETTO, María Teresa (2003). *La mujer en cuestión*, Córdoba: Alción.

_____ [en prensa]. *Lengua Madre*.

BIRMAJER, Marcelo (2001). *Los tres mosqueteros*. Madrid: Debate.

FEIJÓO, Cristina (2006). *La casa operativa*. Buenos Aires: Planeta.

FERRERO, Mónica (2005). *Por el infierno que merecí*. Córdoba, Argentina: Espartaco.

GAMERRO, Carlos (2002). *El secreto y las voces*. Buenos Aires: Norma.

GUSMÁN, Luis (2002). *Ni muerto has perdido tu nombre*. Buenos Aires: Sudamericana.

_____ (1995). *Villa*. Buenos Aires: Alfaguara.

KOHAN, Martín (2002). *Dos veces junio*. Buenos Aires: Sudamericana.

_____ (2006). *Museo de la Revolución*. Buenos Aires: Sudamericana/Mondadori.

_____ (2007). *Ciencias morales*. Buenos Aires: Sudamericana/Mondadori.

SCHMUCLER, Sergio (2000). *Detrás del vidrio*. Buenos Aires: Siglo XXI.