



Tercera Serie

ContraHistorias

Pensamiento Crítico y Contracultura

NÚMERO

30

Año 15, Tercera Serie, número 30, Septiembre 2018 - Febrero 2019

ContraHistorias. Pensamiento Crítico y Contracultura



ContraHistorias. Pensamiento Crítico y Contracultura

www.revistacontraHistorias.blogspot.com
www.issuu.com/revistacontraHistorias
<http://www.contraHistorias.com.mx>
contraHistorias@hotmail.com
facebook: www.facebook.com/contraHistorias

40 PESOS



CARLOS ANTONIO
AGUIRRE ROJAS

NORBERTO ZÚÑIGA
MENDOZA

MIJAÍL BAJTÍN

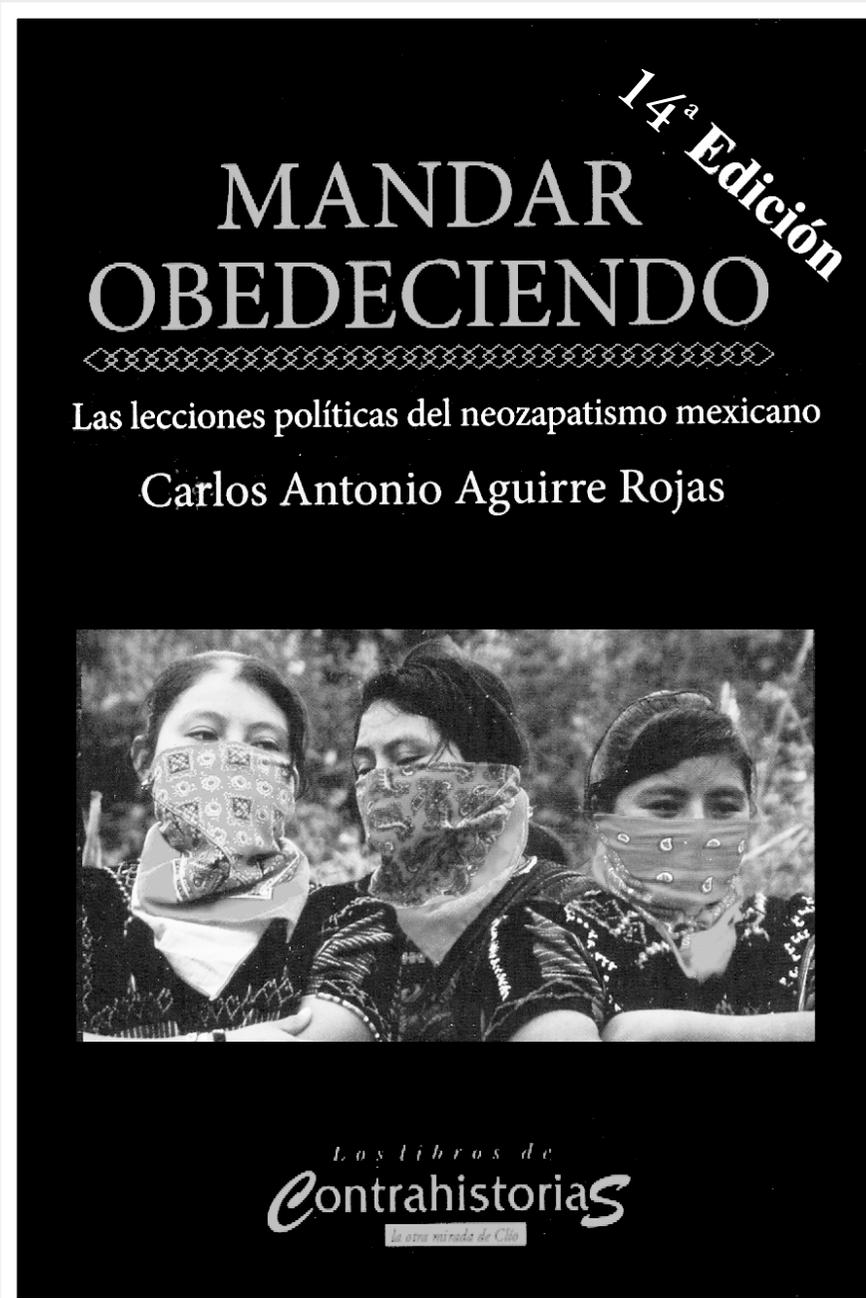
ARÓN GURÉVICH

VLADIMIR PROPP

S. G. BOCHAROV
V. I. LAPTUN
T. G. YURCHENKO

LUCIA GÓMEZ LVOFF
MARIANA GÓMEZ LVOFF

DOSSIER:
*Mijaíl Bajtín,
la risa y la cultura popular*



ContraHistorias. Pensamiento Crítico y Contracultura
se imprime en: Jimenez Editores. S.A. de C.V.
Callejón de la Luz #32-20, Col. Anáhuac, 11320
Tel. y Fax: 5399 4711 y 5527 7340

- NÚMERO 1. *La microhistoria italiana* (2003)
NÚMERO 2. *Corriente de los Annales* (2004)
NÚMERO 3. *Historiografía mundial* (2004)
NÚMERO 4. *México y América Latina* (2005)
NÚMERO 5. *Chiapas y las nuevas resistencias latinoamericanas* (2005)
NÚMERO 6. *La Otra Campaña* (2006)
NÚMERO 7. *Retorno al paradigma indiciario* (2006)
NÚMERO 8. *Autonomía, Contrapoder y Otro Gobierno* (2007)
NÚMERO 9. *Escuela de Frankfurt* (2007)
NÚMERO 10. *Hacia el Programa de La Otra Campaña* (2008)
NÚMERO 11. *Discurso Crítico y Modernidad* (2008)
NÚMERO 12. *Perspectivas Subalternas* (2009)
NÚMERO 13. *Cómo se fabrica una revista crítica* (2009)
NÚMERO 14. *¡Bienvenidos al 2010!* (2010)
NÚMERO 15. *Bolívar Echeverría: In Memoriam* (2010)
NÚMERO 16. *Experiencias de Autogobierno Popular* (2011)
NÚMERO 17. *Tradiciones Revolucionarias* (2011)
NÚMERO 18. *2011: Planeta Tierra Rebelde* (2012)
NÚMERO 19. *Historia, Crítica y Poder* (2012)
NÚMERO 20. *Historia del EZLN: Raíces de la Dignidad Rebelde* (2013)
NÚMERO 21. *Historias Rebeldes: el Neozapatismo en 2013* (2013)
NÚMERO 22. *Izquierdas Revolucionarias en América Latina* (2014)
NÚMERO 23. *Carlo Ginzburg y el estudio de las culturas subalternas* (2014)
NÚMERO 24. *El Neozapatismo y La Sexta en 2015* (2015)
NÚMERO 25. *¿Qué es el Pensamiento Crítico?* (2015)
NÚMERO 26. *Homenaje a Bolívar Echeverría Andrade* (2016)
NÚMERO 27. *Un Arte que se CompArte* (2017)
NÚMERO 28/29. *La cuestión Indígena en América Latina* (2017/2018)
NÚMERO 30. *Mijail Bajtín, la risa y la cultura popular* (2018/2019)





Director:

CARLOS ANTONIO AGUIRRE ROJAS

Comité de Redacción:

MARTÍN ÁLVAREZ FABELA
FABIOLA JESAVEL FLORES NAVA
MALELY LINARES SÁNCHEZ
BENITO MÉNDEZ CASTRO
NORBERTO ZÚÑIGA MENDOZA

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL:

Bolívar Echeverría Andrade (†) (Universidad Nacional Autónoma de México), Carlo Ginzburg (Scuola Normale de Pisa), Immanuel Wallerstein (Yale University), Ediliberto Cifuentes Medina (Universidad de San Carlos de Guatemala), Miguel Ángel Beltrán (Universidad Nacional de Colombia en Bogotá), Jurandir Malerba (Pontificia Universidad Católica de Río Grande do Sul), Claudia Wasserman (Universidade Federal de Rio Grande do Sul), Darío G. Barriera (Universidad Nacional de Rosario), Pablo Pacheco(†)(Cuba), Francisco Vázquez (Universidad de Cádiz), Ofelia Rey Castelao (Universidad de Santiago de Compostela), Ricardo García Cárcel (Universidad Autónoma de Barcelona) Massimo Mastrogregori, (Revista *Storiografia*), Steffen Sammler (Leipzig Universitaet), Maurice Aymard, (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales), Lorina Repina (Instituto de Historia Universal, Academia de Ciencias de Rusia), Chen Qineng (Instituto de Historia Universal, Academia de Ciencias de China).

Contrahistorias. Pensamiento Crítico y Contracultura
Revista semestral, Tercera Serie, No. 30,
Septiembre 2018 - Febrero 2019.
www.contrahistorias.com.mx
www.revistacontrahistorias.blogspot.com
www.issuu.com/revistacontrahistorias
Correo electrónico: contrahistorias@hotmail.com
facebook: www.facebook.com/contrahistorias

ISSN: 1665-8965

Contrahistorias es una Reserva para uso exclusivo otorgada por la Dirección de Reservas del Instituto Nacional del Derecho de Autor, bajo el número: 04-2004-041411062500-102

Se autoriza la reproducción de los materiales con el simple permiso de la Dirección y del Comité de Redacción de Contrahistorias.

CONTENIDO

Imago Mundi

- 11 CARLOS ANTONIO AGUIRRE ROJAS
La obra de Mijaíl Bajtín y el desciframiento de los códigos de la cultura popular.
- 27 NORBERTO ZÚÑIGA MENDOZA
Mijaíl Mijáilovich Bajtín. Una vida ambivalente.
- 41 MIJAÍL BAJTÍN
Nueva Introducción al libro La obra de Rabelais y la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento (1949 - 1950).
- 61 MIJAÍL BAJTÍN
Quince Tesis sobre François Rabelais en la historia del realismo (1946).
- 73 MIJAÍL BAJTÍN
Rabelais y Gógol. El arte de la palabra y la cultura popular de la risa.
- 83 MIJAÍL BAJTÍN
Esbozo de conclusión para el libro La obra de Rabelais y la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento (1938 - 1939).

EL HIL DE ARIADNA

- 89 ARÓN GURÉVICH
La risa en la cultura popular de la Edad Media.
- 97 VLADIMIR PROPP
Los caracteres cómicos.

memorabilia

- 109 S. G. BOCHAROV, V. I. LAPTUN, T. G. YURCHENKO
Cronografía de la vida y actividades de Mijaíl Mijáilovich Bajtín.
- 117 LUCIA GÓMEZ LVOFF, MARIANA GÓMEZ LVOFF
Palindromos sobre la risa y otras cosas.
- 119 NOTICIAS DIVERSAS

Edición, Diseño de Portada e Interiores
LDG. Luis Enrique Pérez Parra
Tel.:5203 · 1219 Cel.: 04455 · 1790 · 8731
E-mail: luisenrique7011@hotmail.com

EDITORIAL

¿Qué es lo que pueden esperar las clases, grupos y sectores subalternos, explotados y oprimidos de México, de un lado, y del otro, los individuos, colectivos, grupos, sectores y movimientos sociales genuinamente anticapitalistas y antisistémicos que hoy luchan en nuestro país, del próximo gobierno de Andrés Manuel López Obrador, que comienza a funcionar el 1 de diciembre de 2018? En verdad, muy poco de diferente respecto de la situación actual, y casi nada de positivo en general.

Porque para evaluar de manera objetiva y materialista lo que ese futuro gobierno puede representar, no hay que atenerse ni a sus discursos grandilocuentes, ni a su falsa retórica, sino a los hechos reales del pasado y del presente, y al contexto hoy vigente de la actual situación dominante en México y en América Latina. Y desde ellos, definir de manera realista un pronóstico de lo que muy posiblemente habremos de vivir en México en los próximos seis años.

Entonces, si nos atenemos a los hechos, vale la pena recordar que, incluso en el plano del discurso explícito, López Obrador nunca se ha declarado ni como socialista ni como revolucionario, e incluso ni siquiera como radical o como una persona de izquierda. Pues si 'origen es destino', es importante recordar que López Obrador fue un priista más hasta 1988, momento en que se unió a la disidencia del PRI que más adelante fundó el PRD (el que terminó siendo una suerte de PRI, un poco más socialdemócrata). Por eso, su actual equipo de colaboradores principales, incluyendo todo su gabinete y el entorno inmediato que lo rodea y con el cual piensa gobernar, no son personas de izquierda, ni socialistas, sino políticos tradicionales o nuevos políticos, ya totalmente integrados a la lógica del degradado y corrupto juego de la clase política mexicana, y muy lejanos del deseo de realizar transformaciones radicales de ningún tipo.

Además, como lo reiteró desde su primer discurso del 1 de julio, inmediatamente después de haber sido declarado vencedor de la elección presidencial, López Obrador no pretende afectar para nada a la clase empresarial mexicana, a los capitalistas mexicanos, lo que significa que todo el conjunto de políticas económicas neoliberales vigentes en nuestro país desde hace casi cuarenta años, continuaran en lo esencial sin grandes cambios. Entonces, seguirá el despojo de los territorios de los pueblos indígenas y la entrega de los mismos a las compañías mineras nacionales y extranjeras, y a los capitalistas de todo tipo, junto al extractivismo en todas sus formas, y al deterioro general del salario real, acompañados todo el tiempo del incremento de la explotación económica de los obreros y los campesinos, por parte de los capitalistas mexicanos, y un poco también extranjeros. Y con ello, la profundización de la aguda crisis económica que desde hace lustros padecemos.

Al mismo tiempo, y para tratar de retrasar el inminente estallido social general que muy pronto habrá en México (una nueva Revolución Mexicana, sólo comparable a 1810 y 1910), López Obrador va a convertir el neoliberalismo salvaje de los recientes gobiernos priistas y panistas, en un neoliberalismo moderado, mezclado con ciertos elementos neokeynesianos, que a través de ciertos apoyos económicos puntuales, y de algunos pequeños ajustes macroeconómicos, intentará paliar un poco los peores efectos de esas mismas políticas neoliberales. Así, y de la misma manera en que lo hizo cuando fue Jefe de Gobierno del Distrito Federal, pero ahora en escala nacional, es muy probable que dará pequeñas becas a las madres solteras, a los estudiantes de preparatoria, y a los miembros de la tercera edad, y regalará útiles escolares a los niños, a la vez que incrementa los subsidios económicos de ciertos alimentos básicos (como la leche, la tortilla, etc.), para los sectores más pobres y marginados de la población. Acciones que además de paliar un poco y de encubrir los perversos e inevitables efectos del neoliberalismo, le sirven para construir un cierto consenso social de apoyo a su gobierno.

Incluso, no es imposible que haya moderados aumentos del salario, para con ellos fortalecer el mercado interno para la burguesía nacional, y también que se incrementen un poco los gastos sociales en salud y educación, para poder tener una clase trabajadora, urbana y rural, más sana y mejor preparada... para su mejor y más adecuada explotación económica por parte del capital nacional. Y también es posible que el nuevo gobierno intente promover la autosuficiencia alimentaria de México, y el desarrollo de la industria nacional, y la diversificación de vínculos con el capital internacional, y el crecimiento económico del país, aunque todo ello, como es claro, no en beneficio de los sectores y las clases populares, sino en beneficio de la burguesía nacional mexicana, que es el verdadero grupo económico cuyos intereses representa Andrés Manuel López Obrador.

Además, y replicando el modelo que ya implementó en la práctica en la ciudad de México, López Obrador abrirá nuevas Universidades y Preparatorias en todo el país, para desactivar una de las demandas de los movimientos estudiantiles, y para alimentar el consenso social de su gobierno, además de darle salida al cada vez más grave problema de la juventud mexicana sin futuro, que estudia y estudia para no encontrar empleo, y que cuando lo encuentra, es para trabajar en empleos mal pagados, precarios, sin derechos laborales y sin prestaciones, y en los que no se sabe nunca cuándo, cómo ni por qué uno será despedido.

También veremos una gran campaña anticorrupción del nuevo gobierno, la que más que beneficiar al pueblo de México, va a satisfacer una vieja demanda de los capitalistas mexicanos, entregándoles ahora un gobierno menos ladrón y más barato, y por ende, mucho más funcional y eficiente para la buena marcha y el adecuado despliegue del capitalismo mexicano.

Si resituamos ahora al futuro gobierno de López Obrador dentro de la actual coyuntura latinoamericana, veremos que el mismo puede ser quizá la versión

pálida y descolorida de la más pálida y descolorida de las versiones que existieron en los últimos años, de los mal llamados gobiernos 'progresistas', o 'del giro a la izquierda', o incluso (bromas aparte) del 'Socialismo del Siglo XXI'. Porque si 'infancia es destino', es claro que López Obrador no es ni un ex-líder obrero, como Lula, y ni siquiera tampoco un tibio, reformista y oportunista ex-líder coccalero, como Evo Morales, y que tampoco tiene detrás (por lo menos todavía no), a un potente movimiento social piquetero nacido de la crisis de 2001 y 2002, que lo presione y empuje, como a Néstor Kirchner. Y no es tampoco un ex-guerrillero tupamaro o una ex-guerrillera brasileña, como José Mújica o como Dilma Rousseff, aunque ambos se hayan reconvertido, tristemente, en políticos 'políticamente correctos', una vez que decidieron entrar al corrupto juego de la política electoral y de la política en general de sus respectivos países.

López Obrador es entonces una suerte de versión descolorida de Rafael Correa, con su amorfa Revolución Ciudadana y con su falsa retórica pseudonacionalista, es decir, una caricatura tenue de esos mal llamados gobiernos 'progresistas', siendo además el menos 'progresista' de los avatares de esta especie, en un momento en que por añadidura toda la familia de esos gobiernos supuestamente 'progresistas' se encuentra dentro de un claro proceso de retroceso y de declive en toda América Latina. Y hoy, veinte años después del inicio de la existencia de esos gobiernos mal llamados 'progresistas' en América Latina, ya es claro que ninguno de ellos era ni pretendía ser anticapitalista, ni socialista, ni revolucionario, sino que todos ellos, a quien han representado y representan, es a sus respectivas burguesías nacionales, lo que de un lado los confrontaba y confronta realmente con los sectores de la burguesía trasnacional, o de la burguesía imperialista, o de la burguesía aliada con el capital extranjero (representada hoy por Macri en Argentina, o por Temer en Brasil), mientras que de la otra parte los confrontaba y confronta con el pueblo, con el vasto abanico de los grupos, sectores y clases populares y subalternos de la sociedad.

Por eso Evo Morales puede ser realmente antimperialista frente a Estados Unidos o frente a ciertos países europeos, y a la vez reprimir a los indígenas del TIPNIS o imponerle al pueblo boliviano medidas como el 'gasolinazo', mientras Dilma podía criticar a la derecha brasileña e incluso a la derecha latinoamericana, al mismo tiempo en que reprimía al movimiento Passe Livre o al movimiento anticopa Mundial en Brasil, y se burlaba del MST, ignorando su justa demanda de tierras y de asentamientos para sus propios miembros. Igual que Rafael Correa, renegociando la deuda externa del Ecuador en detrimento del capital trasnacional, mientras criminalizaba y perseguía a los dirigentes de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador, o Cristina Kirchner, apoyando al movimiento de las Madres de Plaza de Mayo, y al mismo tiempo administrando el control del movimiento piquetero argentino, mediante una perversa combinación de cooptación, concesiones y selectiva represión.

Entonces, si López Obrador es la pálida y caricaturesca versión mexicana de

esos pretendidos gobiernos 'progresistas' latinoamericanos, que en los hechos sólo han promovido y defendido los intereses de sus burguesías nacionales, a la vez que han atacado, perseguido y reprimido a sus movimientos sociales anticapitalistas y a sus clases y sectores populares y subalternos, es claro lo que los movimientos sociales radicales y las clases populares mexicanas pueden esperar del próximo gobierno que comienza este 1 de diciembre de 2018: lo que todas las clases y sectores explotados, dominados y sometidos de la historia, han recibido siempre de sus enemigos de clase, es decir el desprecio, la indiferencia o el acercamiento nunca inocente y siempre interesado, pero también y según se mueve el termómetro de la lucha de clases, la amenaza, el avasallamiento, el ataque, la represión, y la masacre.

Andrés Manuel López Obrador está construyendo ahora un gobierno totalmente procapitalista, que expresará y defenderá los intereses de la burguesía nacional mexicana, con posiciones tenuemente nacionalistas hacia el exterior, y moderadamente socialdemócratas hacia el interior, pero siempre y sin concesión alguna, sólo dentro de los marcos que permite el mantenimiento, el crecimiento y la afirmación y sobrevivencia del capitalismo mexicano. Y en estos marcos, los movimientos y las luchas, y las protestas y los combates, pero incluso las posturas y las actitudes genuinamente anticapitalistas y antisistémicas no tienen lugar, ni son para nada bienvenidas.

Por eso, sin duda alguna, la lucha continúa, y como dicen sabiamente los compañeros neozapatistas, 'todavía falta lo que falta'.

Colectivo CONTRAHISTORIAS.

Imago



Mundi

Imágenes del Mundo, Weltanschauung, Concepciones del Mundo, Cosmovisiones, Visiones del Mundo, Percepciones del Universo, Maneras de Ver y Entender la Realidad... En esta sección, queremos multiplicar todo el tiempo las distintas miradas que admite el análisis de los problemas realmente importantes y fundamentales que hoy enfrentan la historiografía mundial en general, y las historiografías latinoamericana y mexicana en particular, pero también la historia y la sociedad en México, en América Latina, y en el Mundo entero. Recoger siempre las miradas críticas, abrir nuevas entradas a los problemas, explorar incesantemente explicaciones nuevas e inéditas de viejos temas, a la vez que ensanchamos todo el tiempo la nueva agenda de los asuntos que hace falta debatir en el plano historiográfico, pero también en los ámbitos sociales, políticos y de todo orden en general.

*Porque una 'Imagen del Mundo', cuando es realmente crítica, heurística y compleja, sólo puede serlo a contracorriente de los lugares comunes dominantes, y por ello sólo como cómplice obligada de las miles de **Contrahistorias** que cada día tocan con más fuerza a la puerta del presente, para liberar radicalmente los futuros de emancipación que esas mismas **Contrahistorias** encierran.*



La obra de Mijaíl Bajtín y el desciframiento de los códigos de la cultura popular

Imago  Mundi

Imago  Mundi

Imago  Mundi

Imago  Mundi

Imago  Mundi

“El pueblo luchaba no solo con la risa, sino también y abiertamente con las armas: con garrotes, con los puños, etc. Y este pueblo, que es el *leitmotiv* de mi trabajo (...) es de igual modo, un pueblo que puede organizar revueltas”.

M. Bajtín, *Discurso en la defensa de su Tesis Doctoral*, 15 de noviembre de 1946.

Bajtín, personaje misterioso y teórico transparente.

Cuando nos acercamos atentamente al tema de la biografía personal de Mijaíl Bajtín, descubrimos de inmediato que se trata de un personaje que ha tenido una vida hasta cierto punto misteriosa, y caracterizada por bruscos cambios importantes, a lo largo de su singular periplo individual. Vida personal cambiante, y en ocasiones opaca, en donde se alternan etapas de un autor que es prácticamente desconocido, con otras de ese mismo autor que llega a alcanzar fama y resonancia mundiales, junto a circunstancias de esa misma persona, que primero es juzgada y condenada por antisovietismo, para lustros más tarde ser

rehabilitado y hasta homenajeado por el mismo gobierno soviético, pero también de un intelectual que en ocasiones parece contradecirse a sí mismo en sus declaraciones, y respecto del cual sus propios contemporáneos, dan a veces versiones contradictorias y hasta excluyentes entre sí, sobre tales o cuales aspectos o experiencias de su vida personal y de su obra intelectual.

Biografía personal diversa y complicada, que naturalmente influye e impacta de distintas maneras a la biografía intelectual de Mijaíl Bajtín, aunque diferenciándose claramente de ella, lo que quizá explica la curiosa declaración del mismo Bajtín, quien refiriéndose a Dostoievski, plantea una afirmación que bien puede aplicarse a él mismo, cuando dice: “...en su obra, como todo escritor, es una persona, mientras que en su vida, es completamente otra persona”¹. Compleja interrelación entre biografía personal y biografía intelectual, que sin embargo, no invalida para nada ni los alcances intelectuales de sus principales descubrimientos metodológicos y teóricos, ni tampoco la profundidad y riqueza del conjunto de los aportes fundamentales contenidos en su obra. Pero que, en virtud de ese misterio y opacidad de la vida de Bajtín, que parecería además haber sido aceptado y hasta cultivado por él mismo, si



CARLOS ANTONIO AGUIRRE ROJAS / LA OBRA DE MIJAIL BAJTÍN...

CARLOS ANTONIO AGUIRRE ROJAS / LA OBRA DE MIJAIL BAJTÍN...

¹ Cfr. M. Bajtín, Entrevista “Sobre la polifonía en las novelas de Dostoievski”, en *Contrahistorias*, núm. 13, 2009.

ha suscitado toda una serie de polémicas relevantes que hoy rodean y acompañan inevitablemente a la figura del autor de *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*.

Polémicas importantes que discuten si Bajtín es más bien cristiano o marxista, e incluso hasta qué punto es marxista o hasta qué punto es cristiano. Y también, y derivado de estas interrogantes, se debate cuál ha sido la verdadera postura política de este autor, primero en general, pero también y en particular frente al régimen soviético, argumentando si la condena de antisovietismo de 1929 que él padeció, está justificada o es injusta, y si él fue o no, y en qué momentos, realmente fiel a ese régimen, o si fue solamente pasivo frente a él, o si más bien era una suerte de permanente disidente encubierto. E igualmente se polemiza sobre si es real o solo supuesta su autoría de tres libros y de varios ensayos, publicados todos en los años veintes del siglo XX, y si él fue el "líder" o el miembro principal, o en otro caso si solo fue un miembro más, del hoy llamado "Círculo de Bajtín", círculo que también es cuestionado en cuanto a la pertinencia de esta misma designación como "círculo de Bajtín", e incluso respecto de su real existencia.

Todas estas polémicas mencionadas, son

sin duda fundamentales para la adecuada reconstrucción de la *biografía personal* de Mijaíl Bajtín². Reconstrucción que, en virtud de varias circunstancias específicas, se aparece hoy como una empresa difícil, y en varios de sus capítulos importantes, quizá como definitivamente irresoluble. No obstante y felizmente, esa dificultad para reconstruir verídicamente el itinerario personal de Bajtín, no afecta en el mismo grado, ni el proceso de reconstrucción de su *biografía intelectual*, ni tampoco la recuperación crítica de la contribución esencial contenida en su propia obra.

Y es esta recuperación crítica de esa contribución intelectual bajtíniana, la que nos interesa desarrollar aquí, primero en sus perfiles generales, y luego, en lo que consideramos es su aporte nuclear y más esencial: el problema del desciframiento y explicitación de los códigos principales de funcionamiento y de manifestación de la cultura popular, europea, rusa, y también universal. Aporte central de Mijaíl Bajtín cuya autoría no ha sido nunca cuestionada, y que nosotros consideramos como su principal contribución teórica y conceptual, tanto a la historia crítica, como al pensamiento social crítico contemporáneos. Una contribución que además, trataremos de vincular con un magno proceso social presenciado, vivido, y de alguna manera



² Si observamos en conjunto todas estas polémicas, pensamos que como sucede frecuentemente en estos casos, la verdad se encuentra en algún punto intermedio entre las posiciones más extremas. Sobre la biografía personal de Mijaíl Bajtín, cfr. Katerina Clark y Michael Holquist, *Mikhail BAKHTIN*, Ed. Harvard University Press, Cambridge, 1984. Para la crítica extrema de la figura de Bajtín, cfr. Jean-Paul Bronckart y Christian Bota, *Bajtín desenmascarado. Historia de un mentiroso, una estafa y un delirio colectivo*, Ed. Machado, Madrid, 2013, y véase también la interesante reseña crítica de este libro, de Serge Zenkine, "Jean-Paul Bronckart, Christian Bota. Bakhtine démasqué", en *Cahiers du monde russe*, 52/4, 2011, el libro de Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, Ed. Du Seuil, Paris, 1981, Craig Brandist, "The Bajtín Circle", en *The internet Encyclopedia of Philosophy*, en el sitio <http://www.utm.edu/research/iep/b/bakhtin.htm>, Vadim Kozhinov, "Algunas palabras acerca de la vida y la obra de M. M. Bajtín", en el libro de M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2005, Michael Holquist, "Introduction", en M. M. Bakhtin, *Speech Genres & Other Late Essays*, Ed. University of Texas Press, Austin, 1986, Rosana Platone, "Introduzione", en M. Bachtin, *Estetica e Romanzo*, Ed. Giulio Einaudi Editore, Turín, 1997, Paolo Jachia y Augusto Ponzio, "Introduzione", en el libro *Bachtin e le sue maschere*, Ed. Dedalo, Bari, 1995, y Augusto Ponzio, "Introduzione", en *Michail Bachtin e il suo circolo*. Opere 1919-1930, Ed. Bompiani, Milán, 2014, por citar solo unos pocos ejemplos, de una muy vasta bibliografía hoy disponible.

asimilado y aprehendido intelectualmente por Bajtín, el proceso de la Revolución Rusa de 1917–1928/29. Vínculo que por sorprendente que parezca, no ha sido hasta hoy analizado por los diferentes estudiosos de la vida y de la obra de Bajtín.

Porque por vías directas e indirectas, es evidente que esa magna revolución rusa de 1917–1929, tuvo que impactar profundamente tanto a la persona como también al pensamiento y a las concepciones de Mijaíl Bajtín, más allá de si él era más marxista o más cristiano, y de si simpatizaba o no con esa Revolución Rusa y luego con el régimen soviético que nació de ella, (el que, hay que subrayarlo, es radicalmente diferente antes y después de los años de 1928/1929), o de si él es autor, coautor, o no autor de tales o cuales ensayos y libros, y de si fue líder o solo miembro ordinario de un círculo “de Bajtín”, o simplemente de las varias redes de sociabilidad intelectual en las que participó en los años anteriores, contemporáneos, y tal vez posteriores, a esa Revolución Rusa de 1917–1929³.

Veamos entonces algunos de los perfiles generales de la obra de Bajtín, y algunos posibles puentes de conexión de estos perfiles con ese vasto y radical proceso de la Revolución Rusa.

Mijaíl Bajtín y la vigencia del principio dialógico.

“Pero esos principios [del monologismo ideológico] rebasan con mucho los límites de la creación artística, y pertenecen a toda la cultura ideológica de la época moderna”.

M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoevski*, capítulo III.

Porque por vías directas e indirectas, es evidente que esa magna revolución rusa de 1917-1929, tuvo que impactar profundamente tanto a la persona como también al pensamiento y a las concepciones de Mijaíl Bajtín, más allá de si él era más marxista o más cristiano, y de si simpatizaba o no con esa Revolución Rusa y luego con el régimen soviético que nació de ella...

Más allá de su personal *Weltanschauung* o concepción del mundo, y de sus concepciones teóricas particulares, que han podido ser más, o menos, o nada marxistas, no hay duda alguna de que Mijaíl Bajtín es una persona que, además de haber desarrollado una rica y diversificada

formación intelectual, muy influida por las tradiciones del pensamiento alemán, posee también una clara y evidente inteligencia, alerta, aguda y penetrante.

Y es desde esta rica formación y esta aguda mirada inteligente que Bajtín presenciara y vivirá la importante Revolución Rusa de 1917–1929, la que necesariamente y por múltiples vías, será analizada, procesada, reflexionada y finalmente aprehendida por



³ Por nuestra parte, pensamos que mientras que el periodo de 1917 a 1929 es en Rusia el periodo de una profunda y radical revolución social anticapitalista, en cambio el periodo posterior a 1929, primero bajo el gobierno de Stalin, y luego hasta 1991, es, primero, una contrarrevolución triunfante que echa atrás y desmantela gran parte de los logros de la revolución, y luego, la afirmación de un potente capitalismo de Estado ruso, el que terminará en 1991, para dar paso a un capitalismo privado más tradicional vigente desde 1991 hasta hoy. Al respecto cfr. Carlos Antonio Aguirre Rojas, “A Revolução Russa no Espelho da Longa Duração”, en *Mouro. Revista Marxista*, año 9, núm. 12, Sao Paulo, 2018.

él. Y eso no solamente porque dicha Revolución Rusa constituirá su propio contexto cotidiano durante más de una década entera, sino también porque un proceso social de tales dimensiones, no podría acontecer sin consecuencias importantes sobre la vida personal y sobre la concepción intelectual de nuestro autor.

Porque esta gran Revolución Rusa de 1917–1929, que ha sido seguida después por la contrarrevolución stalinista, y por la consolidación en la URSS de un potente capitalismo de Estado, ha sido, en su momento, un proceso que además de ser extraordinariamente *inédito*, es al mismo tiempo profundamente *revelador* de complejas realidades, tradicionalmente ocultas o socialmente marginales. Realidades usualmente periféricas o invisibles, como la existencia y gran diversidad de manifestaciones del principio dialógico, o como la complejidad y enorme riqueza de la cultura popular, que un proceso en ese momento tan innovador y tan excepcional como la Revolución Rusa, va a rescatar de los márgenes y de la invisibilidad, para llevarlos al centro del escenario histórico, y para mostrarlos en todas sus múltiples dimensiones y aristas.

Ahora, a cien años de distancia, es claro que esa Revolución Rusa de 1917 fue la primera revolución anticapitalista de la historia humana, de dimensiones verdaderamente nacionales. Revolución desplegada entonces en la escala nacional de un inmenso país, que es el país más grande del planeta en términos territoriales, que además fue una revolución radical en escala macrosocial, que duró más de diez años, prolongándose más allá de la muerte de Lenin, y apagándose sólo después del terrible

afianzamiento de Stalin en el poder. Revolución social de gran escala espacial, y de una significativa duración, que a diferencia de la también radical y extraordinaria experiencia anticapitalista de la Comuna de París⁴, (la que, desafortunadamente, se limitó solo a la Ciudad de París, durando además menos de dos meses y medio), sí tuvo el tiempo y las condiciones para desencadenar tal magnitud de enormes transformaciones sociales, que entre muchas otras cosas, permitieron también la irrupción contundente y luego la presencia masiva y el claro florecimiento y despliegue diverso, de la rica cultura popular en sus múltiples expresiones, y entre todas ellas, también la de su afirmación del principio dialógico que le es consustancial.

Y pensamos que más allá de las concepciones específicas de Bajtín, e incluso de su propia autoconciencia de estos vínculos y estos procesos, es muy claro el impacto de esta Revolución Rusa sobre el conjunto de su obra, la que como es bien sabido gira en torno del descubrimiento y explicitación, precisamente, de dos núcleos metodológicos y problemáticos que son, en primer lugar, el del *principio dialógico* desarrollado en su obra *Problemas de la obra de Dostoievski* (más tarde rebautizada con el título de *Problemas de la poética de Dostoievski*), y en segundo lugar, el de los códigos de funcionamiento de la rica cultura popular o de las clases subalternas, explicitados y explicados en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*.

Dos núcleos problemáticos de los que derivan varias importantes lecciones metodológicas y epistemológicas, que son al



⁴ Sobre esta también riquísima experiencia anticapitalista de la Comuna de París, cfr. Carlos Marx, *La guerra civil en Francia*, Ed. Desde Abajo, Bogotá, 2011, y también el Prefacio de este mismo libro, Carlos Antonio Aguirre Rojas, “Releyendo *La guerra civil en Francia* desde la América Latina actual”.

mismo tiempo dos realidades profundas y esenciales, que siendo tradicionalmente realidades invisibles, o marginales, o dominadas, han sido recuperadas, reactualizadas y reubicadas por la Revolución Rusa, en un nuevo papel claramente protagónico y central. Lo que naturalmente le ha permitido a Bajtín el observarlas atentamente y el reconstruirlas intelectualmente, para luego utilizarlas como herramientas de interpretación en sus originales explicaciones de la obra de Dostoievski, o de François Rabelais, pero también y más allá, de Gogol, de Cervantes, de Shakespeare, o de varios autores o corrientes importantes de la literatura rusa, europea y universal.

Así, la hipótesis que aquí queremos sostener, es la de que ha sido la Revolución Rusa la que ha hecho *evidentes de manera excepcional*, pero por un largo periodo de más de dos lustros, tanto el funcionamiento masivo y generalizado del principio *dialógico* en la sociedad, como también la efímera pero clara vigencia de la *cultura popular* de las clases subalternas rusas, durante esos años dorados desplegados entre 1917 y 1929. Lo que al haber sido observado y aprehendido intelectualmente por Mijaíl Bajtín, le dará las herramientas para teorizar dicho principio dialógico y dicha cultura subalterna, y para utilizar estas teorizaciones en sus originales explicaciones de las novelas

y de los textos de Fedor Dostoievski y de François Rabelais.

Porque es importante recordar que para Bajtín, el principio monológico de un lado y el principio dialógico del otro, no son más que la *expresión* en el ámbito de la literatura, de las dos formas antitéticas de existencia de los discursos sociales característicos de la época capitalista moderna. Y estos discursos sociales, a su vez, son también la expresión de las dos variantes fundamentales de la cultura, existentes en este mismo universo de la historia capitalista de los últimos cinco siglos transcurridos. Dos principios, correspondientes a dos discursos e incluso a dos culturas, que son de un lado el principio monológico, que estructura al discurso dominante del poder, para hacerlo apto en su tarea de expresar a la cultura burguesa oficial, igualmente dominante, y de otra parte el principio dialógico, que caracteriza al discurso dominado y de la resistencia de los subalternos, que sirve de expresión a la cultura popular o subalterna, a la que Bajtín llama también, en ocasiones, cultura de la plaza pública, y otras veces cultura carnavalesca, cuando nos recuerda que “el carnaval representa la gran cosmovisión universal del pueblo, durante los milenios pasados”⁵.

Dos principios presentes en la creación literaria, pero también en los discursos sociales y en la cultura, cuya radicalidad contraposición y antítesis deriva de su



⁵ Por eso, al referirse a las divergencias y a la contraposición entre el principio monológico y el principio dialógico, Bajtín declara: “pero estos principios rebasan con mucho los límites de la creación artística, y pertenecen a toda la cultura ideológica de la época moderna”, en M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, antes citado, p. 119, para señalarnos después que el “monologismo oficial (...) pretende *poseer una verdad ya hecha*” (Ibíd., p. 161), la que hacia nosotros no puede ser más que “la enseñanza que imparte un conoedor que posee la verdad, al que no la conoce, y que está en el error” (Ibíd., p. 121). Es decir, según nuestra opinión, la afirmación de un claro *discurso de poder*, unidireccional e impuesto de manera autoritaria a las clases populares y subalternas. Y Bajtín concluye después, afirmando la existencia no solo de dos culturas, sino incluso de dos diferentes *vidas* (en este caso, refiriéndose a la Edad Media), una que “era oficial, monolíticamente seria y sombría, subordinada a un estricto orden jerárquico, llena de miedo, dogmatismo, veneración y piedad, y otra [que] era la de la plaza carnavalesca, una vida libre, plena de risa, ambivalente, de sacrilegios, de profanaciones de todo lo sagrado, de rebajamientos y obscenidades, que provienen del contacto familiar con todo y con todos” (Ibíd., p. 189). Esta misma idea de la dualidad de vidas, e incluso de la dualidad de mundos en la época medieval, se plantea también en el libro de Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Ed. Alianza Editorial Mexicana, México, 1990, pp. 11 y 15.

fundamento material último: es decir, de la radical contraposición entre las clases dominantes, que monopolizan la riqueza, el poder, el disfrute, y todos los puestos altos de la jerarquía social, y de otra parte las distintas clases, grupos y sectores subalternos de la sociedad, desposeídos de esa riqueza, de los privilegios y del poder, y ubicados siempre en las posiciones inferiores o subalternas de esas múltiples variantes de la jerarquía social.

Sin embargo, para entender bien esta contraposición entre los principios dialógico y monológico, y entre los discursos del poder y de la resistencia, y finalmente entre los códigos de la cultura dominante y los códigos de las culturas subalternas, es necesario antes aclarar ciertas precisiones sobre este mismo principio dialógico, el que como insiste Bajtín, no se reduce a ser un simple intercambio de mensajes, o un diálogo tradicional entre dos personajes.

Más bien y partiendo de la tesis radical de que “las relaciones dialógicas (...) son un fenómeno casi universal, que penetra todo el discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana en general”, Mijaíl Bajtín va a redefinir el concepto mismo de “diálogo”, modificando tanto los “personajes” que lo entablan, como también la concepción del instrumento o herramienta que utilizan para desarrollarlo. Con lo cual, no solo nos mostrará la riqueza de ese principio dialógico, y su conexión intrínseca con el discurso y la cultura populares, sino que también demostrará cómo el monologismo oficial del discurso y de la cultura dominantes, solo pueden

afirmarse amputando y deformando la naturaleza más profunda, precisamente dialógica, tanto del lenguaje y el discurso como de la propia cultura.

Entonces, para el autor de *Problemas de la poética de Dostoievski*, los “personajes” de un diálogo pueden ser no dos, sino muchos, y además no individuos sino colectivos (por ejemplo, una “generación”), pero también ese diálogo puede darse solamente por parte de un individuo y de su autoreflexión y “conversación” consigo mismo, o hasta entre un individuo y un objeto, es decir, con un texto escrito, por ejemplo, en un libro. Noción más compleja y diversificada del “diálogo” y de sus personajes, que no puede ser captada por la lingüística tradicional, la que solo estudia y analiza el lenguaje en *abstracto*, mientras desconoce a la realidad extralingüística del lenguaje social concreto de la vida real. Por eso, el monologismo del discurso oficial o del poder, que construye, reproduce y utiliza ese lenguaje abstracto, rígido y empobrecido, no conoce otra forma de “diálogo” que la del emisor del mensaje autoritario, impositivo y terminado, frente al receptor pasivo, sometido y dominado, de ese mismo lenguaje.

En cambio, en el mundo real, profundamente dialógico, las contradicciones se disuelven y se vuelven solo diferencias, y las opiniones concordantes no son necesariamente idénticas, sino que pueden ser una forma del diálogo que reconoce el acuerdo, mientras que los emisores y los receptores de esta relación dialógica intercambian efectivamente, en posiciones horizontales y equitativas, sus respectivos y específicos mensajes⁶.



⁶ Por eso, Bajtín explica que lo que en el lenguaje abstracto es una contradicción que niega y excluye, al oponer totalmente las afirmaciones de “la vida es bella” y “la vida no es bella”, en cambio en el lenguaje concreto de la vida social, puede ser visto sólo como la simple diferencia de opiniones y no su oposición radical, entre dos personas que piensan y discuten sobre la vida. Igualmente, y en el otro extremo, lo que en el lenguaje abstracto es la identidad absoluta, al decir “la vida es bella” y “la vida es bella”, en cambio en el lenguaje concreto, encarnado otra vez en dos personajes diferentes, puede resultar no como esa identidad total, sino como el acuerdo explicitado de dos opiniones que son convergentes sobre este mismo punto. Al respecto, cfr. Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, citado, pp. 267–268.

Además, si los personajes del “diálogo” pueden ser diversos, su herramienta para construir ese diálogo también debe ser redefinida. Porque esa herramienta es la *palabra*, la que luego derivará en enunciados, en discursos y en ideas, pero la que desde su propio nacimiento y origen es siempre y necesariamente *polivalente de sentido*, bivocal o plurivocal, y por lo tanto, no fija, ni estable, ni cerrada, ni determinada de una vez y para siempre, sino móvil, flexible, abierta y cambiante. Polivalencia de sentido obligada de la palabra, que brota del hecho de que ella es un producto eminentemente *social*, es decir, que no es fruto de un individuo aislado, sino que nace solamente en la “zona de contacto” entre dos o más individuos o colectividades, además de ser, como dijo Marx en el capítulo primero de *La ideología alemana*, “una forma práctica de la conciencia”, y además de funcionar como un vehículo para comunicar la realidad entre los distintos seres humanos.

Lo que implica que esa polivalencia de la palabra derive no solo de su origen en la zona de contacto interhumana, sino también de la inadecuación permanente entre dicha palabra y la realidad que ella expresa, realidad que cambia todo el tiempo en general, e incluyendo también a los propios seres humanos que la utilizan. Y si la palabra es siempre bivocal o plurivocal, eso significa que ella refleja también siempre dos o más voces, lo que confirma el hecho de que las relaciones dialógicas son, como dice Bajtín en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski*, “un fenómeno casi universal,

...para Bajtín el “diálogo” característico del principio dialógico, es un intercambio horizontal de mensajes, no necesariamente divergentes ni diferentes, desarrollado entre dos o más voces (no necesariamente personas), que hablan de un mismo tema, mediante el instrumento de la palabra no abstracta sino concreta, y por ende, bivocal o polivalente...

que penetra todo el discurso humano”. Con la excepción, no obstante, de los discursos del poder, los que en cambio sí consideran a la palabra como algo cerrado y terminado, que posee un solo sentido, fijo y establecido para siempre, sentido que naturalmente es definido y determinado por ese poder mismo, por la lógica de la reproducción de su dominio, su control y su explotación de las clases sometidas y trabajadoras.

Modificación de la concepción de los personajes, y redefinición del instrumento del “diálogo”, que nos permite entonces intentar redefinir ese diálogo, a partir de todos los elementos que Bajtín desarrolla al respecto en su obra sobre Dostoievski. Así, pensamos que para Bajtín el “diálogo” característico del principio dialógico, es un intercambio horizontal de mensajes, no necesariamente divergentes ni diferentes, desarrollado entre dos o más voces (no necesariamente personas), que hablan de un mismo tema, mediante el instrumento de la palabra no abstracta sino concreta, y por ende, bivocal o polivalente, palabra que se despliega no en el discurso abstracto sino en la realidad social extralingüística, la que es correlativa, necesariamente, a ese discurso, y que es siempre la que lo genera y soporta materialmente como su contexto concreto.

Redefinición compleja del diálogo, y desde ella de la esencia del principio dialógico, que nos permite comprender mejor cómo ese principio dialógico se vincula necesariamente con el discurso popular y de la resistencia, casi siempre sometido, reprimido y marginado, mientras que el

principio monológico se entrelaza de manera natural y espontánea con el discurso del poder o discurso dominante, el que es siempre autoritario, vertical, rígido y cerrado.

Por eso, mientras que el monologismo oficial es siempre unidireccional, y en tanto que discurso del poder, se emite siempre desde el arriba social hacia el abajo popular, en cambio el discurso popular, que de manera espontánea es profundamente dialógico, y más aún cuando es discurso popular de la resistencia social, es un discurso que es siempre bidireccional o multidireccional (lo que por lo demás, deriva lógicamente del carácter bivocal o plurivocal de la palabra, que antes hemos ya referido), siendo además un discurso siempre horizontal, que permite afirmarse y manifestarse en igualdad de condiciones, al múltiple concierto de las voces diversas del vasto, variado y multicolor universo de las clases, grupos y sectores subalternos de la sociedad.

Así, mientras que la cultura de la clase dominante organiza monológicamente a ese discurso del poder, que intenta imponer autoritariamente a toda la sociedad su “verdad ya hecha”⁷, y desde ella el sentido único y la interpretación obligados de la realidad, en cambio la cultura subalterna sostiene y alimenta de manera dialógica al discurso popular, el que se organiza como una rica polifonía de múltiples voces, todas iguales y equitativas, que reconstruyen

desde su propio intercambio una realidad interpretada desde muy diversas miradas, y considerada en sus también muy diversos sentidos, y por lo tanto, más rica y complejamente analizada y concebida. Lo que, no casualmente, nos recuerda a la sabia consigna neozapatista de luchar por construir “un mundo donde quepan muchos mundos”, lo que en términos bajtinianos podría ser concebido como un mundo afirmativa y radicalmente dialógico y polifónico⁸.

Ubicado en las antípodas de este mundo, el discurso del poder, al ser cerrado y unidireccional, se autoerige en el sujeto único del deformado y amputado “diálogo” que despliega, convirtiendo a todos los otros sujetos y al mundo que intenta representar y explicar, en meros objetos “carentes de voz”, y en simples receptores pasivos y aquiescentes de ese mismo discurso del poder. Por eso, ese discurso dominante o del poder no espera e incluso no desea nunca una respuesta, puesto que él es impositivo, autoritario y monológico. En cambio, y en el otro extremo de este discurso del poder, el discurso popular reconoce y se construye por parte de múltiples voces y múltiples sujetos, los que todos juntos y desde la polifonía dialógica, deciden el sentido de su comunidad, de su movimiento social, de su destino colectivo y de su historia. Por eso, ese discurso popular y a veces de la resistencia, crea una “idea” [dialógica] que quiere ser oída, comprendida y ‘respondida’



⁷ Cfr., M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 161.

⁸ Un mundo donde quepan muchos mundos, sería un mundo en donde *todas* las voces podrían expresarse en condiciones horizontales y de iguales, para entre todas decidir y resolver los asuntos comunes. Por eso, ese mundo donde caben muchos mundos es radicalmente *incompatible* con el mundo capitalista hoy dominante, y por eso también en este mundo capitalista, es imposible la vigencia generalizada y la difusión universal del principio dialógico y de la polifonía que siempre lo acompaña. Sobre esta consigna neozapatista de reivindicar “un mundo en el que quepan muchos mundos”, cfr. *EZLN. Documentos y Comunicados*, Ed. Era, 5 tomos, México, 1994, 1995, 1997 y 2003, y Carlos Antonio Aguirre Rojas, *Mandar obedeciendo. Las lecciones políticas del neozapatismo mexicano*, Ed. ContraHistorias, 14ª. edición, México, 2018, y *La tierna furia. Nuevos ensayos sobre el neozapatismo mexicano*, Ed. Prohistoria, Rosario, 2017.

por otras voces, desde otras posiciones”, lo que quiere decir que el discurso popular dialógico es no solo un discurso del habla, sino también de la escucha, algo que una vez más, es una lección que coincide también con las ricas posturas del neozapatismo mexicano⁹.

Finalmente, ese discurso del poder o discurso social dominante, concentra “todo lo significativo” en “una sola conciencia” y en “un solo acento”, la conciencia y el acento de la ideología y de la cultura dominantes, desde las cuales define y organiza monológicamente toda realidad posible, incluyendo el espíritu de la nación, el sentido de la historia, de la realidad, y el papel social del pueblo, y en general toda la trama global y los contenidos principales de la evolución y progreso de una determinada sociedad. En cambio, y a diferencia de esta lógica monológica del poder, el discurso popular y dialógico se construye desde una actividad en la que, al igual que en el carnaval, todos participan y todos se unen en la acción, para definir entre todos, en asamblea, la trama y el sentido de su propia historia, y también la figura deseada de todo el conjunto integral de su vida y de su entera sociedad. Elección consciente y colectiva de la configuración específica

deseada de su sociedad, e incluso de su vida toda, que los neozapatistas han llamado el proceso de la construcción global de su propia autonomía¹⁰.

Estos son algunos de los rasgos principales del principio monológico, característico de los discursos de poder, y de otra parte del principio dialógico, que se corresponde y es correlativo con el discurso popular y con el discurso de la resistencia, principios desarrollados y explicitados por Mijaíl Bajtín en su obra *Problemas de la obra de Dostoievski*, publicada en 1929, y republicada con varios cambios importantes en 1963, con el título ligeramente modificado de *Problemas de la poética de Dostoievski*. Pero como lo señala el propio Bajtín, esos principios, dialógico y monológico, están igualmente presentes en la vida social misma, y también en el ámbito de la cultura, vinculándose respectivamente, el principio monológico a la cultura dominante, y el principio dialógico a la cultura popular o carnavalesca.

Por eso, pensamos que nuestro autor ha transitado de manera casi natural, desde el estudio del principio dialógico en la obra de Fedor Dostoievski hacia el estudio de la cultura popular en la obra de François Rabelais, en la medida en que se trata de realidades y problemas íntimamente



⁹ Las citas entre comillas de este párrafo provienen de M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, pp. 123 y 130. Sobre la cultura de la escucha en el neozapatismo cfr., Carlos Lenkersdorf, *Aprender a escuchar*, Ed. Plaza y Valdez, México, 2008.

¹⁰ Las citas de Bajtín incluidas en este párrafo, provienen de *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 121. Por nuestra parte, pensamos que es en la Asamblea el lugar en donde más puede expresarse y hacerse evidente y manifiesta la polifonía de voces más plena y total posible, pues allí el “diálogo”, entendido en sentido bajtiniano, alcanza su forma más plena, desarrollada y acabada. Por eso, es que la Asamblea, y la democracia directa que está intrínsecamente asociada a ella, ha vuelto a ser recuperada y reubicada como una herramienta fundamental del funcionamiento cotidiano, por parte de todos los nuevos movimientos *antisistémicos* actuales, como el neozapatismo mexicano, los Piqueteros argentinos realmente autonomistas, las Bases (aunque no los líderes) del Movimiento de los Sin Tierra de Brasil, los sectores más radicales del movimiento mapuche en Chile, etcétera, igual que en prácticamente todas las vastas movilizaciones sociales de las importantes revueltas del año de 2011. Sobre estos puntos, cfr., el número 18 de la revista *Contrahistorias*, México, 2011, dedicado íntegramente al tema de esas revueltas de 2011, con el dossier “2011: Planeta Rebelde”, y también Carlos Antonio Aguirre Rojas, *Antimanual del Buen Rebelde*, Ed. El Viejo Topo, Barcelona, 2015, y *Movimientos antisistémicos y cuestión indígena en América Latina*, Ed. Desde Abajo, Bogotá, 2018.

conectados¹¹, pero también, gracias al hecho de que esa conexión importante entre ambos, así como la gran relevancia de cada uno, fueron evidenciados de manera práctica y de una forma contundente, durante los maravillosos años de auge y despliegue de la gran Revolución Rusa de 1917 a 1929. Y si Bajtín, emplazado desde ese observatorio privilegiado que es esta singular experiencia de la Revolución Rusa, teoriza primero el principio dialógico, en su libro de 1929 sobre Dostoievski, después y de inmediato, va a estudiar y a teorizar los códigos esenciales de funcionamiento de las culturas subalternas o populares, valiéndose para ello del análisis crítico de la importante obra de François Rabelais. Veamos ahora sus principales resultados en este segundo campo de sus investigaciones.

Mijaíl Bajtín, teórico de la cultura popular.

“...Nuestra interpretación... consistirá en revelar la unidad, el sentido y la naturaleza ideológica profunda de esta cultura [cómica popular], es decir su valor como concepción del mundo”.

M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, 1965.

Al resumir en 1946, en el acto de defensa de su Tesis Doctoral, las razones de la

singularidad excepcional de la obra de François Rabelais, Bajtín señala el hecho fundamental de que esta obra ha sido producida “en el punto de transición entre dos épocas, entre la época nuestra, la de la conciencia moderna y la época del pasado”, es decir, precisamente en ese nudo histórico que ha sido el siglo XVI de la historia europea. Un siglo en donde al mismo tiempo que desaparecen y se aflojan hasta su extinción las estructuras fundamentales de la cultura feudal antes dominante, no han logrado aun conformarse y afianzarse sólidamente las entonces nacientes estructuras de la cultura burguesa moderna, las que solo se establecerán de manera más firme y consolidada a partir de los siglos XVII y XVIII y en adelante.

Con lo cual, se crea en la esfera cultural del mundo europeo de ese siglo XVI, una suerte de “vacío” o de situación límite de lento relevo, de una cultura dominante en crisis por otra cultura dominante apenas emergente, vacío que entonces será llenado, lógicamente, por una vasta, difusa y múltiple presencia de la cultura popular de las clases subalternas de esa misma Europa. Vasta presencia de la cultura popular carnavalesca, que explica claramente la originalidad de la obra rabelaisiana, pero que según Bajtín se manifiesta también, por ejemplo, en la rica obra de *Don Quijote de la Mancha*, e igualmente, en algunos personajes o en ciertos pasajes de la obra de William Shakespeare, entre muchas otras de sus variadas expresiones¹².



¹¹ En su discurso de defensa de su Tesis Doctoral, del 15 de noviembre de 1946, Bajtín explica cómo su investigación sobre Dostoievski y su dialogismo y polifonía, lo llevó al mucho más vasto tema de la historia del realismo grotesco, y de ahí, a la conexión de este realismo grotesco con la rica cultura popular y carnavalesca, y dentro de ésta historia del realismo grotesco, a la obra de uno de sus intérpretes más conspicuos, que es François Rabelais. Cfr. M. Bajtín, “Rabelais en la historia del realismo”, en *ContraHistorias*, núm. 7, 2006.

¹² Mijaíl Bajtín señala que la lengua carnavalesca fue utilizada, no solamente por Rabelais, y por Cervantes y Shakespeare, sino también por Erasmo, Lope de Vega, Tirso de Molina, Guevara y Quevedo, entre otros. Cfr. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, citado, p. 17. Sobre el caso particular del *Don Quijote* de Cervantes, cfr. *Ibid.*, pp. 26–27.

Situación de transición histórica entre dos sociedades y dos mundos diferentes, que es a la vez el pasaje y relevo entre dos culturas dominantes, que además de ser el fundamento social material que explica a Rabelais, es también una situación que parece repetirse otras veces en la historia, explicando, según Mijaíl Bajtín, por ejemplo a la sátira menipea como expresión cultural de la preparación de la transición de la concepción del mundo antiguo hacia la concepción cristiana del mundo, o también a la obra de Dostoievski, como manifestación de la transición de la Rusia feudal zarista a la Rusia capitalista entonces en vías de modernización. Lo que parecería implicar el hecho de que, cada vez que se vive una transición histórica profunda entre dos tipos de sociedad realmente diferentes, se abre siempre el espacio para una irrupción masiva y protagónica de la vasta y rica cultura de las clases subalternas¹³.

Irrupción contundente de la cultura popular, que se repite igualmente en la Revolución Rusa de 1917–1929, volviéndola protagónica durante esa década dorada que media entre el dominio de la vieja cultura zarista, mezclada con la emergente cultura capitalista rusa, y el dominio de la rígida cultura stalinista que expresará al capitalismo de Estado ruso que se afirma después de 1929. Y que como gran laboratorio de observación y de aprendizaje para la ciencia social, le mostrará a Bajtín, en los hechos y funcionando por doquier, los códigos principales de funcionamiento de esa misma cultura popular.

Cultura popular que en los tiempos

ordinarios es siempre una cultura *dominada y sometida*, y por ende, una cultura que si bien sobrevive fuerte y activa, lo hace solo en espacios marginales y alejados de los tentáculos del poder, como en la casa y en la familia, o en los lugares exclusivamente populares, como ciertas tabernas, o parques, o barrios, o calles, en donde no circulan usualmente ni los poderosos, ni sus espías, ni sus agentes punitivos diversos. O también en momentos extraordinarios, como en las fiestas populares o en los carnavales, o en los momentos de solidaridad colectiva frente a las catástrofes o a las guerras, o en celebraciones y conmemoraciones no oficiales, del calendario de la vigorosa contramemoria popular. Pero también, y aquí de modo ya desafiante y alternativo, en los diversos espacios y momentos de la resistencia y la rebeldía popular, como en los sindicatos, organizaciones, asociaciones o partidos realmente anticapitalistas, o como en la actividad de los mítines, las marchas, las insurrecciones o las revoluciones derivadas de la honda protesta popular radical.

¿Cuáles son entonces esos códigos principales del funcionamiento de la cultura popular que Bajtín observa y aprehende de la Revolución Rusa de 1917–1929, y que luego teoriza y explicita en su obra sobre Rabelais? En primer lugar, el hecho de que esa cultura popular es, por su *forma* de presentación, una cultura *festiva, jocosa y desacralizadora* de manera radical. Pues frente a la cultura burguesa dominante, siempre monóticamente seria, parsimoniosa y solemne, la cultura popular reivindica y utiliza el recurso de la risa y de la burla, los



¹³ Esta tesis de Bajtín parecería ser confirmada, en primer lugar y todavía dentro del ámbito europeo, por el caso del molinero Domenico Scandella, estudiado y analizado tan brillantemente por Carlo Ginzburg, en su bello libro *El queso y los gusanos*, Ed. Muchnick, Barcelona, 1981, y también y ya fuera de Europa por la experiencia de la Revolución Mexicana de 1910–1921, la que hizo posible la irrupción protagónica de la “cultura del subsuelo” o cultura popular, entre 1921 y 1940 aproximadamente. Respecto de este último caso, cfr. Carlos Monsiváis, “La aparición del subsuelo. Sobre la cultura de la Revolución Mexicana”, en *Historias*, núm. 8–9, México, 1985, y *Amor perdido*, Ed. Era, México, 1999, y también Carlos Antonio Aguirre Rojas, *Contrahistoria de la Revolución Mexicana*, Ed. Universidad Michoacana, 2ª edición, Morelia, México, 2011.

que desrigidizan toda concepción de la realidad, dialectizando su percepción, desacralizando sus falsas jerarquías y valores, y relativizando el poder, la capacidad y hasta la misma existencia de estas jerarquías, para permitir así la aprehensión de lo real de un modo más diverso, flexible y realista, pero también más relajado, fluido, y precisamente festivo y jocoso. Y es precisamente por esta forma antiolemne, festiva y risueña de toda cultura popular posible, que Bajtín va a llamarla indistintamente “cultura cómica popular” o “cultura carnavalesca”, resaltando esta configuración de dicha cultura siempre vinculada a la risa y a la fiesta¹⁴.

Carácter festivo y carnavalesco de las culturas subalternas, que nos permite entender la conocida sentencia de Lenin cuando afirma que “las revoluciones son la fiesta de los oprimidos”. Y eso, porque ellas hacen pedazos en términos estrictamente reales y no solo discursivos o ideales, tanto las odiosas jerarquías sociales de todo tipo, como también la falsa y afectada solemnidad y rigidez de la cultura oficial, junto a la ridícula seriedad con que se autoconciben y comportan los ricos y los poderosos de todo tipo. Destrucción radical y real, por parte de la revolución, de lo que idealmente deslegitima la risa popular, que Bajtín pudo vivir y asimilar intelectualmente en la Rusia

revolucionaria de 1917–1929.

Y si este carácter carnavalesco y festivo de la cultura popular es su forma de presentación principal, eso no debe hacernos olvidar, como dice Bajtín, que si bien es cierto que la risa es también un modo más de la lucha social popular, porque es además “una risa comprometida con la lucha, cuyo principal entusiasmo es el del regocijo cuando se produce el cambio”, sin embargo, es claro siempre que “el pueblo luchaba no solo con la risa, sino también y abiertamente con las armas: con garrotes, con los puños, etcétera”¹⁵.

Un segundo código del funcionamiento de la cultura popular se refiere a la estrategia general que ella utiliza para la construcción de sus principales contenidos y elementos, estrategia que consiste en poner permanentemente “el mundo al revés”, es decir, en invertir la realidad, modificando las posiciones habituales y los roles sociales de las personas y de los grupos sociales, para ubicarlos en las antípodas de sus colocaciones tradicionales. Lo que produce entonces, por ejemplo, la coronación de un tonto que se vuelve rey, o la degradación de un rey convertido en bufón, igual que un amo que es maltratado y escarnecido por sus siervos, o un campesino pobre al que se le homenajea ofreciéndole un banquete, y comida sin límite y hasta el hartazgo, o también funcionarios que son

¿Cuáles son entonces esos códigos principales del funcionamiento de la cultura popular que Bajtín observa y aprehende de la Revolución Rusa de 1917-1929, y que luego teoriza y explicita en su obra sobre Rabelais? En primer lugar, el hecho de que esa cultura popular es, por su forma de presentación, una cultura festiva, jocosa y desacralizadora de manera radical.



¹⁴ Sobre este punto, cfr. el capítulo 1 de *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, citado, pp. 59 - 130. También vale la pena revisar el texto de Mijaíl Bajtín, “Adiciones y cambios a Rabelais”, incluido en el libro colectivo, *En torno a la cultura popular de la risa*, Ed. Anthropos, Barcelona, 2000, y Vladimir Propp, *Comicita e riso*, Ed. Giulio Einaudi, Turín, 1988.

¹⁵ Para las dos citas incluidas en este párrafo, cfr. M. Bajtín, “Rabelais en la historia del realismo”, ya citado.

ahora castigados por el pueblo, o reyes feos que son cortejados por bellísimas doncellas.

Mundo al revés, que también niega simbólicamente las jerarquías sociales y la desigualdad social, y que se actualiza realmente, aunque sea de modo solo efímero, durante el carnaval, en donde lo que es usualmente prohibido se vuelve permitido, y lo que está siempre permitido se transforma a veces en vedado. Además, y como efecto de esta inversión del mundo y de la reubicación de sus opuestos, cambia muchas veces el sentido habitual de los objetos y de los actos, resignificándolos con nuevas y muy diferentes funciones. Y entonces, en el carnaval los utensilios de cocina pueden convertirse en armas, y las armas en herramientas de trabajo, mientras que estas últimas son presentadas, por ejemplo, como regalos de objetos únicos y excepcionales de un altísimo e inestimable valor.

Inversión del mundo, confusión de las funciones habituales, mutación radical de las jerarquías sociales, y reubicación completa de roles y de posiciones sociales, y con todo esto, transformación profunda de las lógicas, los valores, los objetivos y los sentidos de la injusta y antagónica realidad cotidiana, que funciona como una rebelión radical, por ahora simbólica e ideal, en contra de esta realidad, pero al mismo tiempo, como una promesa anticipatoria de su verdadero cambio total mediante la revolución social. Inversión de la realidad, que hace que lo alto sea bajo y lo bajo considerado como superior, mientras desacraliza lo sagrado y santifica a lo profano,

a la vez que presenta al sabio como tonto y al tonto como dotado de profundo saber, enalteciendo y exaltando al miserable, y ridiculizando y despreciando al poseedor de grandes fortunas¹⁶.

Mecanismos e inversiones todas estas que en el fondo apuntan a denunciar desde esta cultura popular el carácter profundamente absurdo e irracional del injusto y desigual mundo real en que todavía vivimos y en donde unos pocos disfrutan de riqueza sin límites a costa del trabajo y la penuria de muchos, y donde también una ínfima minoría monopoliza y secuestra la decisión sobre los asuntos comunes de la inmensa mayoría, y en donde la esclavización generalizada de la población, sigue aún siendo la condición para el usufructo, por parte de individuos o de pequeños grupos, de las elitistas tareas del arte, de la ciencia, del saber, y de ciertas formas de ejercicio del poder.

Es decir, un mundo dividido en clases sociales y marcado por la explotación, la desigualdad, el despotismo y la discriminación, que parece ser un verdadero mundo absurdo y sin sentido, y al que para enderezarlo y bien encausarlo, habría entonces que poner realmente “de cabeza” o “al revés”. Lo que quiere decir que, de una manera casi espontánea o natural, la cultura popular posee también, junto a muchas otras dimensiones, esta dimensión que la aproxima y emparenta con todas las tradiciones del pensamiento genuinamente crítico, lo que deriva de esa estrategia de invertir el mundo real y ponerlo todo el tiempo de cabeza o al revés¹⁷.



¹⁶ Sobre esta inversión del mundo o mundo al revés, y algunas de sus diversas implicaciones, cfr. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, citado, p. 361–375.

¹⁷ Por eso pensamos que no es casual que los compañeros neozapatistas nos inviten, frente al pensamiento y la cultura dominantes, que miran siempre hacia y desde arriba, a por el contrario, aprender a “mirar hacia y desde abajo, y hacia y desde la izquierda”, conectándose así, ellos también, con esas ricas tradiciones del pensamiento crítico contemporáneo, que arrancan sin duda de la obra de Carlos Marx. Al respecto, cfr. los diferentes textos del Subcomandante Insurgente Marcos, titulados “VI. Las miradas”, incluidos en el libro *Ellos y nosotros*, Ed. Equipo de Apoyo de la Comisión Sexta del EZLN, México, 2013, y todos los ensayos del dossier “¿Qué es el pensamiento crítico?”, en *Contrahistorias*, núm. 25, 2015, y Carlos Antonio Aguirre Rojas, “La mirada neozapatista: mirar (hacia y desde) abajo y a la izquierda”, en *Rebelión*, núm. 68, 2009.

Y si la cultura popular es por su forma, risueña y festiva, y por su estrategia, un modo de poner el “mundo al revés”, el tercer código suyo, que se vincula además directamente con los dos primeros, es el de su contenido como una cultura profundamente *antiautoritaria*, y también, tendencialmente *niveladora*. Porque al desacralizar el mundo y al invertir radicalmente las posiciones sociales habituales, esta cultura desacraliza también a toda autoridad posible, relativizando su poder y su aparente superioridad, y aflojando y disolviendo el infundado respeto y temor que ella impone, al cuestionar los supuestos que legitiman su jerarquía y su fuerza, y al rebajar y erosionar el prestigio de esa autoridad, mediante la inversión de sentidos, lógicas y posiciones que a ella se vinculan.

Además, y como ha dicho Bajtín, si el carnaval es como una inmensa obra de teatro pero totalmente heterodoxa, pues en ella todos son a la vez actores y espectadores, y en vez de representar o contemplar la obra, todos la viven y la construyen de manera colectiva y activa, entonces la cultura popular también es profundamente niveladora e igualadora, borrando sublimadamente en general, y a veces realmente, todas las jerarquías sociales, y nivelando las diferencias mediante el rebajamiento o la exaltación de unos y otros. Procedimientos de negación y rebajamiento de la autoridad, y de nivelación de las asimetrías sociales habituales, que se complementan con el intento de reconectar los opuestos y de unir y acercar los extremos, sobre los cuales Bajtín dice, en el capítulo IV de su libro *Problemas de la poética de Dostoievski*, que “el carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etc”.

Carácter antiautoritario y nivelador de la cultura popular, que nos recuerda el sabio consejo de Wilhelm Reich, que recomendaba que para anular y controlar el temor que nos infunde cualquier autoridad, bastaba con desacralizarla y con acercarla mental o idealmente a la condición ordinaria, imaginando a dicha autoridad vestida solamente con su ropa interior, consejo que claramente está conectado con ese carácter risueño, desacralizador, desmitificador y nivelador de la cultura popular¹⁸.

El cuarto código de funcionamiento de la cultura popular que es señalado por Bajtín, es el de su naturaleza profundamente *dialéctica* y *totalizadora*, la que una vez más, se opone diametralmente a la cultura burguesa hoy dominante, la que solo conoce oposiciones rígidas y excluyentes, y pares binarios de elementos completamente desconectados entre sí, junto a visiones fragmentadas de las cosas, que rompen sus nexos con otros objetos y con los hombres mismos, y que aíslan las distintas partes de la realidad, para concebirlas como existentes en *compartmentos estancos*, independientes los unos de los otros.

En cambio la cultura popular, que se construye siempre desde su conexión profunda y permanente con la experiencia práctica directa, sabe que la muerte de algo es a veces su renacimiento bajo una forma nueva, y a veces la causa directa del nacimiento de otra cosa, y que todo origen y surgimiento de algo lleva siempre y desde el principio la semilla de su propia muerte o fin. Además esa cultura popular conoce, por la contramemoria acumulada de su historia de larga duración, que los contrarios se truecan en su opuesto y se invierten por el simple paso del tiempo, y que lo que hoy está arriba puede mañana estar abajo y viceversa, mientras que lo sagrado puede volverse profano y ser olvidado, y lo



¹⁸ Sobre esta crítica radical a la autoridad, y también a la estructura autoritaria de la personalidad de los hombres bajo el capitalismo, cfr. Wilhelm Reich, *La psicología de masas del fascismo*, Ed. Bruguera, Barcelona, 1980.

profano puede después ser santificado, al mismo ritmo en que, como nos dice Marx en su *Manifiesto del Partido Comunista*, “todo lo sólido se desvanece en el aire”.

E igualmente la conciencia y la cultura populares saben, por la experiencia directa, que todas las cosas del mundo están íntimamente conectadas, y que el significado de cada una de ellas no depende solamente de su propia esencia, sino también y en la misma medida, de los límites que le fija su propio contexto o totalidad inmediata que lo enmarca, y que el mismo significado cambia y está condicionado, también, por la fase de desarrollo propio que recorre esa misma cosa, objeto, relación, situación o proceso considerado. Por eso, esa cultura popular recurre frecuentemente a la exageración de las cosas, o de los personajes o de las situaciones, sabiendo claramente que si se le exagera más allá de ciertos límites pertinentes, esa realidad se ridiculiza y se vacía de sentido, lo que según Bajtín es el mecanismo esencial de la generación de “lo grotesco”, en la vida y en la literatura, por parte de esa misma cultura popular. Por eso también, Lenin afirma en alguna ocasión, que “toda verdad, si se le exagera y se le lleva más allá de sus límites pertinentes, termina por volverse falsa”, tesis que expresa igualmente este hondo saber de la cultura popular.

Y a partir de esta dialectización y totalización del mundo, y de todas sus partes integrantes, la cultura popular cultiva también una alegre relativización de todo lo existente, pues reconoce el carácter obligadamente efímero de

Y esta aguda percepción de la relatividad generalizada de toda la realidad, alimenta de manera profunda la esperanza popular de un mejor futuro, igual que nutre hondamente la lucha social de cualquier presente. Porque si hoy hay explotación, y humillación, y discriminación, y dominio, mañana no las habrá más...

cualquier poder o de cualquier forma de dominación, o de explotación, o de desprecio, igual que de toda autoridad, o jerarquía, o superioridad social de cualquier tipo. Y esta aguda percepción de la relatividad generalizada de toda la realidad, alimenta de manera profunda la esperanza popular de un mejor futuro, igual que nutre hondamente la

lucha social de cualquier presente. Porque si hoy hay explotación, y humillación, y discriminación, y dominio, mañana no las habrá más, y si los individuos son siempre finitos, la humanidad es en cambio mucho más duradera. Lo que Bajtín señala cuando subraya que la cultura popular percibe la inevitabilidad y el carácter constructivo del cambio, al asumir “...la alegre relatividad de todo Estado y orden, de todo poder y de toda situación jerárquica”¹⁹.

Relativización crítica de la opresiva realidad dominante, que se conecta con el quinto y último código de funcionamiento de la cultura subalterna o popular que podemos derivar de la rica obra de Mijaíl Bajtín. Este código es el que caracteriza a dicha cultura subalterna como profundamente *utópica y revolucionaria* frente al orden de cosas existente. Porque si bien es cierto, como Marx lo explicó, que durante una larga fase de la historia humana –a la que el mismo Marx llama, por esta razón, la larga etapa de la “prehistoria humana”–, fue necesaria e inevitable la existencia de la explotación económica, de la esclavización social, del dominio político y de la jerarquía cultural, eso no elimina el hecho de que las inmensas



¹⁹ Cfr. Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, citado, p. 182.

mayorías de seres humanos que han conformado a las clases y grupos sociales sometidos a esas terribles relaciones desiguales de la organización social, lo hayan hecho expresando siempre y de distintas maneras su oposición, su descontento, su rebeldía y su insumisión respecto de estas mismas relaciones.

Por eso, si la función de toda ideología y toda cultura dominantes, ha sido siempre la de justificar el desigual orden social dominante, y el de inculcar en las masas oprimidas la aceptación y la resignación frente a ese orden, una de las funciones también permanentes y reiteradas de las culturas populares y subalternas, es la de rebelarse idealmente, y cuando es posible también realmente, frente a ese mismo orden opresivo, poniéndolo de distintas maneras entre paréntesis, o suspendiendo idealmente sus efectos, o deslegitimando sus verdades y sus fundamentos, y siempre cuestionando y atacando por múltiples vías sus ilegítimas jerarquías, su infundado poder, su injusticia, y sus desiguales y ventajosas asimetrías²⁰.

Y es este el sentido último y profundo de todos los códigos antes descritos de la cultura popular: el de negar, primero simbólicamente, después real aunque efímeramente en la fiesta popular y en el carnaval, y finalmente, realmente y para siempre mediante la revolución social, todas las formas de la desigualdad y la jerarquía, económicas, sociales, políticas y culturales, imaginando además, mediante un juego complejo que recuerda lejanos pasados y que prefigura cercanos futuros, un nuevo orden social, regido por relaciones horizontales, igualitarias, fraternas y profundamente dialógicas, en el sentido bajtiniano de este último término.

Se trata entonces, una vez más, de

reivindicar la utopía del “País de Cucaña”, donde la riqueza fluye sin límite y sin la necesidad del trabajo humano, y donde las relaciones entre los seres humanos son armónicas y felices en todos los niveles. Es decir, un mundo sin clases sociales, y por ende, sin Estado, sin política, sin explotadores, pero también sin jerarquías discriminatorias de ningún tipo, y sin forma ninguna de poder opresivo, destructivo y negativo.

Quinto código de la cultura popular, revolucionaria y utópica, que crea primero una “liberación imaginaria del pueblo”, para luego pasar a una liberación real aunque efímera en el momento del carnaval o en los espacios de la rebeldía y de la lucha anticapitalistas, y finalmente a una liberación real y permanente mediante el proceso complejo de la revolución social. Como en el caso de la Revolución Rusa de 1917–1929, que Mijaíl Bajtín vive y aprehende intelectualmente, para luego proyectarla de manera evidente y creativa en su propia obra, sobre Dostoiévski, sobre Rabelais, sobre Gogol, y sobre algunos otros autores o sobre ciertas corrientes de la historia de la literatura universal.

Una obra que, más allá de la historia biográfica de Mijaíl Bajtín, e incluso de su propia concepción personal de las cosas, nos continúa entregando todavía hoy, las claves teóricas profundamente críticas, de la adecuada comprensión del principio dialógico, y sobre todo, de los modos y claves de funcionamiento de la rica, compleja y rebelde cultura popular de las clases subalternas de la historia, y también del rol central de esta cultura subalterna, dentro del urgente y complejo proceso de construcción del proyecto de revolución radical del decadente y agónico, pero todavía vivo y destructivo, capitalismo mundial actual.



²⁰ Por eso, dice Bajtín: "...el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, de los privilegios, de las reglas y los tabúes", en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, citado, p. 15.



Mijaíl Mijáilovich Bajtín. *Una vida ambivalente*

Imago Mundi

Imago Mundi

Imago Mundi

Imago Mundi

Imago Mundi

Comencemos con el señalamiento de un problema. Existe hasta hoy, desde nuestra perspectiva, una laguna importante en la contextualización histórica, espacio-temporal, de la formación intelectual y de la génesis de las ideas de M. M. Bajtín, no obstante la gran cantidad de literatura dedicada a su trabajo y a su legado intelectual¹.

Y esa laguna es el olvido de que a M. M. Bajtín le tocó vivir un momento de enormes cambios y de agitación, en todos los ámbitos de la vida del entonces Imperio ruso y de su transición hacia el intento de construcción de una nueva época. Pues la generación a la que perteneció Bajtín, fue una generación que quedó atrapada y determinada entre dos

épocas. Sus miembros pertenecían a un grupo de personas que se formó bajo las reglas y las normas del antiguo régimen ruso, pero que posteriormente tuvo que adaptarse, algunos por sobrevivencia y otros más por convencimiento, a las nuevas normas y reglas que se iban imponiendo y construyendo a raíz del advenimiento del nuevo régimen revolucionario y luego soviético. Y esta singular dualidad de determinaciones, marca de manera importante la trayectoria biográfica y biográfico-intelectual de Mijaíl Bajtín.

No entraremos aquí en detalles sobre su vida, y sólo anotaremos algunos momentos de su biografía que consideramos claves para tener una mejor comprensión de su actividad intelectual².



NORBERTO ZÚÑIGA MENDOZA /MIJAÍL MIJAILOVICH BAJTÍN. UNA VIDA... NORBERTO ZÚÑIGA MENDOZA /MIJAÍL MIJAILOVICH BAJTÍN. UNA VIDA...

¹ En este sentido, podemos citar un artículo del sociólogo polaco A. Walicki, “La tradición intelectual de la Rusia prerrevolucionaria”, escrito en 1985 y republicado en 1991 en la revista *Ciencias Sociales y modernidad*, número 1, 1991, pp. 145–159 (en ruso). Un primer intento amplio de elaborar una biografía con detalles alusivos a la problemática que nosotros mencionamos aquí, ha sido publicado recientemente en ruso, basando su trabajo en las fuentes que ya son conocidas, aunque también en algunas investigaciones propias con personas que conocieron a Bajtín en la época de su exilio en Kustanáí, o de su vida en Saransk, antes de su ‘recuperación’ por parte de Kozhinov y Bocharov, a principios de los años sesenta del siglo XX. Esta biografía es la de Aleksei Korovashko, *Mijaíl Bajtín*, Moscú, 2017, (en ruso). También en esta línea se ubica la obra de la investigadora rusa I. Popova, *El libro de M. M. Bajtín sobre François Rabelais y su significado para la teoría de la literatura*, Moscú, 2009, (en ruso). I. Popova es la encargada de la edición crítica de los Anexos y Comentarios incluidos en los dos tomos dedicados a la publicación de los materiales de Bajtín sobre la obra de Rabelais, en M. M. Bajtín, *Obras completas*, Tomo 4 (1) y (2), Moscú, Editorial Lengua de las culturas eslavas, 2008–2010. Hemos basado gran parte de nuestras observaciones, en estos textos recién mencionados.

² M. M. Bajtín nunca escribió personalmente algún dato biográfico. Los testimonios más fehacientes y directos sobre su biografía, son básicamente dos. Primero, una larga entrevista llevada a cabo por el investigador V. D. Duvakin, realizada en 1973 y conservada en cintas magnetofónicas, posteriormente publicada; Duvakin, V., *M. M. Bajtín: Conversaciones con V. D. Duvakin*, Ed. Soglasie, Moscú, 2002 (en ruso). La otra fuente directa sobre su vida, son las conversaciones personales que tuvo con sus colegas más jóvenes, autores de su “renacimiento intelectual” y promotores de su obra, así como herederos jurídicos de esta misma obra, y de algún modo, también constructores de una imagen casi mítica e intocable de Bajtín. Entre ellos destacan sobre todo V. Kozhinov y S. Bocharov, por ejemplo, V. Kozhinov y S. Konkin, “Mijaíl Mijailovich Bajtín: Breve resumen de su vida y su actividad”, en *Problemas de la Poética e historia de la literatura: A 75 años del nacimiento y 50 del inicio de la actividad científica y pedagógica de M. M. Bajtín*, Saransk, 1973, pp. 5–19. (en ruso); V. Kozhinov, “M. M. Bajtín. Gran creador de la cultura rusa en el siglo XX”, en *El destino de Rusia: ayer, hoy y mañana*, Moscú, 1997, pp. 187–209 (en ruso); S. Bocharov, “Acerca de una conversación y en torno de ella”, en *Tramas de la literatura rusa*, Moscú, 1999, pp. 472–502.

Mijaíl Mijáilovich Bajtín nació en la ciudad de Oriol, ubicada junto al río Oká, aproximadamente a 360 km al sudoeste de Moscú, el 17 de noviembre (de acuerdo al calendario actual) de 1895, ciudad en donde su padre trabajaba como empleado de un banco. Entre esa fecha y el año de 1914, vivió con su familia en la ciudad de Vilno (hoy Vilnius, en Lituania), y posteriormente en la ciudad de Odessa, donde comenzó sus estudios universitarios. Entre 1914 y 1918 vivió en San Petersburgo (o Petrogrado, posteriormente Leningrado) y estudió en la Universidad de esa ciudad, por lo que se sabe, sólo en calidad de oyente³. Para ese momento, Bajtín dominaba varios idiomas, incluyendo latín, griego, y francés, además de manejarse de manera casi natural en el alemán, lo que según él mismo, le permitió desde muy temprana edad, pensar de manera autónoma, y también autónomamente, dedicarse a la lectura de libros filosóficos serios⁴:

“El francés lo sabía desde la infancia, y también desde esa edad sabía el alemán... teníamos en casa una niñera alemana... así que antes que el ruso, mi primer idioma fue el alemán... yo entonces pensaba y hablaba en alemán... Me gustaba ante todo la filosofía pero también la literatura. A Dostoievski lo conocía

desde los once o doce años, y desde los doce o trece, ya leía libros clásicos serios. A Kant, particularmente, lo conocí muy pronto, y su *Crítica de la Razón* pura comencé a leerla a muy temprana edad. Por lo demás, debo decir que le entendía bastante bien... Leía a Kant en alemán, y sus traducciones en ruso ni las abría. En ruso sólo leí sus *Prolegómenos*... y leía a otros filósofos alemanes. Antes que nadie en Rusia, yo conocí la obra de Kierkegaard”.

Esta cita nos da una idea en general de sus habilidades y capacidades, pero en especial de su aptitud para abordar en los textos originales, muchas de las obras que posteriormente ocuparán su interés intelectual.

Entre los años de 1918 y 1923, precisamente los años de la guerra civil en Rusia y en la naciente Unión Soviética, vivió en la ciudad de Nevel, situada a poco más de 500 kilómetros al sur de Petrogrado, en la región de Pskov. En 1920 se muda a la ciudad de Vítebsk, en Bielorrusia. En ambas ciudades trabajó como maestro, en diversas escuelas locales. Entre 1923–1924 regresa a Petrogrado, donde continúa con su actividad intelectual, mayormente con sus amigos y colegas formando círculos de estudio y de discusiones filosóficas, por lo cual recibía

NORBERTO ZÚÑIGA MENDOZA /MIJAÍL MIJÁILOVICH BAJTÍN. UNA VIDA... NORBERTO ZÚÑIGA MENDOZA /MIJAÍL MIJÁILOVICH BAJTÍN. UNA VIDA...



³ No se tiene certeza, ni existe algún documento acerca de su preparación académica dentro de la Universidad, hecho que el mismo Bajtín nunca pudo comprobar fehacientemente. En las conversaciones con Duvakin se muestra evasivo cuando toca el tema de su formación en el nivel de la educación superior. Al no poder dar una respuesta concreta, sólo contestó: “Debo decir, no obstante, que no puedo quejarme de la escuela o de la Universidad, aunque mi formación fundamental, sin embargo, la adquirí por cuenta propia. Así ha sido siempre. Es imposible que las instituciones educativas oficiales, pudieran satisfacer al individuo.” V. Duvakin, *óp. cit.*, pp. 39-40. Esta situación se convertirá en algo problemático, cuando la Comisión revisora de su Tesis de Doctorado y de su grado académico, en mayo de 1947, solicitó el documento probatorio de su preparación universitaria. Aunque por alguna razón desconocida, finalmente, la Comisión desistió, o decidió pasar por alto este detalle. Cfr. A. Korovashko, *óp. cit.*, p. 354.

⁴ Cfr. V. Duvakin, *óp. cit.*, pp. 38 y 41.

algunos honorarios. Entre esas amistades se encontraban V. Voloshinov, P. Medvedev y I. Kanaev. Y vale recordar que algunas de las obras de estos tres autores mencionados, entrarán posteriormente en una disputa acerca de la coautoría o autoría total de ellas, por parte de M. Bajtín.

En esos tiempos, Bajtín preparaba su libro *Problemas de la obra de Dostoievski*, y poco antes de su publicación, el 24 de diciembre de 1928 es arrestado con un numeroso grupo de personas, acusadas de participar en una organización contrarrevolucionaria clandestina, dedicada a la propaganda de los sentimientos religiosos y nacionalistas. Así, en julio de 1929 se le condena por

En esos tiempos, Bajtín preparaba su libro Problemas de la obra de Dostoievski, y poco antes de su publicación, el 24 de diciembre de 1928 es arrestado con un numeroso grupo de personas, acusadas de participar en una organización contrarrevolucionaria clandestina, dedicada a la propaganda de los sentimientos religiosos y nacionalistas.

cinco años a un exilio dentro del territorio ruso-soviético, en un campo de trabajo correctivo⁵. Pero gracias a la insistencia de su esposa (y también, a la probable intervención de Máximo Gorki), y además basándose en la enfermedad ósea que lo había declarado como inválido para cualquier trabajo pesado desde años atrás, luego de muchas contrariedades burocráticas, se logró que la condena fuese permutada por un exilio en la ciudad de Kustanáí (hoy Kostanáí), en la República de Kazajistán, a más de 2000 kilómetros al oriente de la ciudad de Moscú⁶. Ahí Mijaíl

Bajtín vivió cerca de siete años, aunque, extrañamente, trabajando como economista y como administrador de la



NORBERTO ZÚÑIGA MENDOZA /MIJAÍL MIJAILOVICH BAJTÍN. UNA VIDA... NORBERTO ZÚÑIGA MENDOZA /MIJAÍL MIJAILOVICH BAJTÍN. UNA VIDA...

⁵ Es sabido que Bajtín fue consignado por haber participado en un grupo de estudio de temas religiosos, en el que participaban teólogos, pero también personajes que no necesariamente eran creyentes, o por lo menos, que no eran fieles y asiduos creyentes. Ese grupo era dirigido por Aleksandr Meier, y se llamaba “Resurrección”. Bajtín cuenta que frecuentaba las reuniones de ese grupo, pero que no compartía los puntos de vista de su líder. Meier era un personaje religioso, pero al mismo tiempo compartía las ideas revolucionarias, desde posiciones muy radicales sobre la necesidad de profundizar la revolución, y eso antes y después de octubre de 1917. Muy posiblemente, esta combinación de las ideas religiosas-idealistas con los principios revolucionarios, era algo imposible de aceptar para el nuevo régimen soviético. Bajtín resultó estar en medio de este asunto casi por casualidad, y sin indagación alguna, fue arrestado y condenado, junto con una lista enorme de supuestos miembros del grupo. Para los agentes de la NKVD bastaba la prueba de un saludo para incriminar a alguien, sobre una participación directa, en cualquier actividad que a consideración de la *agencia*, fuera contraria a la Revolución. Cfr. Duvakin, *óp. cit.*, pp. 100–101 y Korovashko, *óp. cit.*, pp. 246–257. Sobre los detalles del asunto Meier o ‘Resurrección’, se puede ver Irina Fligue y Alexandr Daniel, “El asunto Meier”, en, *Zvezda*, noviembre de 2011, (en ruso) en: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=646>.

⁶ Bajtín, desde su juventud, padeció de una enfermedad ósea tuberculosa. Al momento de la sentencia, recién había salido de una crisis postoperatoria y necesitaba de cuidados especiales. Escribía su esposa en una de las cartas antes mencionadas: “El inculpaado sufre de una enfermedad crónica grave, osteomielitis múltiple, (inflamación de la médula ósea), que afecta la espinilla y el muslo de la pierna derecha, su mano izquierda y el ala izquierda del hueso calcáneo”. A la postre, y debido a las fuertes fiebres que lo mantenían en cama por largo tiempo (a veces hasta por dos meses), y a la complicación crónica de la osteomielitis, le es amputada la pierna derecha, el 13 de febrero de 1938, en su estancia en la ciudad de Kimry. Véase Korovashko, *óp. cit.*, pp. 255–256 y 449.

cooperativa productiva en esa región⁷.

Hacia 1936, y una vez terminado su exilio, pero debido a la prohibición de establecerse en ciudades grandes, se traslada a la ciudad de Saransk, a unos 650 kilómetros al este de Moscú, en donde trabaja como profesor en el Instituto Pedagógico de Mordovia hasta 1937, cuando se ve obligado a trasladarse al poblado de Saviolovo cerca de la ciudad de Kimry, en la región de Tver, a unos 150 kilómetros al norte de Moscú, en donde trabajó como maestro en diferentes escuelas aledañas a esa ciudad. En 1945 regresa a Saransk, al Instituto, como profesor. En 1967 fue rehabilitado, y en 1969 logra establecerse en la ciudad de Moscú, en donde vive hasta su fallecimiento el 7 de marzo de 1975.

Este rápido recuento de algunos elementos del itinerario biográfico de Mijaíl Bajtín, nos muestra claramente las dificultades vividas por su generación, en el sentido ya referido de la agitada y complicada adaptación a un mundo nuevo y radicalmente distinto a aquél en que fue formada. Porque el pasaje de las concepciones cristianas ortodoxas del mundo a las concepciones revolucionarias y ateas, y también el tránsito de una sociedad jerárquica y muy desigual hacia una nueva sociedad que pretende ser más igualitaria y democrática, con las múltiples consecuencias de todo orden que esto conlleva, es un proceso complejo que no se cumple de forma pura y sencilla, sino a través de compromisos intermedios, de altas y bajas pronunciadas, de la creación de elementos híbridos, y de la búsqueda de

caminos y salidas extraños e inéditos, como lo prueban claramente varias de las vicisitudes referidas del periplo biográfico de Bajtín.

Por eso, pueden gestarse en aquellos tiempos, personajes como el de A. Meier, que es a la vez cristiano pero también radical y revolucionario, y pueden desarrollarse los interesantes y originales intentos de explicar, desde el marxismo, los problemas de la lingüística y de la literatura, como hicieron Voloshinov y Medvedev, los amigos de Mijaíl Bajtín, a la vez que se pueden desarrollar las interesantes reevaluaciones del rol fundamental de la cultura popular en la historia en general, como sucederá en el trabajo de Bajtín sobre François Rabelais. Y es también por esta situación de transición histórica que vive esa generación, que Bajtín puede pasar, primero a ser condenado al exilio interno, y décadas después a ser rehabilitado, o también pasar de ser un Profesor ignorado y aislado que da clases en una Universidad marginal de la provincia rusa, a ser después un intelectual conocido y reconocido, no sólo en toda la Unión Soviética sino incluso en todo el mundo.

Asumiendo entonces esta ambivalencia que marca la vida entera de Mijaíl Bajtín y de toda su generación, como nuestro enfoque general, pensamos que es interesante detenernos con más detalle en sólo algunos pocos momentos de su accidentada y a veces ambivalente biografía, y en especial, en el tema de la posible autoría o coautoría de algunos textos, publicados con los nombres de tres de sus colegas y amigos (los llamados textos disputados), sobre la existencia o no y

NORBERTO ZÚÑIGA MENDOZA / MIJAÍL MIJAILOVICH BAJTÍN. UNA VIDA... NORBERTO ZÚÑIGA MENDOZA / MIJAÍL MIJAILOVICH BAJTÍN. UNA VIDA...



⁷ Curiosamente, de esa etapa en la vida de Bajtín, existe un artículo escrito sobre el tema de la productividad de las cooperativas agrarias en la región, publicado en una revista que incluso hasta el día de hoy es la más importante a nivel nacional, sobre cuestiones de economía, aunque ese artículo *no* fue incluido en las *Obras Completas* de Bajtín. Se trata del texto, M. Bajtín, “La experiencia en el estudio de la demanda de los miembros del Koljoz”, en *Comercio soviético*, número 3, 1934, pp. 107-108, (en ruso). *ContraHistorias* dispone de una copia de este material, obtenida a partir de una reciente visita personal de uno de nuestros miembros, a la Biblioteca Nacional, en la ciudad de San Petersburgo.

el posible carácter del llamado 'círculo de Bajtín', y finalmente sobre la publicación de su gran obra sobre François Rabelais.

Para abordar estos puntos, debemos recordar que hasta 1929, antes de su forzado exilio, Bajtín apenas había publicado un artículo en una revista de circulación local de la ciudad de Nevel, y su libro sobre Dostoievski. Y en 1946, presenta una Tesis, con la intención de obtener el grado académico de Doctor, sobre el tema de François Rabelais en la historia del realismo⁸. Pero sabemos que esa Tesis fue en su momento criticada y hasta condenada ideológicamente, y que no fue publicada hasta casi veinte años después de haber sido presentada. De modo que con estos antecedentes académicos, no es imposible imaginar la situación de que en la actualidad, Mijaíl M. Bajtín fuese aún un autor casi o completamente desconocido, o que su rica y profunda obra hubiese sido descubierta hace apenas sólo uno o dos lustros, o que aún estuviese por ser descubierta y valorada en el cercano futuro, en su real dimensión.

Y hay que subrayar que si esto no sucedió así, fue por un acontecimiento singular que irrumpió en la vida de Bajtín, quien vivía y trabajaba aislada y solitariamente en Saransk, como un Profesor más de una Universidad que era bastante común. Pero aconteció que en noviembre de 1960, Bajtín recibió una carta de parte de unos estudiantes de posgrado del Instituto de

Literatura Universal, entre los que se encontraban V. Kozhinov y S. Bocharov, dándole a conocer que habían conocido su libro sobre Dostoievski, y que lo estudiaban y lo utilizaban en sus discusiones, habiendo conocido también su Tesis sobre Rabelais.

A partir de ese momento, Kozhinov no sólo le demostrará a Bajtín una gran admiración y un enorme respeto, sino que también comenzará toda una serie de iniciativas para convertir a Mijaíl Bajtín en una figura casi de culto, promoviendo activamente, en palabras de su biógrafo Korovashko, una verdadera *bajtinomanía*⁹. Después del envío de la carta, Kozhinov y sus colegas irán personalmente a Saransk, al encuentro de Bajtín, momento que podemos considerar como el punto inicial del *nacimiento o renacimiento* de la figura de Bajtín, el que para esas épocas había sido ya jubilado por su Institución, y que mantenía un perfil de presencia pública tan bajo, que incluso muchas personas creían que él ya había fallecido.

Y es muy claro que es a V. Kozhinov, que se deben todos los principales esfuerzos por rehabilitar a Bajtín y a toda su obra, promoviendo su publicación, primero en diferentes revistas, luego en diversas Compilaciones o Antologías, y finalmente con la iniciativa de edición de sus *Obras Completas*, iniciada con la publicación del primer volumen en 1997, y culminada en 2012 con la edición del sexto y último tomo



NORBERTO ZÚNIGA MENDOZA /MIJAÍL MIJAILOVICH BAJTÍN. UNA VIDA... NORBERTO ZÚNIGA MENDOZA /MIJAÍL MIJAILOVICH BAJTÍN. UNA VIDA...

⁸ Se trata del artículo "Arte y responsabilidad", en el almanaque *Día del arte*, de Nevel, del 13 de septiembre de 1919 (texto que fue recuperado y dado a conocer más ampliamente en 1977), y de *Problemas de la obra de Dostoievski*, Ed. Priboj, Leningrado, 1929 (texto que fue corregido y aumentado para su nueva publicación en 1963), y de *Rabelais en la historia del Realismo*, Tesis escrita entre 1940 y 1945, y presentada el 15 de noviembre de 1946, pero nunca conocida por el público, salvo por sus examinadores y correctores a lo largo de casi seis años, hasta que finalmente en 1952, se determina otorgar a Bajtín el grado de aspirante a Doctor. Esta Tesis fue publicada sólo hasta 1965.

⁹ "Lo extraordinario en la conducta de Kozhinov, no radica en haber traído a la luz el viejo libro de Bajtín [sobre Dostoievski], sino en que fue tal vez el primero en declararlo como un libro clásico, "fundamental", "verdadero", incluso "el único verdadero", capaz de compararse con las obras de Marx, Engels y Lenin, y también de que fue alguien que pudo contagiar a los demás con su muy personal percepción, la que fue el principio de una clara y decidida Bajtinomanía", A. Korovashko, *óp. cit.*, p. 418.

de toda la serie¹⁰. Pero Kozhinov y Bocharov no sólo han sido activos y enérgicos promotores, alentadores y difusores de la publicación del conjunto de textos de salidos de la pluma de Bajtín, sino que paralelamente y de un modo muy consciente, también han sido los responsables de la construcción de una imagen mitificada y omniabarcante del autor, que le atribuye sólo a él los méritos de todo un grupo de intelectuales que fueron sus amigos e interlocutores, haciendo girar a todo ese grupo en torno de la figura enaltecida de Bajtín, hasta el punto de postular la existencia de un supuesto 'Círculo de Bajtín'.

Así, sabemos ahora que en la segunda mitad de la década de los años veinte del siglo pasado, se publicaron varios trabajos con un enfoque marxista, por parte de dos autores que, según identificaron después Kozhinov y Bocharov, habían formado parte de un grupo de amigos que incluía también a Mijaíl Bajtín, durante sus años de vida en Nevel y en Petrogrado. Se trataba de P. Medvedev y V. Voloshinov, y de un grupo más amplio de intelectuales dedicados en esos años a discutir cuestiones filosóficas kantianas, grupo que muchos años después de su existencia, y sin demasiados fundamentos reales para ello, fue bautizado por sus 'descubridores' de los años sesentas, como el Círculo de

Bajtín¹¹.

De este modo, la ausencia física en los años sesenta del siglo XX, de esos dos autores mencionados, en virtud de que ambos habían fallecido en los años treinta, sumada al propósito consciente de Kozhinov de rehabilitar y de engrandecer a Bajtín, llevó según Korovashko a Kozhinov a que, basándose solamente en su propia "percepción psicológica, totalmente personal e individual", llegara a afirmar que el autor único o el coautor principal de varios textos de Voloshinov y de Medvedev, era Mijaíl Mijailovich Bajtín. Por eso, en 1973 Kozhinov afirmó: "Con base en las conversaciones que tuvieron con M. M. Bajtín, dedicadas a problemas de la filosofía, la psicología, la filología y la estética, se conformaron posteriormente toda una serie de artículos y de libros (firmados por Medvedev y por Voloshinov)... porque M. M. Bajtín no tenía prisa en publicar el resultado de sus investigaciones, y por ello su primer libro vio la luz cuando tenía ya 34 años. Pues los problemas que le interesaban, más bien los discutía en un círculo de reconocidos científicos de Leningrado, que incluía también a escritores y artistas"¹². Y en otro lugar, Kozhinov señala que "Los primeros trabajos de Mijaíl Mijailovich Bajtín fueron editados, por toda una serie de razones, bajo los nombres de sus más

NORBERTO ZÚÑIGA MENDOZA /MIJAÍL MIJAILOVICH BAJTÍN. UNA VIDA... NORBERTO ZÚÑIGA MENDOZA /MIJAÍL MIJAILOVICH BAJTÍN. UNA VIDA...



¹⁰ Aunque el orden de aparición de los tomos, no correspondió necesariamente con el número del volumen. Ya que la serie inició con la aparición del volumen 5, en 1997, para seguir luego con el volumen 2 en 2000, el volumen 6 en 2002, el volumen 1 en 2003, el volumen 4(1) en 2008, el volumen 4(2) en 2010 y el volumen 3 en 2012. Aunque el orden numérico de los volúmenes sí presenta la obra de Bajtín en el orden cronológico de su escritura.

¹¹ Se trata fundamentalmente de las obras de V. Voloshinov, *Freudismo. Ensayo crítico*, de 1927, y *Marxismo y filosofía del lenguaje. Problemas fundamentales del método sociológico en la ciencia del lenguaje*, de 1929, y del libro de P. Medvedev, *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*, de 1929. Todos estos textos, y algunos otros de los mismos autores, donde fue considerada la posible autoría o coautoría oculta de Bajtín, fueron reunidos y publicados en el libro *M. M. Bajtín (bajo la máscara). Freudismo. El método formal en los estudios literarios. Marxismo y filosofía del lenguaje*, Moscú, Ed. Labirint, 2000, (en ruso). Debemos recordar que V. Voloshinov murió de tuberculosis en 1936, a la edad de 40 años, y P. Medvedev murió fusilado en 1938, a la edad de 46 años, aunque nunca se supo el motivo y tampoco se encontró nunca su cuerpo.

¹² V. Kozhinov y S. Konkin, "Mijaíl Mijailovich Bajtín: breve resumen de su vida y su actividad", *óp. cit.*, pp. 5-6.

allegados"¹³.

Por añadidura, en una Conferencia de noviembre de 1970 sobre la contribución de Bajtín a los estudios literarios, el célebre lingüista ruso-soviético V. V. Ivanov, afirmó con gran autoridad que “el contenido fundamental de los trabajos de Voloshinov y Medvedev pertenece a M. M. Bajtín. Sus alumnos (Voloshinov y Medvedev), bajo cuyos nombres fueron publicados estos trabajos, solamente realizaron adiciones y cambios en ciertas secciones (en algunos casos, en ciertos capítulos) de estos artículos y libros. Pero la autoría de todos estos trabajos como proveniente de un solo autor, ha sido confirmada por testigos presenciales, además de que ella es evidente desde los mismos textos, pudiendo comprobar esto a partir de las citas allí realizadas”¹⁴.

Por lo demás, el mismo Bajtín nunca hizo ninguna declaración clara y concluyente al respecto, dejando siempre abierta la posibilidad de distintas interpretaciones de estos puntos. Así, por ejemplo, en la larga entrevista de 1973, afirma: “Tuve un amigo muy cercano, Voloshinov. Él es autor del libro *Marxismo y filosofía del lenguaje*, un libro que, por decirlo así, me adjudican a mí”¹⁵.

Estas confusas y ambivalentes circunstancias, han provocado ya largas discusiones y suscitado la producción de una

...estamos de acuerdo con Korovashko, cuando plantea que la tarea real de aquellos que están interesados en estudiar la vida y la obra Bajtín, debe concentrarse no en demostrar la autoría única, o compartida, o múltiple de los textos disputados, sino más bien en delimitar las tesis y las ideas que son propias de cada autor, o aquellas que son ajenas al mismo...

literatura muy extensa, sobre este tema de la verdadera autoría de los que han sido llamados los “textos disputados”. Porque en una entrevista que Kozhinov le hace a Bajtín, al referirse al texto de Voloshinov, Bajtín responde con cierta ambigüedad lo siguiente: “Voloshinov y Medvedev, fueron mis amigos, hoy difuntos. En el periodo de elaboración de esos libros, (*Marxismo... y El método formal*), nosotros trabajábamos muy cercanamente, dentro de un ambiente creativo común. De modo que en los fundamentos de esos libros y de mi trabajo sobre Dostoievski, existe una concepción común, sobre el lenguaje y sobre la producción discursiva... Aunque debo subrayar que esa presencia de ciertas concepciones comunes y de la cercanía de estos trabajos, no va en detrimento de la autonomía y la originalidad de cada uno de estos libros. En cambio, en lo referente a otras de las obras de Voloshinov y Medvedev, debo decir que se encuentran en otra dimensión, y que ellas no reflejan una concepción común, y que en su elaboración no tuve ninguna participación”¹⁶.

A partir de estos elementos expuestos, y más allá de cualquier “dramatismo” en torno al destino de Bajtín (para retomar esta expresión utilizada por Kozhinov), estamos de acuerdo con Korovashko, cuando plantea



NORBERTO ZÚÑIGA MENDOZA /MIJAÍL MIJAILOVICH BAJTÍN. UNA VIDA... NORBERTO ZÚÑIGA MENDOZA /MIJAÍL MIJAILOVICH BAJTÍN. UNA VIDA...

¹³ V. Kozhinov, “M. M. Bajtín. Gran creador de la cultura rusa en el siglo XX”, *óp. cit.*, p. 138.

¹⁴ V. V. Ivanov, “Significado de las ideas de M. M. Bajtín sobre el signo, el enunciado y el diálogo, para la semiótica contemporánea”, en *Obras escogidas sobre semiótica e historia de la cultura*, Tomo VI, Moscú, 2009, p. 217.

¹⁵ V. Duvakin, *op. cit.*, pp. 88.

¹⁶ A. Korovashko, *op. cit.*, p. 229.

que la tarea real de aquellos que están interesados en estudiar la vida y la obra Bajtín, debe concentrarse no en demostrar la autoría única, o compartida, o múltiple de los textos disputados, sino más bien en delimitar las tesis y las ideas que son propias de cada autor, o aquellas que son ajenas al mismo, junto a los elementos que forman parte de las concepciones comunes a los tres autores, y aquellos que en cambios son más estrictamente individuales y específicos. Korovashko considera que los esfuerzos que fueron desplegados por los defensores de la tesis de la autoría única de Bajtín de todos estos libros, llegaron a un extremo tan exagerado, que como efecto necesario provocaron, en una suerte de movimiento del péndulo, la posición contraria igualmente extrema, en la que no sólo se niega la autoría de Bajtín de los textos disputados, sino que incluso se le niega la autoría de sus propios y auténticos trabajos.

Ejemplo de esta posición contraria extrema, es el intento desafortunado de dos autores suizos, Jean-Paul Bronckart y Christian Bota¹⁷, con su libro que ha sido calificado de panfletario, y que de una manera un poco delirante, intenta no sólo demostrar que Bajtín nada tuvo que ver con los trabajos de sus alumnos, sino también que el trabajo sobre Dostoievski *no* es de Bajtín y que en realidad fue elaborado por Voloshinov. Además, acusan a los promotores de su descubrimiento y renacimiento, no sólo de ser parte consciente de esta mentira, sino además de recibir buenas ganancias económicas, con base en la difusión internacional de las falsedades de su

maestro. Por su parte, A. Korovashko considera que esta posición injuriosa en contra de Bajtín, es más bien un indicador de las contradictorias tendencias de la bajtinología occidental, que en este caso derivan de “la destrucción de la confianza antes ilimitada otorgada a su protagonista”¹⁸.

Por nuestra parte, pensamos que después de todos los amplios debates en torno de estos textos disputados, parece ser claro que Volshinov y Medvedev sí son los autores de los libros que fueron publicados con sus nombres en los años veinte del siglo XX, mientras que Mijaíl Bajtín sí es el autor incuestionable del libro *Problemas de la obra de Dostoievski*, más allá de las posibles convergencias de ideas y de tesis importantes que puedan existir entre estas obras, y que son algo normal y frecuente en la historia intelectual de todas las grandes corrientes de pensamiento y tendencias de las ciencias sociales de todo el siglo XX y XXI. (Piénsese, por ejemplo, en la historia de la corriente francesa de los Annales, y en la convergencia de algunas ideas centrales entre Marc Bloch y Lucien Febvre, o también en la historia de la microhistoria italiana, y en la tesis y paradigmas comunes a Carlo Ginzburg, Eduardo Grendi y Giovanni Levi, entre muchos otros casos que podríamos mencionar).

Igualmente, podríamos ver con cierta distancia crítica la idea del supuesto “Círculo de Bajtín”, sobre el cual Bajtín mismo responde a Duvakin en 1973, que “escriben a menudo, recientemente”, mostrando de esta manera que ese término le era en lo personal más bien algo ajeno. Sobre

NORBERTO ZÚÑIGA MENDOZA / MIJAÍL MIJAILOVICH BAJTÍN. UNA VIDA... NORBERTO ZÚÑIGA MENDOZA / MIJAÍL MIJAILOVICH BAJTÍN. UNA VIDA...



¹⁷ Jean-Paul Bronckart y Christian Bota, *Bajtín desenmascarado. Historia de un mentiroso, una estafa y un delirio colectivo*, Ed. Machado libros, Madrid, 2013 (el original francés es de 2011).

¹⁸ A. Korovashko, *op. cit.*, p. 229. Sobre ese punto, véase también la reseña del libro de Bronckart y Bota, escrita por S. Zenkin, “Desenmascaradores incompetentes”, en la revista *Nueva Revisión Literaria (NLO)*, núm. 119, 2013. (en ruso) en <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/119/z38.html> 19082018. Esa reseña concluye afirmando que: “La variedad de los textos que conforman el “corpus bajtiniano”, es un problema muy adecuado y digno de estudio, pero puede ser una lástima, si este problema cae en manos equivocadas”.

este punto, Korovashko sugiere que ubicar a Bajtín como el centro de la atención de todo el resto de sus colegas, es injusto para estos últimos, porque desdeña la propia inteligencia y las diversas capacidades de todos ellos. En todo caso, quien sí representaba una autoridad intelectual para todos los miembros de ese grupo, era el filósofo M. Kagan, promotor del estudio de la obra de Kant, y que había estudiado en diferentes Universidades de Alemania. Por eso, concluye sobre este problema que “La voz de Bajtín en las discusiones de diferente género, por supuesto que era significativa, pero de ninguna manera era la voz solista, sino una más, que era igual entre sus iguales”. En este sentido, tal vez sería más adecuado no hablar de un “Círculo de Bajtín”, o si hablamos del mismo, eventualmente, hacerlo solamente en referencia a reuniones que tenían un carácter mucho más personal, pero para nada un carácter académico¹⁹.

Finalmente, creemos que es importante subrayar nuevamente el hecho de que el libro acerca de François Rabelais y de la cultura popular, es sin duda la obra principal y más original de Bajtín, la que contiene sus contribuciones teóricas, metodológicas e historiográficas más relevantes. Y ella, felizmente, está muy lejos de los debates sobre la autoría o no de los textos disputados, o sobre el papel de liderazgo intelectual o no de Mijaíl Mijailovich Bajtín. Sin embargo, y desafortunadamente, se sabe muy poco sobre los intereses y caminos que llevaron a Bajtín a investigar sobre ese tema, o sobre cómo lo fue perfilando, y sobre el proceso mismo de escritura del libro. Sólo sabemos

que en 1940 la obra estaba terminada, y que la había comenzado a escribir desde los primeros años del confinamiento en Kustanáí (es decir, aproximadamente, entre 1930-1935)²⁰.

También sabemos que hacia 1940–1941, hubo algunos intentos de publicarla, integralmente o en fragmentos, y que en 1944-1945, Mijaíl Bajtín realizó una serie de cambios y adiciones para otro fallido intento editorial, aunque previamente, a principios de 1941, el texto fue enviado al Instituto de Literatura Universal para ser considerado y evaluado en calidad de Tesis de grado postuniversitario. Hasta 1946, finalmente, se lleva cabo la defensa de la tesis, y en 1949-1950, se realizan algunas nuevas adiciones al texto, por recomendación de la Comisión Superior Certificadora, aunque como es sabido, este trabajo sólo será publicado tardíamente y hasta el año de 1965²¹.

Según la investigadora I. Popova, el origen de la decisión de trabajar sobre François Rabelais, se remonta a la época de la elaboración del libro sobre Dostoievski, en donde encontramos ya los conceptos que desarrollará posteriormente, y principalmente el de diálogo y el del carnaval, entre otros. También sugiere que para evaluar adecuadamente la obra de Bajtín, debemos de asumirla de una manera un poco anacrónica. Pues aunque fue publicada en 1965, su idea central y la forma de abordar su tema, se remontan a los años del exilio interno, años permeados por la atmósfera de las purgas y de la represión estalinistas. Por eso, según esta autora, la idea de las imágenes carnavalescas medievales, podría ser tomada como una metáfora



NORBERTO ZÚÑIGA MENDOZA /MIJAÍL MIJAILOVICH BAJTÍN. UNA VIDA... NORBERTO ZÚÑIGA MENDOZA /MIJAÍL MIJAILOVICH BAJTÍN. UNA VIDA...

¹⁹ A. Korovashko, *op. cit.*, p. 31 y N. Vasiliev, *M. M. Bajtín y el fenómeno “Círculo de Bajtín”*, Moscú, 2013.

²⁰ V. Duvakin, *op. cit.*, p 238.

²¹ Es extraño que Mijaíl Mijailovich Bajtín haya hablado muy poco sobre esta obra en particular, a pesar de ser su obra más importante. Muy pocas veces hace referencia a ella, e incluso en un principio se negó a publicarla. Más adelante y a regañadientes, Kozhinov logró convencerlo finalmente de editarla. Pero, por ejemplo en la entrevista con Duvakin, son apenas alrededor de cinco, las referencias de Bajtín a su obra sobre François Rabelais.

cultural alusiva a los rituales masivos y a los desfiles estalinistas de la época. Y también las groserías y las blasfemias, podrían ser identificadas con el lenguaje cotidiano de los campesinos de la ciudad de Kustanáí, lugar del exilio de Bajtín, quien en esos tiempos fue influido por la lectura de Leo Spitzer y de K. Flosser sobre la idea del carnaval, trabajada por estos dos autores desde principios del siglo XX, y abordada muy probablemente por Bajtín en sus reiteradas discusiones kantianas²².

Arón Gurévich, uno de los historiadores medievalistas soviéticos más autorizados, aludió en una entrevista en 2004 al libro de M. M. Bajtín, cuyo trabajo es más filosófico y filológico que puramente histórico. “El hecho es que Bajtín construyó una estructura, que podríamos llamar de mitología científica... pues no obstante el hecho de que nos presenta algunas ideas concretas, su mayor mérito consiste en que despertó nuestro pensamiento, al dirigirlo hacia el estudio de esa dimensión esencial que es la de la cultura popular. Y esto no solo para nosotros los rusos: pues en una gran medida, el libro de Bajtín influyó realmente en la historiografía mundial, cuando se tradujo inmediatamente a todos los principales idiomas científicos de la época”²³.

Sobre el significado de la obra de Bajtín, anota Carlo Ginzburg en la Introducción de su libro *El queso y los gusanos*²⁴:

“En el centro de la cultura

reconstruida por Bajtín, hay que situar al carnaval: mito y rito, en el que confluyen la exaltación de la fertilidad y la abundancia, la jocosa inversión de todos los valores y jerarquías, el sentido cósmico del fluir destructor y regenerador del tiempo. Según Bajtín, esta visión del mundo, elaborada a lo largo de los siglos por la cultura popular, se contrapone expresamente, sobre todo en los países meridionales, al dogmatismo y a la seriedad de la cultura de las clases dominantes... Por lo tanto, dicotomía cultural, pero también circularidad, y una clara influencia recíproca –que es especialmente intensa durante la primera mitad del siglo XVI–, entre cultura subalterna y cultura hegemónica”.

Ginzburg señala algo que es fundamental, y que coincide en sentido metodológico con la anterior afirmación de Gurévich. Y así, prosigue Ginzburg afirmando que, “En parte son hipótesis, no todas avaladas por una buena documentación. Pero quizá el alcance del apasionante libro de Bajtín sea otro: los protagonistas de la cultura popular –campesinos, artesanos– que él trata de describir, hablan exclusivamente por boca de Rabelais. Pero la propia riqueza de las perspectivas de investigación indicadas por Bajtín, nos facultan para desear una indagación directa, sin intermediarios, del mundo popular”²⁵.



²² I. Popova, en M. M. Bajtín, *Obras completas*, T. 4 (1), pp. 841–850. Una idea parecida proponen Clark y Holquist, acerca de una crítica oculta del estalinismo en el libro sobre Rabelais. Véase Katerina Clark y Michael Holquist, *Mikhail BAKHTIN*, Ed. Harvard University Press, Cambridge, 1984, p. 307.

²³ Nikita Sokolov y Mark Gringberg, “El historiador en su banco de trabajo”, entrevista con Arón Gurévich, en la revista *Otechestvennye Zapiski*, núm. 5, 2004, (en ruso), en <http://www.strana-oz.ru/2004/5/istorik-u-verstaka> 15/08/2018.

²⁴ Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero en el siglo XVI*, Ed. Muchnik, Barcelona, 1994, p. 13.

²⁵ *Ibidem*.

Podemos entonces afirmar que la lección fundamental de Bajtín, en su libro sobre Rabelais, se encuentra apoyada en su conocido “cuarteto” conceptual y teórico, que incluye al principio dialógico, a la construcción polifónica, a la caracterización de la cultura del carnaval, y a la definición de los cronotopos. Y esa lección central, es la idea de la *ambivalencia*, es decir, de la unión de los contrarios y de su contraposición, pero a la vez de su complementariedad.

Idea de la ambivalencia permanente, que si en el plano teórico crítico de la literatura, nos da las claves maestras para descifrar la compleja obra de François Rabelais, o la rica obra de Dostoievski, en el plano de la biografía intelectual y personal de Mijaíl Bajtín, nos da también las pistas principales para entender su complicado y accidentado periplo individual, con todas las vicisitudes y singularidades ya antes referidas.

Idea de la ambivalencia permanente, que si en el plano teórico crítico de la literatura, nos da las claves maestras para descifrar la compleja obra de François Rabelais, o la rica obra de Dostoievski, en el plano de la biografía intelectual y personal de Mijaíl Bajtín, nos da también las pistas principales para entender su complicado y accidentado periplo individual, con todas las vicisitudes y singularidades ya antes referidas.

Ambivalencia y unidad que dialectizan y renuevan el análisis de las parejas supuestamente dicotómicas y excluyentes, pero realmente complementarias y compenetradas íntimamente, del bien y el mal, de lo oficial y lo no oficial, de lo

estéticamente bello y de lo grotesco, del insulto y el elogio, de la risa²⁶ y la seriedad, de la burla y la formalidad, de lo material y lo espiritual, de lo alto y lo bajo corpóreo, de lo superior y lo inferior, de la lateralidad izquierda y la derecha, de lo biológico o fisiológico y lo emocional o sentimental, es decir y en general de la radical inversión de los opuestos bipolares²⁷, que en su continuo movimiento y dinámica conforman una unidad concreta determinada, y ubicada en un cierto tiempo y un

espacio igualmente concretos. Lo que nos recuerda la sabia tesis planteada por Marx, en su fragmento de los *Grundrisse* sobre *El método de la Economía Política* cuando afirma que: “Lo concreto es concreto porque es la síntesis de múltiples determinaciones, y por lo tanto, la unidad de lo diverso”²⁸.

Unidad de lo diverso, y en este caso de los opuestos, que vistos desde el principio dialógico o dialéctico, aparecen simultáneamente como contrapuestos, diversos y diferentes, pero también unidos, inseparables, y que se presuponen mutuamente para existir, y en su específica dinámica, como el proceso que hace posible formar y estructurar ciertas unidades



NORBERTO ZÚÑIGA MENDOZA / MIJAÍL MIJAILOVICH BAJTÍN. UNA VIDA... NORBERTO ZÚÑIGA MENDOZA / MIJAÍL MIJAILOVICH BAJTÍN. UNA VIDA...

²⁶ Bajtín ha insistido en señalar, siguiendo en este punto a Alexander Herzen, la necesidad de escribir una historia de la risa. Una respuesta a ese llamado de Herzen y de Bajtín, intenta ser el libro de Georges Minois, *Historia de la risa y de la burla. De la Antigüedad a la Edad Media*, Coedición Universidad de Sonora—Universidad Veracruzana—Ficticia editorial, México, 2015.

²⁷ V. V. Ivanov, “La teoría semiótica del carnaval, como inversión de los opuestos bipolares”, en Umberto Eco et al., *¡Carnaval!*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1989, pp. 21-47. Ivanov dedica este texto “A la eterna memoria de M. M. Bajtín”.

²⁸ Karl Marx, *Elementos Fundamentales para la Crítica de la Economía Política (Grundrisse). Borrador 1857–1858*, tomo 1, Ed. Siglo XXI, México, 2007, p. 21.

materiales, visibles, corpóreas, que se expresan en actos, en acciones, en conductas, y en modos y formas de estar en el mundo y de construirlo, lo que en su conjunto es un trazo a la vez permanente aunque mutable de la entera historia humana hasta hoy vivida. Y es este, quizá, el legado principal de Mijaíl M. Bajtín para todos nosotros. Un legado claramente *ambivalente*, como la obra, y como la vida misma del propio Bajtín.

* * *

ContraHistorias ofrece en este número, para todos sus lectores, un conjunto de materiales hasta hoy inéditos en español, materiales que han sido rescatados de los archivos personales de Mijaíl Bajtín sobre la obra de Rabelais, y que han sido publicados recientemente dentro de la edición en ruso de sus *Obras Completas*, lo que ha permitido entregar aquí una traducción directa de los textos originales rusos, en una versión crítica cuidadosamente revisada. Indirectamente, estos materiales dan cuenta también de las dificultades y de las cambiantes vicisitudes que en todos los niveles de la vida, tuvo que vivir y sortear nuestro autor.

El texto *La obra de Rabelais y el problema de la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento. (Adiciones y cambios a la redacción de 1949-1950)*²⁹, que nosotros hemos publicado aquí con el título de *Nueva Introducción al libro La obra de Rabelais y el problema de la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. (1949-1950)*, forma parte de la serie de correcciones y

cambios que el autor realizó a su trabajo, como resultado de las observaciones que le hizo la Comisión Superior Certificadora de la URSS. Es un texto inédito, conservado entre los papeles del Archivo Bajtín, y es la nueva Introducción que su autor preparó como adición al escrito inicial de 1940, que había sido presentado en calidad de Tesis de Doctorado en el Instituto de Literatura Universal en noviembre de 1946. Después de esa defensa de la Tesis, se le pidió (casi se le ordenó) que corrigiera y ordenara la Introducción, bajo el prisma de la metodología marxista-leninista, la que estaba ausente en el texto original. Bajtín trabajó en ello y escribió esta nueva Introducción, bajo esa exigencia, además de realizar varios cambios en el cuerpo de la obra, la que fue enviada el 15 de abril de 1950. Más adelante, esta nueva Introducción no fue considerada para la publicación del libro en 1965, pero los cambios que había realizado en el cuerpo del texto, sí se conservaron en su gran mayoría³⁰.

Las 15 Tesis sobre François Rabelais en la historia del realismo³¹, rescatadas también del archivo personal de Bajtín, y preparadas para su publicación por N. Pankov, forman parte de los materiales de la Defensa de la Tesis de Doctorado titulada *François Rabelais en la historia del Realismo*. Las tesis se han conservado incompletas, en 11 hojas sueltas escritas con tinta por ambos lados. El escrito no está fechado, pero según N. P a n k o v , f u e r o n e l a b o r a d a s aproximadamente en octubre de 1946. El 19 de octubre de 1946, a poco menos de un mes de la Defensa de la Tesis, fueron enviadas al

NORBERTO ZÚÑIGA MENDOZA / MIJAIL MIJAILOVICH BAJTÍN. UNA VIDA... NORBERTO ZÚÑIGA MENDOZA / MIJAIL MIJAILOVICH BAJTÍN. UNA VIDA...



²⁹ M. M. Bajtín, *Obras completas*, Tomo 4, (1), Editorial Lenguas de las culturas eslavas, Moscú, 2008, pp. 517-540.

³⁰ Posteriormente, M. M. Bajtín se referiría a estos cambios de una manera tajantemente crítica. En una conversación con V. Kozhinov, mencionaba: "Elaboré esos cambios (aproximadamente en 1950), por 'mandato' de la Comisión, e introduje así en el trabajo demasiada tosiedad repugnante, realizada dentro del espíritu de aquellos tiempos", en I. Popova, en M. M. Bajtín, *óp. cit.*, p. 921.

³¹ M. M. Bajtín, *óp. cit.*, pp. 985-998.

Comité examinador. La defensa de la tesis se llevó a cabo el 15 de noviembre de 1946. El texto de estas Tesis no fue leído públicamente, pero sí fue incluido en la carpeta de documentos sobre la Tesis de Bajtín por parte de la comisión examinadora. De la participación de Bajtín y de los examinadores en el Examen de Doctorado, existe una versión estenográfica, que también ha sido recuperada por los editores de su obra, y que anteriormente ya fue traducida y publicada en español, en nuestra misma revista *Contrahistorias*³².

El texto Rabelais y Gógol, *El arte de la palabra y la cultura popular de la risa*³³, fue publicado aún en vida del autor, en 1973. Pertenece a lo que originalmente fue un fragmento sobre Gógol de la misma obra sobre Rabelais, de modo que figuraba dentro de la primera redacción de 1940. Al principio, estaba en los planes de Bajtín incluir un apartado sobre Gógol, pero no alcanzó a desarrollarlo en su totalidad, y al presentar su trabajo de Tesis, lo eliminó de ella. Posteriormente, en 1970, elaboró una Introducción a este fragmento y reelaboró las partes anteriormente escritas, para darle la forma de un texto independiente, el que fue publicado en 1973. Pero nuestra traducción no parte de esa versión de los

años setenta, sino de la versión de la redacción crítica y definitiva, que ha sido publicada recientemente en las *Obras Completas*.

El *Esbozo de conclusión*³⁴, inédito también y conservado en el Archivo Bajtín, fue escrito a lápiz en hojas de cuaderno, aproximadamente hacia finales de 1938 o comienzos de 1939, y es también parte de los materiales preparatorios del libro sobre Rabelais, escritos con vistas a su fallida edición de 1940.

De Arón Gurévich, publicamos una reseña crítica del libro de Bajtín sobre Rabelais, publicada en 1966. Se titula *La risa en la cultura popular de la Edad Media*³⁵, y recupera la visión de este autorizado historiador medievalista, uno de los más importantes de la hoy extinta Unión Soviética y posteriormente de la Federación de Rusia, siendo además uno de los promotores e impulsores más enérgicos de la apertura y de la renovación historiográfica en su país. Pues es a Gurévich que se debe, en gran medida, la introducción y la promoción dentro de la URSS, de las perspectivas de la corriente francesa de los Annales, desde los años sesenta del siglo veinte. El texto que aquí presentamos nos da una idea interesante de la recepción que,



NORBERTO ZÚÑIGA MENDOZA /MIJAIL MIJAILOVICH BAJTÍN. UNA VIDA... NORBERTO ZÚÑIGA MENDOZA /MIJAIL MIJAILOVICH BAJTÍN. UNA VIDA...

³² Véase *Contrahistorias*, núm. 7, septiembre de 2006 – febrero de 2007, pp. 71-88. En aquél momento, tomamos como base para nuestra traducción del ruso al español, una publicación del texto anterior a la publicación definitiva de las *Obras Completas* de M. M. Bajtín. En ese texto no quedaba muy clara la situación sobre la votación y la adjudicación de los grados académicos a Bajtín. Ahora es claro que efectivamente se discutió y se votó por varias horas, pero sólo se resolvió otorgarle el Grado de Candidato a Doctor, mientras que la decisión sobre si otorgarle o no el Grado de Doctor, se resolvió transferirla a la llamada Comisión Superior Certificadora. Su caso se discutió por casi seis años, y después de muchas discusiones, revisiones, y aclaraciones, las más de las veces tediosas en el plano burocrático, dicha Comisión resolvió, el 31 de mayo de 1952, otorgar únicamente el Grado de Candidato a Doctor en Ciencias Filológicas. Esta situación ha quedado completamente aclarada por I. Popova, en M. M. Bajtín, *Obras completas, óp. cit.*, p. 924 y por Aleksei Korovashko, *Mijail Bajtín, óp. cit.*, p. 371.

³³ M. M. Bajtín, *Obras completas*, Tomo 4, (2), Editorial Lenguas de las culturas eslavas, Moscú, 2010, pp. 509 – 521 (en ruso). El primer título de esta publicación, en 1972-1973, era “El arte de la palabra y la cultura popular de la risa (Rabelais y Gógol)”. Pero desde 1975 se publica con el título actual.

³⁴ Mijail M. Bajtín, *Obras completas*, Tomo 4, (1), Editorial Lenguas de las culturas eslavas, Moscú, 2008, p. 677 – 680 (en ruso).

³⁵ Publicada en *Cuestiones de literatura*, 1966, núm. 6, pp. 207-213 (en ruso).

dentro de la propia URSS, tuvo el libro de Mijaíl Bajtín inmediatamente después de su publicación en 1965. Así, y recordando muchos años después esta recepción, Gurévich señaló en una entrevista de 2004 lo siguiente³⁶:

“Recuerdo que en 1965 su libro produjo, no sólo en mí sino también en mis colegas y en el gran público lector, una enorme impresión. Filólogos, historiadores, filósofos, sociólogos, todos se impresionaron y quedaron fascinados por su pensamiento... Porque varios conceptos que se habían trabajado durante mucho tiempo, pero que permanecían en lugares marginales y periféricos del mundo académico, de pronto resultaron ser conceptos centrales. Por ejemplo el concepto de "carneval", que adquirió un significado universal para el conocimiento de todas las humanidades, lo mismo que el concepto de 'ambivalencia'... Bueno, y algunos otros, por ejemplo, el concepto de 'lo inferior corporal'. Todo esto causó una gran impresión en todos nosotros, a mediados de los años sesenta”.

En su libro sobre *Los problemas de la comicidad y la risa*, publicado

póstumamente en 1976, pero escrito en 1970, Vladimir Propp, gran folclorista y culturólogo ruso, ampliamente conocido por sus estudios empíricos y teóricos sobre los cuentos, y sobre la historia de los rituales del folclor y de los mitos épicos, abordó el estudio de un tema difícil, que a primera vista podría parecer superficial, el tema de lo cómico y la risa. Y aunque no alude a la obra de Bajtín a lo largo del libro, si aborda la complejidad y seriedad que implica el estudio de estos temas. Como este libro no ha sido aún traducido al español, decidimos incluir aquí uno de sus capítulos, como contrapunto interesante de las ricas y elaboradas reflexiones de Mijaíl Bajtín sobre el papel de la risa en la historia en general, y dentro de la cultura popular en particular.

Completan este dossier, una Cronología de la vida y de la actividad de Mijaíl Mijailovich Bajtín, elaborada en el año 2000, e incluida en el libro de la larga entrevista concedida por Bajtín a Duvakin, un texto teórico de Carlos Antonio Aguirre Rojas, sobre la obra de Bajtín y el estudio de la cultura popular, y algunos inteligentes palíndromos sobre el tema de la risa y sobre otras cosas.

Esperamos que este nuevo número de *ContraHistorias*, ofrezca algunos materiales y proponga algunos temas que enriquezcan las perspectivas metodológicas, teóricas y de investigación de todos nuestros lectores.



³⁶ Nikita Sokolov y Mark Gringberg, *op. cit.*



Nueva Introducción al libro
 La obra de Rabelais y el problema de la
 cultura popular en la Edad Media
 y en el Renacimiento¹. (1949-1950).

Imago Mundi

Imago Mundi

Imago Mundi

Imago Mundi

Imago Mundi

“En cada nación moderna, existen dos naciones... en cada cultura nacional, existen dos culturas nacionales”.

Vladimir Illich Lenin.

El objetivo del estudio del legado literario de Occidente, adquiere ahora para los estudios literarios soviéticos un significado especial. En los países capitalistas se llevan a cabo, continuamente, intentos de deformar dicho legado, empobreciéndolo y reconsiderándolo desde una perspectiva reaccionaria. El capitalismo decadente da a esta revaloración radical del legado clásico, un gran significado político, y casi todos los grandes escritores progresistas se han sometido, en mayor o menor grado y sin tomar partido, a tal revaloración, o a su inmediata adecuación a estos conceptos reaccionarios en boga.

Esos estudios literarios burgueses prestan especial atención, claro está, a la revisión de la época del Renacimiento. Y esto es un hecho perfectamente comprensible. Porque el Renacimiento es “una gran revolución

progresista, jamás vivida anteriormente por la humanidad” (Federico Engels), y sus grandes representantes no han muerto, sino que continúan ejerciendo una poderosa influencia revolucionaria hasta nuestros días. Entonces, debilitar esta influencia mediante la reinterpretación y mediante toda clase de distorsiones, además de neutralizar la fuerza perpetua de la creación renacentista, y más aún, transformar lo aún vivo en algo ya extinto, se puede decir que es el objetivo efectivo de los trabajos “científicos” de la crítica literaria reaccionaria, dedicada a los grandes escritores del Renacimiento.

Los métodos mediante los cuales los estudios literarios burgueses intentan empobrecer, deformar y calumniar a los creadores del Renacimiento, son variados, pero todos estos métodos encajan siempre en la estrategia de desarrollar, continuamente, una separación de los principales representantes del Renacimiento, respecto de sus raíces profundas en la cultura popular, es decir, de aquellas tradiciones de la creación popular gracias a las cuales, esos grandes representantes de aquella época



MIJAIL BAJTÍN / NUEVA INTRODUCCIÓN AL LIBRO. LA OBRA DE RABELAIS... MIJAIL BAJTÍN / NUEVA INTRODUCCIÓN AL LIBRO. LA OBRA DE RABELAIS...

¹ Este interesante texto de Mijail Bajtín, hasta ahora inédito en español, está incluido en el libro, M. M. Bajtín, *Obras completas, T. 4, (1)*, Editorial Lenguas de las culturas eslavas, Moscú, 2008, pp. 517-540. *Contrahistorias* lo rescata ahora para todos sus lectores, en esta cuidada traducción del ruso al español, de Norberto Zúñiga Mendoza.

llegaron a ser “cualquier cosa, menos “burguesamente limitados” (Engels). Después de todo, esta ausencia de la limitación burguesa, presente en “las personas fundadoras del dominio actual de la burguesía”, es imposible de deducir de la naturaleza burguesa o aristocrático-burguesa del Renacimiento.

Y precisamente esta ausencia de la limitación burguesa, es la que hace posible que Shakespeare, Cervantes, Rabelais, y algunos más, sigan todavía vivos y vigentes en nuestro tiempo, y también en nuestro país socialista. Este “milagro histórico” se explica sólo de una forma: gracias a las raíces populares del Renacimiento democrático. Ya que las grandiosas obras de esta época, están penetradas por los enfoques, por las apreciaciones, y por la concepción, populares del mundo y del individuo; por eso, la profunda originalidad de su imaginación, no se explica ni con las fuentes literarias antiguas ni medievales, ni con la peculiaridad de la ideología burguesa temprana, sino que es una originalidad que deriva de la imaginación popular, que fue conformándose en el largo desarrollo de la cultura popular, aún antes del Renacimiento, y que encuentra su conclusión en la fase superior del desarrollo ideológico de esta magna época renacentista.

Pero los reaccionarios intentan separar a toda costa, al Renacimiento y a sus representantes, precisamente de estas vivas raíces populares, para eliminar a estas últimas, y también para erradicar y ahogar su difusión popular, junto al radicalismo de sus puntos de vista y enfoques, sin comprender que esas raíces populares son una cualidad inseparable de las obras de esos representantes del Renacimiento, y que es esa cualidad la que los mantiene aún vivos para nosotros, como si fueran nuestros contemporáneos. Es esta la triste tarea “científica”, que hoy se impone a los actuales estudios literarios burgueses.

Aunque es necesario señalar, que incluso los antiguos estudios literarios burgueses, en la época relativamente progresista de su desarrollo, menospreciaban y desdénaban igualmente las mencionadas fuentes y raíces populares de la literatura renacentista. Pues la limitada concepción de lo popular, implantada fundamentalmente por Herder y los románticos, no incluía en sus marcos del folclor realista, ni la especificidad de la cultura popular de la plaza, ni tampoco la risa popular en toda la riqueza de sus manifestaciones, es decir, precisamente de aquellas formas de lo popular que engendraron la literatura realista del Renacimiento.

De este modo, la cultura de la plaza popular, con su profunda originalidad, su teatralidad y su importante dimensión oral, quedaba como *terra incognita* para la ciencia burguesa, como algo imposible de abordar desde los puntos de vista que trabajaban con las concepciones burguesas acerca de lo popular (incluso en aquellas que se podrían considerar como las más progresivas), que lo estudiaban de un modo en extremo superficial y despectivamente (considerándolo entonces solamente como una “comicidad baja, o como un humor bobo”, etcétera). Y esas formas de la cultura popular de la plaza, no tenían lugar tampoco, dentro de los parámetros de las concepciones estéticas burguesas del siglo diecinueve. Por eso los estudios literarios burgueses progresistas, estaban imposibilitados para valorar cabalmente el significado de estas formas de la cultura popular dentro de las creaciones del Renacimiento y desde ellas, entender su profunda originalidad. Ya que en esencia, estos estudios literarios estaban influenciados por la relativa progresividad de los elementos burgueses y aristócratas del Renacimiento, es decir, exclusivamente por la cultura “oficial” de esa época.

A esta concepción burguesa del

Renacimiento, relativamente progresista, puede aplicarse también el mismo reproche que fue formulado por Engels en contra de Lasalle, respecto de su obra, la tragedia *Franz von Sickingen*:

“En cuanto al contenido histórico, usted ha mostrado claramente, e indicado con justa razón, el desarrollo ulterior de los dos aspectos del movimiento de esa época que más le han interesado: el movimiento nacional de la nobleza, representado por Sickingen, y el movimiento teórico del humanismo con su posterior desarrollo dentro del ámbito teológico-eclesiástico, durante la Reforma... La situación de las ciudades y de los príncipes está igualmente descrita, en muchos pasajes, con mucha claridad, con lo que se encuentran más o menos agotados todos los elementos, al parecer, oficiales del movimiento de entonces. Pero lo que usted no ha expuesto apropiadamente, son los elementos no oficiales, plebeyos y campesinos, con sus correspondientes expresiones teóricas”².

De modo similar, en las concepciones burguesas sobre el Renacimiento, los elementos no oficiales, plebeyos, y la cultura

popular específica que les corresponde, no han sido hasta ahora comprendidos en su gran significado.

Agreguemos aquí el reproche análogo que Marx le hace a también a Lasalle: “... ¿no has incurrido, en cierta forma, como tu *Franz von Sickingen*, en el error diplomático de colocar la oposición luterano-caballeresca por encima de la oposición plebeyo-münzeriana?”³.

La concepción sobre el movimiento renacentista (claro está, sólo en Alemania), señalada por Lasalle y fundamentada en su tragedia, respondía más a una concepción burguesa progresista del Renacimiento, pero como ya lo mencionamos antes, dicha concepción desprecia y relega bruscamente el papel de los elementos no oficiales y populares dentro del movimiento del Renacimiento, así como de su cultura y su literatura. Sin embargo, no ha negado del todo dicho papel, atrayendo al primer plano los elementos relativamente progresistas, antifeudales (burgueses y aristocráticos), que en este periodo respondían aún a los intereses del pueblo. Pero en cambio a la burguesía reaccionaria, en la actual época del Imperialismo, esta relativa progresividad le ha resultado ya inadecuada e incómoda. Por eso, se han instaurado recientemente nuevas concepciones, que niegan el carácter revolucionario del Renacimiento y de sus logros positivos, para confinarlo solamente a sus elementos feudales y eclesiásticos, remitiéndolo sólo hacia atrás, hacia el

Pero en cambio a la burguesía reaccionaria, en la actual época del Imperialismo, esta relativa progresividad le ha resultado ya inadecuada e incómoda. Por eso, se han instaurado recientemente nuevas concepciones, que niegan el carácter revolucionario del Renacimiento y de sus logros positivos



² Véase el libro *Marx y Engels sobre el arte*, Moscú, 1933, pp. 57–58. (citado en ruso).

³ *Op. cit.*, p. 54.

medievo. Estas concepciones separan brutalmente al pueblo de la cultura del Renacimiento, contraponiendo esta cultura, concebida solamente como la cultura cerrada de las clases dominantes de la sociedad, a cualquier dimensión o elemento proveniente de ese mismo mundo popular.

Estas “concepciones” actuales del Renacimiento, reflejan la tendencia propia de todos los estudios literarios burgueses de la época del Imperialismo: la de separar toda la literatura, e incluso el folclor, y hasta los poemas épicos medievales, de sus claras raíces tanto nacionales como populares⁴. Esta tendencia antidemocrática y reaccionaria, así como su singular cosmopolitismo, se manifiestan aquí en su sentido convergente. Pues en esta manera de concebir, el medio creativo de la literatura desemboca en un supuesto medio cosmopolita, ambos alejados y completamente ajenos a sus pueblos y a sus países, y compuestos exclusivamente por representantes de las clases dominantes, las que serían las elaboradoras de una “corriente única” del desarrollo literario de la humanidad. Tal es, de acuerdo al espíritu de esta tendencia, la noción burguesa-reaccionaria acerca de los creadores de la cultura y de la literatura del Renacimiento.

Los estudios literarios soviéticos, se encuentran entonces frente al reto de desenmascarar a esta concepción reaccionario-burguesa de la literatura del Renacimiento. Sin embargo, esta tarea no debe circunscribirse, por ningún motivo, a ser una crítica puramente abstracta. Esa crítica debe, forzosamente, combinarse con el descubrimiento positivo de las fuentes populares de esa literatura democrática del Renacimiento: se debe descubrir y mostrar aquello que la ciencia burguesa pasa y ha

pasado por alto, aquello que no ve ni escucha, lo que no puede y no quiere comprender. Y lo repetimos nuevamente: incluso en el periodo más progresista de su desarrollo, la ciencia burguesa no fue capaz de comprender, ni el enorme significado, ni el auténtico sentido de las fuentes populares del Renacimiento.

Por lo tanto, nos movemos aquí dentro del campo de un material completamente nuevo: el del amplio mundo de la cultura popular, no oficial, la que ha quedado al margen del horizonte de la ciencia burguesa, a pesar de ser la única clave desde la cual, es posible entender el verdadero secreto del Renacimiento. Porque es preciso plantear este problema de la cultura popular, no oficial, en toda su amplitud y trascendencia, revelando la enorme magnitud de esta cultura, que es incomparablemente más amplia y más rica de lo que hasta ahora parece, además de revelar también sus profundos sentidos ocultos, los que no han sido ni siquiera sospechados por los representantes de la vieja ciencia burguesa. Pero esta difícil e importante tarea, sólo podrán resolverla los estudios literarios soviéticos, con las armas del método del marxismo-leninismo.

Aquí es necesario recordar las geniales palabras de Vladimir Illich Lenin, sobre las dos culturas nacionales:

“En cada nación moderna, —decimos nosotros a todos los socialnacionalistas—, existen dos naciones. Y en cada cultura nacional existen dos culturas nacionales. Existe la gran cultura rusa de los Purishkevich, de los Guchkov y de los Struve, pero también existe la gran cultura rusa caracterizada por los



⁴ La teoría de las reliquias de Hans Naumann en los estudios sobre el folclor, o la escuela de Bédier en el ámbito del estudio de la épica medieval, son ejemplos de la etapa inicial de esta tendencia.

nombres de Chernishevski y de Plejánov. Y también hay dos culturas, como éstas, entre los ucranianos, lo mismo que en Alemania, en Francia, en Inglaterra, entre los hebreos, etcétera”⁵.

V. I. Lenin se refiere claramente aquí a las naciones modernas, es decir, a las del siglo XIX y principios del siglo XX (pues estas palabras fueron escritas en 1913). Pero se supone que en el pasado también, en cada nación y en cada cultura nacional, existieron asimismo dos naciones y dos culturas, las que están igualmente presentes en la Edad Media y en el Renacimiento. Así, a partir de este comentario de Lenin, se nos plantea la exigencia de estudiar y de descubrir en el pasado, a estas dos culturas, y no únicamente a una sola cultura nacional. Sin embargo, mientras más nos alejamos en el pasado, se vuelve más difícil y complicado estudiar esas dos culturas, la oficial y la no oficial o popular. En la modernidad, sobre la que nos habla V. I. Lenin, la segunda nación y su cultura, poseían una expresión como cultura impresa (a veces censurada y a veces sin censura), con sus propios órganos, y con ciertos personajes que eran sus representantes (Chernishevski, Plejánov) lo que les permitió tener su propia teoría científica revolucionaria. Así que todas las formas de expresión de esta segunda cultura, la cultura popular, son hoy completamente comprensibles, claras y ampliamente conocidas. Pero es completamente diferente la situación de esa misma segunda cultura popular, en la Edad Media y en la época del Renacimiento. Pues aquí, las formas de su expresión son profundamente diferentes de las formas modernas, estando separadas de modo radical de las formas de la cultura oficial, hasta el punto de ser diversas incluso

en el propio plano lingüístico.

En la Edad Media, los límites que separaban a la cultura oficial de la no oficial, eran esencialmente tajantes. Las formas de expresión de la cultura medieval no oficial, eran hondamente diferentes, en cuanto a sus aspectos más importantes, de las formas de expresión de la cultura oficial eclesiástico-feudal. Hasta el punto de que la cultura popular no oficial, estableció en esa época un profundo y singular sistema de imágenes propio, impregnado totalmente por una sensibilidad especial, y también por un poderoso optimismo, para nada ingenuo, junto a una audaz crítica, llena de elementos materialistas y también dialécticos. Y este sistema de imágenes, por su contenido y por su forma, es diametralmente opuesto al sistema de imágenes de la cultura oficial, siendo difícilmente traducible a su lenguaje. Es por eso por lo que entender este singular lenguaje simbólico de la cultura popular medieval, no es para nada una tarea fácil, ya que este lenguaje es muy diferente de todos los lenguajes simbólicos hasta ahora conocidos y estudiados, además de que el mismo contradice profundamente las normas y los conceptos estéticos habituales.

Esta dificultad para el estudio de la cultura popular del medioevo, se complejiza aún más por el hecho de que esta cultura se afirma y se reproduce dentro de la tradición oral, por lo que sólo muy parcialmente –y en la mayoría de los casos, de manera indirecta– se refleja en la literatura anónima escrita de la Edad Media: así que nosotros tenemos que escudriñarla, suponerla, y descifrarla. Aunque, como fruto de estos esfuerzos, se nos abrirá entonces el mundo completamente nuevo de la creación popular, con toda su fuerza y su profundidad singulares.

Consideramos entonces que el



MIJAIL BAJTÍN / NUEVA INTRODUCCIÓN AL LIBRO. LA OBRA DE RABELAIS... MIJAIL BAJTÍN / NUEVA INTRODUCCIÓN AL LIBRO. LA OBRA DE RABELAIS...

⁵ Vladimir Illich Lenin, *Notas críticas sobre la cuestión nacional*, 1913, T. XVII, p. 143. (citado en ruso).

Renacimiento democrático, representa ante todo un poderoso avance, dentro de la gran literatura, de ese elemento fundamental que es la cultura popular no oficial, con su excepcional creatividad, su gran sensibilidad, su cruda sobriedad y su agudo sentido crítico. Ella representa la aguda ruptura, “de un solo tajo”, con la alta literatura oficial. No podemos negar, claro está, el significado progresivo del elemento burgués en el Renacimiento, pero tampoco podemos ignorar que son esos elementos fundamentales de la cultura popular, los que avivan e intensifican dicho sentido progresivo. Pues es precisamente este principio popular, el que activa las grandes creaciones del Renacimiento, ubicándolas por encima de todo lo creado hasta entonces por la literatura feudal precedente, y también por encima de la posterior literatura burguesa.

De modo que si en relación con la cultura oficial eclesiástico-feudal de la Edad Media, el Renacimiento representó una ruptura radical y una clara negación de la misma "(una gran revolución progresista)", entonces en relación con la cultura popular no oficial, el Renacimiento no significó ni una ruptura ni una negación, sino más bien una profundización y un extraordinario enriquecimiento, en un nuevo nivel superior, del desarrollo de la humanidad.

Y es esta cultura popular no oficial, de la Edad Media y del Renacimiento, la que constituye, en particular, el objeto principal de esta investigación. Sin embargo, debemos circunscribir y concretar nuestra tarea hacia lo más esencial. Pues el inmenso volumen de los materiales de esa cultura no oficial del pasado, y el hecho de su escasísimo estudio, vuelven imprescindible el acotamiento de nuestro trabajo, para evitar el peligro de que, ante estas condiciones hoy prevalecientes, no caigamos ni en las simplificaciones, ni en vastas e injustificadas generalizaciones basadas sólo en pequeños hechos elegidos al

azar. Por eso, y con el propósito de comprender en profundidad el singular y difícil lenguaje de las imágenes de la cultura no oficial del pasado, pensamos que es necesario su análisis detallado, minucioso, metódico, y concentrado sólo en una determinada parcela, acotada de manera estricta y evidente.

Por eso, limitaremos nuestra tarea al develamiento de la cultura popular no oficial del medioevo y del Renacimiento en la obra de un solo representante del Renacimiento francés, en la obra de François Rabelais. Ya que la obra de Rabelais se nos presenta —y esperamos demostrar esto desde el primer capítulo de nuestro trabajo—, como el material más adecuado para nuestros propósitos. Pues consideramos que la segunda nación francesa, la Francia popular, y la segunda cultura, la cultura popular de Francia, han encontrado en este autor su más completa y máxima expresión. En la obra de Rabelais descubrimos, más claramente que en ningún otro representante de la época, esa ausencia de la limitación burguesa que ha sido señalada por Engels en los personajes del Renacimiento. Porque el carácter progresista de Rabelais, no es el de la actitud progresista burguesa, limitada y relativista, sino un carácter de una calidad superior, que es el carácter progresista popular, el que al igual que a Shakespeare o a Cervantes, ha dotado a su obra de una verdadera inmortalidad histórica. Y es esto lo que ha determinado nuestra elección de la obra de Rabelais, como una clave que nos permita el acceso a ese mundo singular y aún oscuro para nosotros que es el mundo de la cultura popular no oficial del pasado, tanto en sus contenidos ideológicos, como en sus formas específicas de presentación.

Y aunque la obra de Rabelais refleje como lo hemos mencionado, mucho más completamente que otras, a esa cultura popular del pasado, sin embargo, no refleja a

esta cultura no oficial en toda su amplitud y diversidad. En consecuencia, la limitación de nuestro objeto de estudio, está determinada por el hecho de que Rabelais refleja principalmente la cultura popular de la risa, por lo demás de una manera profunda y muy completa, ya que el significado de esta cultura de la risa y su peso específico en el amplio contexto de la cultura popular, fueron en el pasado de un significado extraordinario.

Porque en las condiciones de la Edad Media, es en las formas de la risa en donde podían ser descubiertos los puntos de vista populares, y la sensibilidad popular en toda su pureza, con todo su radicalismo e intransigencia. Ya que la peculiaridad de la cultura popular informal en la edad media, consiste en que ella es, predominantemente, una cultura de la risa. Fuera de la risa, la protesta popular en la Edad Media, incluso la más radical, se veía obligada a revestirse de formas religiosas. Pero toda seriedad estaba entonces impregnada inevitablemente por la religiosidad, aún en sus manifestaciones heréticas. Las personas tenían entonces a su disposición, para expresarse, únicamente a la risa, con sus formas, sus palabras y sus imágenes, si se trataba de expresar abiertamente la conciencia popular de modo libre y claro, pues en esa época no existían formas y categorías serias, o palabras e imágenes sensatas para esa misma expresión. Pues el tono serio, sobrio, iba siempre de la mano con la condición de lo oficial, y por ello era tomado por el pueblo con sospecha. Ese tono era el tono del poder

Pues el tono serio, sobrio, iba siempre de la mano con la condición de lo oficial, y por ello era tomado por el pueblo con sospecha. Ese tono era el tono del poder y de la violencia, del miedo y del terror, de las prohibiciones e intrusiones, de la falsa reverencia y de otras cosas similares. En cambio, la risa liberaba y purificaba a la conciencia de este carácter tenebroso de la seriedad medieval.

y de la violencia, del miedo y del terror, de las prohibiciones e intrusiones, de la falsa reverencia y de otras cosas similares. En cambio, la risa liberaba y purificaba a la conciencia de este carácter tenebroso de la seriedad medieval.

La risa medieval era la forma más adecuada de expresión para la conciencia popular sencilla y crítica. Pero ella estuvo ligada también, como lo demostraremos detalladamente después, con el establecimiento, desarrollo y transformación de los principios materialistas y de su potencia creativa.

Por eso, en ese crisol de la risa, al mismo tiempo en que se extinguía la antigua seriedad, religiosa y autoritaria, de los siglos góticos, emergía una nueva seriedad, libre y audaz, que era la seriedad científica y artística. Esta nueva seriedad recorre toda la Edad Media existiendo de modo embrionario, para finalmente ver la luz hacia la época del Renacimiento, siendo su partera, precisamente la risa. Como lo veremos, la novela de Rabelais es como una gran fogata en donde arde la cultura antigua, la antigua cosmovisión con su conciencia asustadiza del individuo y con sus más profundas raíces; pero de las cenizas de esa fogata de la risa, renace como Fénix, la nueva seriedad totalmente tranquila y audaz.

Claro que al llevar al primer plano de nuestra investigación a esa cultura medieval de la risa, de ningún modo soslayamos a las otras formas de expresión de la conciencia y de la protesta populares, tanto en la Edad Media como en la época del Renacimiento; no olvidamos, ante todo, la llamada "cultura herética" de la Edad Media. Aunque

consideramos que los múltiples y muy variados movimientos unificados bajo este término, poseen básicamente un carácter burgués temprano, aún cuando en algunas de sus vertientes y formas, encontremos fuertes elementos populares y revolucionarios. Porque esta cultura herética frecuentemente se aproximaba a la cultura popular de la risa, y ambas se entrelazaban, se mezclaban, e incluso se fundían en algunos fenómenos. Pero eso no invalida el hecho de que esa cultura de la risa es más prístina, más radical y más profunda, siendo una cultura que casi no se sometía a las influencias de la cultura oficial del medioevo.

Además, no ignoramos de ningún modo a la “oposición plebeyo münzeriana”, en cualquiera de sus manifestaciones. “Al mismo tiempo que la burguesía y la nobleza peleaban ferozmente entre sí, la guerra de los campesinos alemanes apuntó proféticamente hacia las futuras luchas de clases, ya que en ella no sólo saltaron a la arena los campesinos sublevados —en esto no había nada de nuevo—, sino que tras ellos, se pusieron de manifiesto los embriones del proletariado actual, con la bandera roja en sus manos y con la exigencia de la comunidad de bienes en sus labios”⁶. “La sorprendentemente abigarrada sociedad plebeya” (Engels en su carta a Lasalle) de aquella época, incluyendo a “los embriones del proletariado actual”, es precisamente el entorno social que sirvió de medio para la cultura popular de la risa, aunque los ecos de esta cultura se desviaron ampliamente alejándose de su centro, para alcanzar también a otros mucho más vastos grupos sociales, y ante todo a los propios campesinos.

De modo que es el pueblo mismo el portador de esta cultura de la risa, la que se ha expandido e irrumpido en las aldeas y en

las plazas públicas de las ciudades. Y esa cultura de la risa fue la más pura y adecuada expresión de la conciencia espontánea revolucionaria, encajando también perfectamente con la actividad revolucionaria. Y vale la pena señalar que desde una perspectiva ideológica, esta conciencia popular de la risa, impregnada de un materialismo y de una dialéctica espontáneos, es incomparablemente superior, más original y más radical que su irradiación münzeriana, o que alguna otra variante análoga religioso-herética presente dentro de esa actividad revolucionaria. No obstante, es necesario comprender cabalmente esta risa popular, en su profunda originalidad y en sus cualidades específicas, muy diferentes a las de la risa de los siglos posteriores. Y esta comprensión, no la ha alcanzado ni puede alcanzarla cabalmente la ciencia burguesa.

Es completamente inaceptable ver en la risa popular, o en cualquier otro tipo de expresión popular alegre (y no sólo alegre) de profundo optimismo, una actitud de satisfacción, o de conformismo, o de tranquilidad del pueblo respecto de su propia situación. Esta es una tosca deformación de la esencia de la risa medieval y renacentista. Porque en esta risa no hay la más mínima actitud de complacencia, o de satisfacción, o de conformismo con su existencia, sino por el contrario, porque esa risa es enemiga extrema de toda estabilidad, de todo acabamiento y de toda definitividad, y su alegría plena, ubicada desde una mirada profundamente utópica, lo es respecto de los cambios y las innovaciones que significan la verdadera ruptura con el orden y el sistema existentes, así como con las verdades dominantes. Porque el pueblo que ríe y el pueblo insurrecto, son el mismo pueblo, considerado en las diferentes y únicas formas



⁶ Federico Engels, *Dialéctica de la naturaleza*, Moscú, 1931, pp. 108–109. (citado en ruso).

internas de su manifestación.

Este significado de la risa y de su papel revolucionario en la historia de la cultura, ha sido interpretado y definido extraordinariamente por el pensador ruso Alexander Herzen. Así, en sus “Cartas desde Francia e Italia”, escribió:

“La risa contiene algo revolucionario... La risa de Voltaire es más destructiva que el llanto de Rousseau”⁷. Y en otro lugar Herzen escribió: “La risa es una de las herramientas más poderosas en contra de todo aquello que es obsoleto y que se resiste a la extinción, impidiendo aún en ruinas, sólo Dios sabe cómo, el crecimiento de la vida nueva, que asusta a los débiles... La risa, no es en absoluto una simple burla, y por eso nosotros no renunciamos a ella. En el mundo antiguo se carcajaban en el Olimpo y en la tierra, al escuchar a Aristófanes y sus comedias, lo que continuó hasta la época de Luciano. Pero desde el siglo IV, la humanidad dejó de reír, para entonces llorar, abatiendo su inteligencia con pesadas cadenas, entre lamentos y remordimientos de conciencia. Pero tan pronto como pasó ese frenesí de fanatismo, la gente se echó a reír de nuevo. Y creo que sería extraordinariamente interesante escribir la historia de la risa. Pues en la Iglesia, en el Palacio, en el frente de guerra, o ante el jefe de oficina, ante un alguacil, o ante un administrador alemán, nadie se ríe. Además, los sirvientes están privados del derecho a reír en presencia de sus amos. Únicamente entre iguales se puede

reír en común. Porque si a los inferiores se les permitiera reír ante sus superiores, o si les fuera imposible contener la risa, ese sería entonces el fin de toda reverencia a las jerarquías o a las autoridades. Sonreír ante el dios Apis, significaría mancillar su sacralidad, convirtiéndolo en un simple toro”⁸.

Señalemos que en la Edad Media, el pueblo se reía también dentro del templo (en la fiesta de los tontos, en la fiesta del asno, y con el *risus paschalis*). Sobre el carácter especial y sobre los privilegios de la risa medieval, Herzen no nos dice nada. Pero su concepto general de la risa, sorprende ampliamente por su profundidad y originalidad. Pues esta concepción es más profunda y correcta que la teoría idealista y formalista de la risa de Jean-Paul, la que hasta la fecha aún forma parte de toda la estética burguesa.

Nuestro trabajo es, en cierta forma, parte de esa historia de la risa, tal y como la entendía Herzen. Porque la risa en general, y particularmente la risa del Renacimiento, están enlazadas de manera esencial con el curso la historia. Precisamente, fue en forma de risa, que se llevó a cabo en ciertas etapas la percepción viva de este curso histórico, la asimilación sensible y la aprehensión de los grandes cambios histórico-universales. La “gran risa”, equiparable a la “gran literatura” o al “gran estilo”, es la reacción fundamental del pueblo frente al movimiento de la historia. “¿Por qué se da de este modo el movimiento de la historia? Para que riéndose, la humanidad pueda alejarse de su pasado” (K. Marx). Y el más claro representante de la humanidad históricamente risueña, fue precisamente



MIJAIL BAJTÍN / NUEVA INTRODUCCIÓN AL LIBRO. LA OBRA DE RABELAIS... MIJAIL BAJTÍN / NUEVA INTRODUCCIÓN AL LIBRO. LA OBRA DE RABELAIS...

⁷ Alexander Herzen, *Obras*, T. VI, p. 20. (citado en ruso).

⁸ A. Herzen, *Obras completas*, t. IX, pág. 118–119. (citado en ruso).

Rabelais. Pero citemos completo el razonamiento de Karl Marx, el que para nuestros fines, resulta muy importante:

“...La lucha contra el presente político alemán, es la lucha contra el pasado de los pueblos modernos, y contra la memoria de este pasado que continúa pesando sobre ellos. Es instructivo para ellos ver al antiguo régimen, que conoció en ellos mismos su tragedia, cómo representa ahora su comedia, como un espectro alemán salido del otro mundo. Trágica fue la historia del antiguo régimen, mientras fue la fuerza anterior del mundo; la libertad, en cambio, era sólo un capricho personal, o dicho en otras palabras, lo era mientras creía y debía creer en su legitimidad. A la vez que el antiguo régimen, en tanto orden del mundo existente luchaba en contra de un mundo en estado de gestación, cometió por su parte un error histórico-universal, aunque no de carácter personal. Su ruina fue, por lo tanto, trágica.

En cambio el régimen alemán actual es un anacronismo, una contradicción flagrante en los términos reconocida ampliamente, porque es la nulidad del antiguo régimen puesta en evidencia ante el mundo entero, antiguo régimen que sólo se imagina creer todavía en sí mismo y que exige del mundo esta misma creencia ilusoria. Pero si creyera realmente en su propio ser, ¿acaso iba a esconderlo bajo la apariencia de un ser ajeno, y a buscar su salvación en la hipocresía y el

sofisma? No, el moderno ancien régime no es ya más que el comediante de un orden universal cuyos héroes reales han muerto. La historia actúa concienzudamente, pasando por muchas fases, antes de enterrar definitivamente a las viejas formas de vida. Y la última fase de una forma histórico-universal es su comedia. Por eso los dioses de Grecia, una vez trágicamente heridos de muerte en el Prometeo encadenado de Esquilo, hubieron de morir otra vez, cómicamente, en los Coloquios de Luciano. ¿Por qué se da de este modo el movimiento de la historia? Para que riéndose, la humanidad pueda alejarse de su pasado. Este alegre destino histórico, es el que nosotros reclamamos a los poderes políticos de Alemania”⁹.

Vemos que Marx confiere a la risa un papel único y especial, en la última fase de desarrollo de cualquier forma histórico-universal. En esta fase, por lo tanto, la risa adquiere una función esencial adecuada, de aprehensión de las diversas expresiones del “orden histórico-universal”, cuando este mismo orden universal ingresó en su fase de comedia (“...es una comedia”). La risa no es aquí una reacción subjetiva, sino una expresión objetiva de aquello que ocurre dentro del propio proceso histórico. Y en tales épocas, la risa puede convertirse en un principio dirigente no sólo en el ámbito de la literatura, sino también de toda una cosmovisión del mundo.

Y precisamente la Edad Media tardía y el Renacimiento, fueron sobre todo una época de este tipo. La milenaria formación medieval, (económico-social y política),

MIJAIL BAJTÍN / NUEVA INTRODUCCIÓN AL LIBRO. LA OBRA DE RABELAIS... MIJAIL BAJTÍN / NUEVA INTRODUCCIÓN AL LIBRO. LA OBRA DE RABELAIS...



⁹ Karl Marx, *Contribución a la crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel*, en Marx y Engels, *Obras*, T. I, Moscú, 1928, pp. 402-403. (citado en ruso).

junto a la cosmovisión medieval y a la cultura medieval, es decir, todo el sistema medieval de vida, se hundían en el pasado. Esto significó un gran viraje en la historia de la humanidad, de esa humanidad que riéndose, se alejaba alegremente de su pasado. Por eso la risa fue, en estas condiciones, la forma más adecuada de aprehensión del mundo en su totalidad, ya que todo el mundo medieval, desde su representación del cosmos hasta las formas de su cotidianidad y del vestir, completaban entonces la comedia de su retirada de la escena histórica, dejando el espacio al mundo nuevo, que nacía bajo esta risa. Y de aquí también el profundo universalismo de esta risa. Es por eso que la cultura popular de la risa, existente a todo lo largo del medioevo (y continuadora, en cierta forma, de la tradición de las Saturnales romanas populares), pudo en la época del Renacimiento, penetrar en la gran literatura, y encontrar en ella su perfeccionamiento, en esa etapa superior de su desarrollo ideológico.

De lo arriba expuesto por Marx, se desprende una importante conclusión metodológica: la risa y lo cómico se definen por su contenido histórico concreto. Por eso, no hay y no puede haber ni una definición formal y obligatoria –para todas las clases y todas las épocas–, de lo cómico. Sin embargo, tales definiciones formales son las que han ofrecido hasta hoy la estética y la teoría de la literatura. Y así, se ha estudiado la construcción de la imagen de la risa y su mecanismo formal (aislado del contenido),

psicológico e individual (desde la percepción de lo risible). Pero esa comprensión puramente formal de la risa, tan desgastada, está presente incluso dentro de los estudios literarios soviéticos. Mientras tanto, sigue sin ser estudiada esa risa que representa la reacción social frente a ciertos fenómenos históricos, frente a las “formas histórico-universales” en su última fase de vida histórica. Se ignora así, el papel y la función de la risa, y su lugar en la cultura y en la literatura, igual que su relación con

Se ignora así, el papel y la función de la risa, y su lugar en la cultura y en la literatura, igual que su relación con determinada cosmovisión, o su nivel de amplitud (su universalismo), junto a su contenido concreto, y su forma...

...sin darse cuenta del enorme papel de la risa en la cultura popular del pasado: que fue mucho más amplio, y también mucho más radical, sin ninguna limitación.

d e t e r m i n a d a cosmovisión, o su nivel de amplitud(su universalismo), junto a su contenido concreto, y su forma, sin comprender que todo esto cambia según la época y la clase; y sobre todo, sin darse cuenta del enorme papel de la risa en la cultura popular del pasado: que fue mucho más amplio, y también mucho más radical, sin ninguna limitación.

Consideramos necesario repetir de nuevo, que esa cultura popular de la risa, en la Edad Media y en el Renacimiento, no abarca de ningún modo a toda la cultura popular de esas épocas. Pues es claro que junto a ella convivieron una diversidad de formas del folclor, que no pertenecen al ámbito de la risa: como las canciones populares líricas, los cuentos, los diferentes tipos de la creación épica popular, etcétera. E incluso las grandes obras de la gran literatura medieval, llevan el sello de lo popular, y en mayor o menor grado reflejan los intereses o las intenciones populares (ya que sin esto, difícilmente podrían ser grandiosas). Así que de ninguna

manera queremos minimizar la fuerza, la profundidad, el significado, o la verdadera popularidad de toda esa amplia diversidad del folclor ajeno a la risa. Sin embargo, estas formas ya han sido, de alguna forma, ampliamente estudiadas con lo que son extensamente conocidas por nosotros. En cambio, el grandioso mundo de la cultura de la risa, continua siendo hasta la fecha actual una mancha blanca y vacía en el mapa del conocimiento de la creación popular. Y eso a pesar de que, en nuestra opinión, esa cultura de la risa ha ejercido una influencia determinante e innovadora sobre la literatura democrática del Renacimiento, y especialmente en la obra de Rabelais. Y es por estas razones que nosotros hemos concentrado en ella toda nuestra atención.

Hay que agregar además que esa cultura de la risa del pueblo, no está completamente separada, por una frontera infranqueable, de los otros ámbitos de la creación popular. Al contrario, habitualmente es muy difícil trazar un límite entre ellos. Y esto, debido no únicamente a que la risa puede invadir todos los ámbitos del folclore, y especialmente los fundamentos mismos de la imaginación y de la cosmovisión populares, sino también al hecho de que su capacidad de difusión (desde su relación específica con el tiempo y con su conformación, y desde su sencillo optimismo popular, etcétera) es común a toda la cultura popular, a diferencia de la cultura oficial de las clases dominantes. Porque toda la cultura popular es fundamentalmente integral y única, más allá de su diversidad de formas y de géneros. Pero la cultura de la risa medieval y renacentista, no obstante, ha expresado de manera más penetrante y persistente todas estas particularidades de la imaginación y la cosmovisión populares. Esta cultura contiene un carácter explícitamente combativo, y por eso ha sido en todo momento polémicamente incisiva frente a la cultura oficial, delimitándola y acotándola

claramente. Y es por este motivo que ella pudo generar una sátira y una literatura aún más progresistas, en la época del Renacimiento. Para ello, tuvo un significado imprescindible, el alto peso específico de la ciudad, y del proletariado tardo-medieval, en el desarrollo de esa cultura de la risa.

En vista de las características señaladas de esta cultura de la risa, pensamos que un estudio más minucioso de la misma, nos debería arrojar nueva luz sobre todos los demás aspectos de la cultura popular del pasado, incluyendo los diversos tipos del folclor ya conocidos. Es por eso que consideramos que aunque en nuestro trabajo, sólo nos concentramos en los fenómenos de la cultura de la risa, abarcaremos también lo más esencial de toda la cultura popular del pasado, ya que con base en estos fenómenos, lo que intentamos es revelar los fundamentos de la imaginación y de la cosmovisión populares, que son propios de toda la cultura popular en su conjunto.

En la obra de Rabelais, la cultura de la risa alcanzó su máxima expresión. Después asistimos a su decadencia. Pues en los siglos ulteriores, tanto el carácter de la risa como su papel histórico y cultural experimentan un cambio abrupto, dado que en el siglo XIX, la segunda cultura popular mencionada por V. I. Lenin, dejó de ser básicamente una cultura de la risa, dando lugar en ese momento a nuevas formas de la seriedad, a la seriedad científica y a la realista-artística, ajenas al autoritarismo, a la fe y al miedo, pero ya no risueñas. Entonces la risa, quedó tan sólo como una forma esencial de la oralidad del pueblo respecto de lo antiguo y moribundo, pero dejando de ser la forma rectora de la cultura popular, y en consecuencia, experimentando un cambio realmente brusco. Es por esto que ahora, esa cultura de la risa del pasado, con sus ricas formas e imágenes, solo es entendida de manera limitada, y es por eso también que la ciencia

oficial burguesa ha perdido totalmente las claves para su comprensión.

De este modo, en la obra de Rabelais descubrimos y estudiamos a la cultura popular de la risa en su etapa superior de desarrollo, en su momento renacentista. Aunque es necesario señalar que a lo largo de los siglos de su evolución, mucho antes de Rabelais, esta cultura había revelado ya una plasticidad impensada, con formas que nunca fueron inertes o rígidas, y que siempre fueron capaces de reflejar las condiciones cambiantes del desarrollo histórico, y los diversos reclamos del pueblo. Pero en la etapa renacentista de su desarrollo, dentro de las condiciones más favorables posibles que esa época creo para ella, esta cultura no solamente ha descubierto todas sus posibilidades, sino que también adquirió nuevos rasgos esenciales. Por esta razón, en nuestro trabajo, en el examen de la obra de Rabelais, damos seguimiento primero a las tradiciones medievales de esa cultura popular de la risa, y después a sus caracteres esencialmente nuevos desarrollados en el contexto del Renacimiento.

Dado que en la obra de François Rabelais, descubrimos completa y claramente todas las particularidades y posibilidades de la cultura popular de la risa, pensamos que los resultados obtenidos, tienen también un gran significado esclarecedor para la comprensión, con sus respectivos matices, de las obras de Shakespeare, o de Cervantes, y de otros representantes importantes del Renacimiento, es decir, para un planteamiento más general de la presencia de los elementos populares dentro del proceso del Renacimiento.

Estos son los móviles y los fundamentos que nos llevaron a elegir el estudio de la obra de Rabelais, y estas son las limitaciones que se derivan de elegir dentro de esa obra, el examen del problema de la cultura popular del medievo y del Renacimiento. Pero estas justificadas limitaciones de ningún modo

son conclusivas. Pues no pretendemos descubrir el contexto más amplio, sino que nuestra intención se circunscribe a un determinado y limitado fragmento de ese contexto, pero a un fragmento que, precisamente, casi no ha sido hasta ahora ilustrado, y cuyo enorme significado para ese contexto, ha sido hasta hoy inconvenientemente soslayado.

Otra cuestión: ¿Qué tan completa y sustantivamente hemos abarcado la obra de Rabelais al plantear nuestro problema? ¿Podemos considerar a nuestro trabajo como una monografía sobre Rabelais?

Estamos convencidos de que nuestro planteamiento del problema, permite descubrir con más precisión aquello que es lo más esencial en la obra de Rabelais, y permite también, por primera vez, explicar su profunda singularidad, su categórica diferencia con otros escritores, además de su encanto incesante.

Los estudios rabelesianos burgueses, han centrado su atención en aquellos aspectos de la obra de Rabelais que se conformaron dentro de los estrechos marcos de la concepción burguesa del Renacimiento, es decir que en esencia ellos sólo han estudiado al Rabelais oficial, resaltando en su novela, aquellos pocos episodios en donde se manifiestan las formas más comunes de concebir el mundo de aquella época, es decir el imaginario y el estilo habituales, que son comunes a Rabelais y al resto de los humanistas, en tanto representantes ordinarios del Renacimiento burgués (episodios tales como el de Thelema, o la carta de Gargantúa a Pantagruel, o el de la educación de los héroes, etcétera). Porque el imaginario de estos episodios se ajustaba al contexto de las representaciones estéticas burguesas del siglo XIX.

Pero el imaginario singular de la cultura no oficial de la risa, que en realidad constituye la esencia de la novela de Rabelais, en el mejor de los casos era llevado a un segundo plano,

como algo ajeno e insustancial. Así comprobamos que desde el punto de vista de la estética burguesa, nunca pudo existir ningún acercamiento a esta cultura popular de la risa. Por eso, esa estética burguesa definía como “naturalismo grosero”, “realismo vulgar”, “comicidad simplona”, “fisiologismo desnudo” o simple “pornografía”, al conjunto de imágenes de Rabelais, es decir, desde nuestra perspectiva, precisamente a la esencia misma de su imaginario. ¡Pero más ciegas y falsas que estas definiciones, no puede haber! Y todo nuestro trabajo está dedicado a demostrar esto.

En los viejos estudios literarios burgueses, relativamente progresistas, sobrevivía todavía en las definiciones del imaginario de Rabelais, una verdadera incompreensión, y un punto de vista burgués inevitablemente limitado. Y en la actualidad aún prevalece esta tergiversación deliberada y maliciosa, porque la calumnia hacia el imaginario popular del pasado es parte de las actitudes de la burguesía reaccionaria. Hace apenas algunos años, en la Unión Sudafricana, el gobierno reaccionario de Smuts prohibió el libro de Rabelais, ni más ni menos que por considerar que era una obra pornográfica, mientras que, como es de todos sabido, la verdadera literatura pornográfica —que es, por lo demás, pervertidamente pornográfica—, de ningún modo está prohibida en los países del corrompido Occidente burgués. Al contrario, se le fomenta abiertamente, y la Unión Sudafricana, por supuesto, está inundada de tal literatura. Pero los reaccionarios de la caterva de Smuts, fueron capaces de entender la actitud revolucionaria que está viva en las imágenes de Rabelais, y precisamente por eso lo calumniaron.

Subrayamos que esas imágenes de la cultura popular de la risa, están llenas de un profundo sentido ideológico, que expresa la concepción revolucionaria de un mundo

que se haya en formación, perpetuamente inacabado, concepción que es diametralmente opuesta a las concepciones oficiales de las clases dominantes. Sin embargo, es indispensable aprender a entender el difícil y singular lenguaje de estas imágenes, sin modernizarlo ni vulgarizarlo. Y en este sentido particular, casi nada se hecho hasta hoy.

Estamos completa y profundamente convencidos de que nuestro planteamiento del problema, nuestro punto de vista, es el que permite aprehender, dentro de la obra de Rabelais, aquello que tiene de más esencial, y eso de una manera íntegra. En este sentido, nuestro trabajo puede ser considerado una monografía sobre Rabelais.

Pero su construcción es poco común frente al resto de las monografías que se escriben sobre cualquier autor: pues ella no tiene las secciones habituales, dedicadas a la época, a la biografía y demás. Porque nuestro estudio se define completamente por el planteamiento del problema, y precisamente este problema de la cultura popular, es el núcleo organizador de todo el material de nuestro trabajo. Y es desde esta problemática central estructuradora, que se explica la gran ausencia de todo aquello que es poco esencial y muy bien conocido (y hay que decir que el Rabelais de eso que es hoy bien conocido, es el de todo aquello que es muy poco esencial). Nosotros utilizamos entonces el derecho de la investigación especializada de no repetir, salvo extrema necesidad, aquello que ya ha sido planteado por otros, y que es ya ampliamente conocido. Por eso no quisiéramos que a nuestro trabajo se le reprochara la ausencia en él, de todos aquellos planteamientos y hechos que están ya presentes en las monografías hoy disponibles sobre el Renacimiento, incluyendo los Manuales, la ausencia de todo eso que para nuestros propósitos, es completamente innecesario.

Esto no significa por supuesto, que en

nuestro trabajo no encontremos elementos sobre la época, o que no se incluyan algunos datos biográficos significativos. Por el contrario, esos datos y elementos están, aunque ellos son mostrados bajo un aspecto diferente, y no se destacan en forma especial ni tienen ningún carácter informativo (porque el lector puede obtener la información necesaria en las obras correspondientes). Así, la situación histórica, o algunos hechos económicos, sociales, políticos u otros, que consideramos fundamentales para nuestros propósitos, se encuentran dispersos a lo largo de todo el trabajo, pero sólo cruzándose y adaptándose al mismo hilo conductor problemático de nuestra investigación y armonizándose orgánicamente con el material literario de las imágenes analizadas. De modo que hemos evitado cuidadosamente introducir cualquier material, inerte o meramente informativo, que fuese innecesario para nuestros propósitos inmediatos.

Nuestra Introducción tiene un carácter general y un poco declarativo, lo cual es inevitable. Pero la exposición ulterior presentará, esperamos, material suficiente para la concreción y la fundamentación de las perspectivas generales que hasta ahora hemos planteado aquí.

Para concluir, quisiéramos subrayar de nuevo el significado del problema aquí expuesto. Los estudios literarios burgueses, como ya lo hemos mencionado, han dejado al margen enormes aspectos enteros de un material aún incompleto, que incluso ha sido simplemente ignorado, y hacia el cuál no ha existido ningún acercamiento, ni ningún tratamiento de parte de la ideología burguesa, inclusive en el periodo relativamente más progresista de su

Ya no queda ni el más mínimo recuerdo de aquella sed insaciable de Fausto por los nuevos saberes. Al contrario, la burguesía decadente prefiere ahora saber y ver menos, pues teme mortalmente a todo lo nuevo.

desarrollo. Y hoy, la actual ciencia reaccionaria burguesa, es mucho menos capaz y menos apta para ampliar los campos de investigación en la esfera de las ciencias humanas. Ya no queda ni el más mínimo recuerdo de aquella sed insaciable de Fausto por los nuevos saberes. Al contrario, la burguesía decadente

prefiere ahora saber y ver menos, pues teme mortalmente a todo lo nuevo.

En el campo de las ciencias humanas occidentales, sorprende la completa ausencia de cualquier descubrimiento fundamental de nuevos materiales, o también de cualquier nuevo aspecto en los objetos abordados. Aunque en verdad en las indagaciones meticulosas y minúsculas nunca faltan pequeños datos: sobre ciertas vicisitudes biográficas curiosas e irrelevantes, o sobre algunos detalles cotidianos, o sobre fuentes de tercer nivel. Pero es a esto a lo que se circunscriben todos los “descubrimientos” de los estudios contemporáneos occidentales en la literatura, dedicados a fin de cuentas a esa recolección infructuosa de datos, en terrenos ya bastante trillados y que fueron descubiertos hace mucho tiempo. Porque el “pathos” (*πάθος*, patetismo), de los estudios literarios reaccionarios, como ya lo hemos mencionado al principio de nuestra Introducción, radica sólo en el replanteamiento y la revaloración del material viejo, del que no se descubre ningún nuevo momento ni ninguna nueva perspectiva, sino que solo se le tergiversa y enreda aún más; así, ese pathos encoge dicho material más que expandirlo, y lo amordaza, lo extingue, y lo arroja deliberadamente al olvido, con lo que provoca que el mundo y la cultura se congelen, se nivelen y se vuelvan homogéneos.

Como contrapeso, la ciencia soviética, la más avanzada en el mundo, y depositaria del creativo método marxista leninista, se encuentra impregnada del pathos del descubrimiento y de la apropiación de lo nuevo. “Para el materialista, el mundo es más rico, más vivo, más diverso de lo que parece, ya que cada paso adelante del desarrollo de la ciencia, le descubre a él nuevas aspectos” (Vladimir Illich Lenin).

Y nosotros consideramos que en este ámbito del estudio de la cultura popular del pasado, a la ciencia soviética se le presentan cada vez más, nuevos aspectos de la vida espiritual de los pueblos, que no han sido todavía completamente asimilados; ahora es el momento de llevar a cabo su estudio. El problema de la cultura popular es ahora de una actualidad excepcional: si no se le aborda, será imposible superar la concepción errónea acerca del desarrollo lineal de la cultura en el pasado, al modo de un “flujo unificador”. Porque ahora, lo único que es más conocido de la Edad Media, a partir de los materiales disponibles, es tan solo la cultura feudal y luego la cultura temprana burguesa, madurando en las entrañas de las ciudades. Y aunque en su lucha contra el feudalismo, esta cultura burguesa respondía en cierta medida a los intereses del pueblo, y utilizaba –en el proceso de esa lucha–, ciertos elementos de la cultura popular, sin embargo y por su propia naturaleza no fue nunca una cultura popular y nunca se fundió con ella por completo.

De modo que ignorar esa cultura popular del medievo y del Renacimiento, conduce a la deformación de todas las configuraciones que tienen lugar en el desarrollo histórico de la literatura. Y así, el conjunto de todos estos problemas significativos, tienen siempre una solución incorrecta, y cualquier intento fructífero ulterior de su tratamiento, se vuelve algo imposible.

Y todo esto, tiene que ver también con el problema de la teoría y de la historia del

realismo, puesto que la cultura popular de la risa del medievo es ante todo realista; pero como parte de un realismo singular, que por el momento llamaremos “realismo grotesco”. Su esencia es la siguiente: la imagen dentro de este realismo, mediante un giro que parecería irrealizable, intenta atrapar de una vez, en una sola imagen, ambos polos de su conformación, es decir a lo viejo y a lo nuevo, a la muerte y al nacimiento, a la negación y a su afirmación, a lo bajo y lo alto, a lo anterior y lo posterior; siendo así el tono de esta imagen, siempre de carácter doble: todo el tiempo encontramos en las imágenes de este realismo grotesco, los dos extremos fundidos en uno, la injuria y la alabanza, la maldición y la bendición, la burla destructora y la alegría gozosa.

Y este tipo de realismo, profundamente singular, ha quedado al margen de los estudios literarios. Y eso, a pesar de que la humanidad ha vivido a lo largo de milenios, bajo este imaginario realista grotesco (pues un tipo análogo de imaginario es propio también del mundo popular en la Antigüedad y de las culturas populares de Oriente). Los estudios literarios soviéticos tampoco conocen este tipo de imaginario realista, por lo que comienzan la historia del realismo sólo desde el realismo burgués del Renacimiento, lo cual es una deformación vulgar de la perspectiva histórica. Pues lo mejor del realismo renacentista, hunde sus raíces en la tierra fértil del poderoso realismo de la cultura popular. Además, en las etapas posteriores del desarrollo del realismo burgués occidental, sus fenómenos más significativos y progresistas –como el realismo de Voltaire, de Diderot, de Swift, de Fielding, de Stern, o de Balzac–, reflejan igualmente la influencia realista de la cultura popular, sin cuya comprensión sería imposible una construcción adecuada de la historia del realismo.

Por eso, nuestro trabajo está dedicado en gran medida al descubrimiento de este

singular tipo de realismo popular, en la obra de Rabelais, y al intento de determinar su lugar en la historia del realismo en Occidente.

Un significado especial, tiene también el problema de la cultura popular en la historia y la teoría de la novela, género sobresaliente en la nueva literatura. Pero los estudios literarios burgueses dan una concepción equívoca de este género y de sus orígenes: porque la novela se analiza como un género estrictamente literario, y además retórico, tanto por su naturaleza como por su procedencia. Así, se buscan sus orígenes en la retórica de la antigüedad tardía y en la literatura eclesiástica. Y en los estudios literarios soviéticos aún se encuentra en boga la concepción hegeliana de la novela (“la novela es una epopeya burguesa”), concepción que aunque es menos reaccionaria, sigue siendo inexacta. Pero es claro que las raíces genuinas de la novela, se hunden profundamente en la cultura popular, y eso ya desde la etapa antigua, porque en esa cultura popular encontramos la fuente y la especificidad del imaginario popular y de la especificidad de los estilos de la novela. Además, la línea más progresista en el desarrollo de la novela europea occidental siempre ha conservado su relación con su seno materno, con la cultura popular. De manera que el estudio de esta última, permitirá plantear el problema en su términos correctos.

También tiene para nosotros un especial significado, el problema planteado, para ampliar nuestros horizontes estéticos. Pues el carácter puramente formal y la estrechez de la estética idealista burguesa, se encuentran precisamente y con toda claridad en su ignorancia de la problemática de la cultura popular del pasado. Pues el desarrollo milenario del imaginario popular (el realismo grotesco), no se adapta nunca completamente a los marcos de esta estética, y además, el niega los propios fundamentos

de esa misma estética. Por eso, el estudio de la cultura popular permitirá entender mejor, el condicionamiento histórico y clasista de las representaciones actuales acerca de lo estético.

Finalmente, nuestro problema posee también un enorme y profundo significado para la historia de la filosofía. Pues la cultura popular se caracteriza no sólo por su materialismo espontáneo, sino también por su dialéctica figurativa espontánea. Y sabemos que la dialéctica materialista, como método científico riguroso, fue solamente posible gracias al resultado de los logros únicos de la ciencia de la naturaleza señalados por Engels (el descubrimiento de la estructura celular del organismo, la teoría sobre la conservación y transformación de la energía, la teoría de Darwin); no obstante, la dialéctica espontánea, en su peculiar forma figurativa, es definitivamente la característica primordial de la cultura popular. En su fundamento, está la aspiración constante de aprehender y representar el mundo y todos sus fenómenos desde el punto de vista de la destrucción y del surgimiento constantes, de la muerte y el nacimiento, de la constante lucha de lo nuevo con lo viejo; y encontraremos aquí también, algunas excepcionales e interesantes formas de la negación figurativa, fusionada con su afirmación.

Pero hay que subrayar el hecho de que esa cultura popular, con su materialismo y su dialéctica figurativa, revolucionó la conciencia filosófica y científica de los creadores del Renacimiento, ejerciendo una poderosa influencia en el pensamiento de varios de sus representantes, como Galileo, Giordano Bruno, Cardano, Nicolás de Cusa, o Bacon, entre otros.

En conclusión consideramos necesario señalar lo siguiente: también en el pasado de nuestra gran patria, existió una cultura popular de la risa, profundamente original y poderosa. Las huellas de su influencia, las

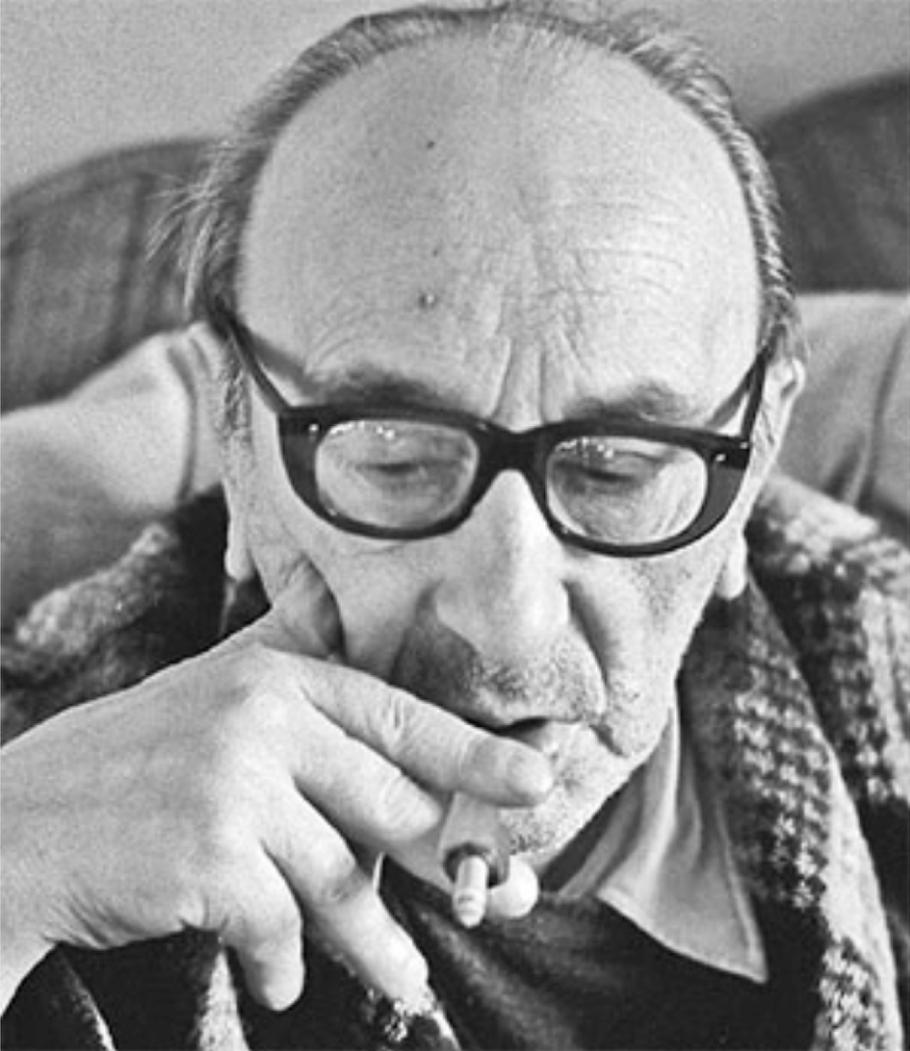
encontramos ya en los manuscritos, los sermones y las vidas de los santos del periodo antiguo de Kiev. Estas influencias se fortalecen en la literatura de los siglos XVI y XVII; y en las épocas subsecuentes, la risa popular y sus formas específicas continuaron su influencia en la gran literatura, y para comprobarlo baste con mencionar únicamente a Gógol. Sin embargo, el problema de la cultura popular rusa del pasado es demasiado grande, y con tantas importantes implicaciones, como para poder abordarlo sólo de pasada. Por eso no hemos considerado posible tratar su

problemática, en el presente trabajo.

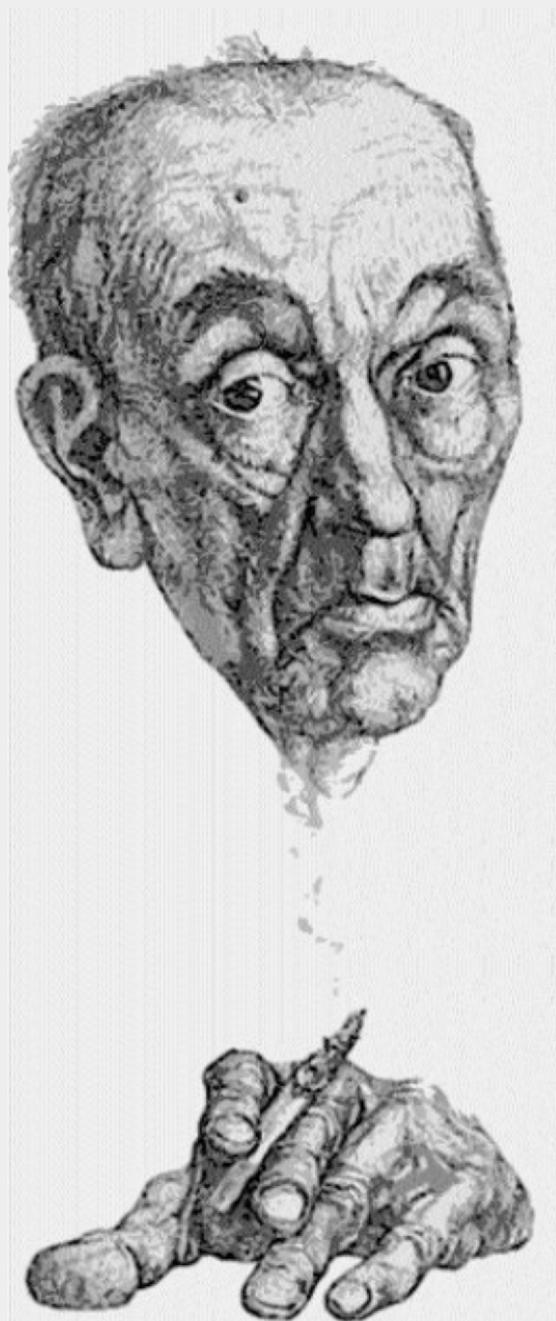
Nuestra investigación es, por supuesto, sólo un primer acercamiento al vasto y complicado campo de estudio de la cultura popular de la Edad Media y del Renacimiento. Para estudiar más a fondo este campo, es necesaria aún, una gran colaboración colectiva, con base en materiales aún más amplios. Y ese futuro trabajo de investigación, tal vez cambie en muchas cosas y corrija los resultados de nuestra modesta propuesta. Sin embargo, pensamos que era necesario dar por nuestra parte un primer paso en este camino.



Foto de 1924 del supuesto “Círculo de Bajtín” incluyendo a M. Bajtín, V. Voloshinov y P. Medvedev, de izquierda a derecha en el orden mencionado.



Mijaíl Bajtín en 1973.



Mijaíl Bajtín dibujado por Yuri Seliverstov 1980.



Quince Tesis sobre François Rabelais en la historia del realismo (1946)¹

Imago Mundi

Imago Mundi

Imago Mundi

Imago Mundi

Imago Mundi

1. François Rabelais es, junto con Dante, Shakespeare, Cervantes, entre otros, uno de los grandes autores de la literatura universal, a pesar de que en los estudios literarios rusos y soviéticos se le ha asimilado todavía muy poco.

A su vez, Rabelais es el autor más democrático entre todos los grandes autores del Renacimiento; es heredero y culminador de la evolución milenaria de la creación popular de la risa medieval, risa que ha generado todo un mundo completo de formas de la literatura informal. Este mundo alegre, contrasta drásticamente con el medioevo eclesiástico-feudal oficial, ascético y tenebroso. El mundo de estas formas de la literatura informal, intensamente singulares, ha sido hasta hoy muy poco comprendido y estudiado, a pesar de presentar un interés muy especial para la actual ciencia soviética. Ya que en estas formas, se devela una noción muy específica del mundo, del individuo y de las cosas, (una noción grotesca de las cosas), la que también podemos encontrar, aunque sólo en cierta medida, dentro de la “gran” literatura oficial de los pueblos europeos.

Así que una adecuada comprensión de la obra de Rabelais, estaría en condiciones de

arrojar una clara luz sobre ese mundo que permanece aún a oscuras para la ciencia.

2. La literatura informal (no oficial) de la risa del medioevo popular, ejerció una influencia decisiva no solamente en Rabelais, pues muchos de los aspectos esenciales de las obras de Shakespeare, de Cervantes y de otros representantes del Renacimiento, sólo pueden ser cabalmente comprendidos a la luz de esta literatura informal. Sin embargo, los estudios literarios en Europa occidental menosprecian tajantemente este papel del medioevo popular (“del medioevo que ríe”), y de sus tradiciones dentro del Renacimiento, sobrevalorando en cambio los elementos burgueses presentes en él. El Renacimiento se contraponen al medioevo oficial, del cual, en la realidad, está separado por una profunda marca, pero esto se hace pasando por alto las fuentes populares de ese mismo Renacimiento.

Una mejor comprensión del significado de las tradiciones del medioevo popular en la literatura renacentista, las encontramos en el académico A. N. Veselovsky, aunque él no ha determinado aún por completo la fuerte presencia de estas tradiciones, además de que sus ideas no han podido reflejarse en



MIJAÍL BAJTÍN / QUINCE TESIS SOBRE FRANÇOIS RABELAIS EN LA...

MIJAÍL BAJTÍN / QUINCE TESIS SOBRE FRANÇOIS RABELAIS EN LA...

¹ Este texto es una suerte de resumen de la Tesis Doctoral de M. M. Bajtín, *La obra de Rabelais y la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, presentada en 1946. Está publicada, en ruso, en las *Obras completas*, T. 4, (1), Moscú, Editorial Lenguas de las culturas eslavas, 2008, pp. 985–998. *Contrahistorias* lo recupera aquí, para este dossier, en la cuidada traducción del ruso al español de Norberto Zúñiga Mendoza.

investigaciones concretas.

Pero pensamos que los estudios literarios soviéticos deben valerse de las fructíferas ideas de A. N. Veselovsky, para que, basados en la innovadora metodología marxista-leninista, y en un más amplio material histórico, podamos descubrir las raíces democráticas de los fenómenos más importantes de la literatura renacentista.

Estudiar el legado de Rabelais desde esta perspectiva, adquiere un significado que es en muchos sentidos relevante.

3. El menosprecio hacia el medioevo popular y la incompreensión de la profunda singularidad de sus formas creativas y de sus imágenes, lleva a que el estudioso de la obra de Rabelais concentre su atención, únicamente, en aquello que se ajusta a las pautas estrechas de la concepción tradicional sobre el Renacimiento y el Humanismo, es decir, que se estudia en esencia tan sólo al Rabelais oficial. Así, en general, la atención se centra siempre en ciertos episodios de la novela de Rabelais, como el de Thélème, o el de La carta de Gargantúa a Pantagruel, o el de la educación de los héroes, entre otros, episodios en los que Rabelais manifiesta las formas habituales de concebir el mundo, el estilo y el imaginario habituales, es decir, aquello que es común a Rabelais y a cualquiera de los humanistas de la época. Pero incluso estos episodios se interpretan erróneamente en la mayoría de los casos, ya que se estudian desligados del elemento fundamental, no oficial, popular y propio de la plaza pública, presente en la obra de Rabelais. Así, esos estudios rabelesianos contemporáneos, sólo abordan búsquedas meticulosas de pequeños hechos intrascendentes, referidas al contexto biográfico inmediato, o al ambiente político e ideológico de las imágenes e ideas rabelesianas, pero dejando siempre de lado los problemas fundamentales y más amplios de su obra. Con lo cual, la especificidad del mundo rabelesiano que se descubre en el ámbito de la risa, queda aún hasta hoy sin explicar.

4. El problema de la risa y de su significado en la historia de la evolución de las formas literarias, considerado en toda su extensión e importancia, es un problema que hasta hoy no ha sido aún abordado. Pues se han estudiado únicamente las formas de la risa vinculadas a lo satírico (y por ende, puramente negativas y personales), o las formas simples de la risa como entretenimiento, es decir, las formas de su evolución tardía dentro de la “gran” literatura oficial de los siglos XVII, XVIII y XIX. Pero se ignora que la risa tuvo, en los siglos anteriores, un carácter universal y de percepción del universo, como una perspectiva particular y sobre todo positiva del mundo, como una dimensión singular del mundo en su totalidad, y de cualquiera de sus manifestaciones. Y esta risa universal, se muestra frente al investigador, en toda una serie de fenómenos y de formas:

- 1) En una gran diversidad de manifestaciones de lo que ha sido la risa ritual (“le rire rituel”, de acuerdo a la terminología de Reinach), cuyas huellas se conservan en el folclore de muchos pueblos (incluyendo los pueblos eslavos);
- 2) En varias manifestaciones del mundo antiguo, tales como la risa del drama satírico, o la risa romana triunfal y funeraria, y también en la risa saturnal;
- 3) En algunas manifestaciones medievales, tales como la *risus paschalis*, o en la parodia sacra, igual que en la fiesta de los bobos y en la fiesta del asno, o en la risa carnavalesca, etcétera.

Todas las formas de la risa que hemos mencionado, y especialmente las formas medievales, se desarrollaron al margen de la gran literatura oficial (aunque la influenciaron, e incluso en algunas ocasiones de manera sustancial). Nos

referimos a la risa popular voluntaria, deliberada.

Todas las manifestaciones de la risa folclórica, antigua y medieval, que ya mencionamos, han sido estudiadas principalmente por los folcloristas y los historiadores de la cultura, los que han recopilado materiales adecuados y extensos (aunque todavía incompletos), pero que no han sido hasta hoy estudiados o abordados desde el punto de vista de la filosofía o desde el de la historia de la literatura.

5. La Antigüedad creó su propia filosofía de la risa, considerándola como un principio universal, positivo, renovador (integrador) y creativo. Ya en el epíteto de Homero dedicado a la risa de los dioses –“indestructible”, “eterna”, (*La Ilíada*, I, 599, y *La Odisea*, VIII, 327)– parece que se alude a esta concepción antigua, la que tiene su culminación en la filosofía de la risa de la “Novela de Hipócrates”, y en la apología de la risa del rétor Cloro. Y una concepción similar se estableció también en la Edad Media, en las distintas apologías de la fiesta de los bobos, o de las parodias sacras, y de los jolgorios espontáneos. La risa renacentista de Joubert y de Rabelais representan la culminación de esas tradiciones antigua y medieval, concepción renacentista que se diferencia abismalmente de las teorías posteriores de la risa (incluyendo también a la teoría de Bergson), construidas sobre una idea muy estrecha de la comicidad oficial –satírica o entretenida–, que resalta en la risa solamente sus funciones negativas.

6. La risa en la Edad Media (y su definición de todo un sistema de formas e imágenes), tuvo un papel especialmente protagónico: al salir de la cosmovisión, del ritual y del

La risa en la Edad Media (y su definición de todo un sistema de formas e imágenes), tuvo un papel especialmente protagónico: al salir de la cosmovisión, del ritual y del ceremonial oficiales, la risa se convirtió en la principal forma de expresión de todo lo informal, lo contestatario y lo crítico.

ceremonial oficiales, la risa se convirtió en la principal forma de expresión de todo lo informal, lo contestatario y lo crítico. La risa –festiva, recreativa, del banquete (o agasajo), y de la plaza– fue en una gran medida, extensamente legalizada en la Edad Media, de modo que disfrutaba de privilegios reconocidos, reforzados y consagrados por la tradición. A la risa se le permitían muchas

cosas, y para eso bastaba con que fuera la risa misma. Las formas legales y semilegales de la risa medieval, en sus manifestaciones que ya han sido referidas antes (Tesis 4, punto 3), estaban ligadas a muchas y muy diversas formas y géneros: a parodias de los textos sagrados y de las oraciones (parodia sacra), a homilías alegres, a narraciones pascuales graciosas y chuscas, a la comedia bufa, a las coplas navideñas, a piezas cortas carnalescas, a las bromas de mesa, a las farsas, a las bufonadas (*sottie*), y a los desfiles, entre otras.

Además, las principales formas verbales de la vida en la plaza pública, estaban impregnadas por la risa: diversas formas de comunicación oral, gestos corporales, “gritos de París”, incluyendo aquellas manifestaciones orales de la plaza pública como las groserías, las blasfemias y los juramentos. De este modo, la cultura popular medieval de la risa fue extraordinariamente rica y excepcionalmente penetrante. Ella representaba la poderosa reacción de la conciencia popular frente a la lúgubre seriedad unilateral de la cosmovisión medieval, y frente a todas las formas opresivas del régimen feudal y teocrático. Y el peso específico de esta cultura de la risa en

la vida del individuo medieval, fue mucho más determinante de lo que comúnmente se acepta. El escaso abordaje y la incorrecta comprensión de la risa medieval, por parte de los investigadores, se debe a su bloqueo y ocultamiento por parte de la cultura medieval oficial, dominada por la obscuridad y sobriedad de esa época eclesiástica feudal.

La cultura popular de la risa medieval, creció apoyada en el folclor autóctono (es decir, el folclor de los pueblos europeos), dentro del cual habían sobrevivido los ecos de la risa de las tradiciones de la Antigüedad, como en el caso de los Saturnales y del mimo.

7. La originalidad excepcional de la risa medieval, está definida por sus cuatro rasgos particulares fundamentales, los que al mismo tiempo caracterizan también a la risa renacentista (y ante todo a la risa de Rabelais), rasgos que fueron prácticamente desechados por la literatura de la risa de los siglos posteriores. Como resultado del análisis de los materiales disponibles, hemos determinado esos cuatro rasgos particulares:

1) La risa medieval ha tenido un significado universal. El objeto de esa risa no era algo exclusivo, negativo o inferior (mientras que en el siglo XVII y después ese sí era su objeto), sino que todo sin excepción, podía ser considerado como divertido, podía ser mostrado bajo un aspecto cómico: el mundo en su totalidad, las revelaciones divinas, la Iglesia, el culto religioso, el orden jerárquico del mundo medieval, todas las leyes divinas y humanas, las ideas abstractas, los idiomas, las categorías gramáticas, en suma, todo lo superior, lo divino y lo serio. Además, precisamente en contra de lo superior y lo divino estaba dirigida principalmente la risa medieval y renacentista, la que tenía el mismo objeto que la reverencia y la gran seriedad. Y este carácter universal de la risa, no sólo se realizaba en las formas de la risa medieval

(parodia sacra, la fiesta de los bobos, etc.) sino que también se hacía presente en las diferentes apologías de la risa festiva (en el derecho festivo de observar el mundo sin el temor a Dios, e irreverentemente) y en la filosofía renacentista de la risa (que concibe a la risa como una facultad superior de la naturaleza humana).

2) La risa medieval ha tenido un carácter ambivalente. En esta risa, se fusionaban en una misma unidad la negación y la afirmación. Esa risa estaba orgánicamente ligada al tiempo (pues era una risa festiva), con su formación, su cambio o sustitución, y su renovación respectiva; conjuntamente, la risa abarcaba en un acto único e indivisible ambos polos, el de la formación y el del cambio, lo moribundo antiguo (lo pasado) y lo nuevo naciente (lo futuro). Por eso esa risa fue al mismo tiempo, destructora y exaltante, divertida y alegre. La risa festiva se percibía y se asimilaba como una voz contemporánea, capaz de destruir y de crear al mismo tiempo, en donde la misma muerte puede estar llena de vida. El tiempo le impide a todo perpetuarse o solidificarse, pero perpetuamente todo cambia y se renueva. La risa medieval estuvo impregnada de la profunda alegría del cambio (en oposición a la cosmovisión oficial, con su respectivo patetismo, eterno e inquebrantable).

El análisis de las imágenes de la risa medieval (y particularmente, de las imágenes carnavalescas), permite encontrar una combinación singular, en cada una de ellas, de la vejez con la juventud, de la muerte con el mismo acto de nacer, de lo anterior con lo posterior, de lo anverso con lo reverso, de lo alto con lo bajo, y además, la combinación de estos polos opuestos se lleva a cabo todo el tiempo con mucho dinamismo.

3) Esa risa del medievo era espontáneamente materialista. Un lugar central en el sistema de las imágenes de esa

risa, lo ocupaban las manifestaciones primitivas de la vida corporal-material: los nacimientos, la agonía, la alimentación, la defecación, la fecundación, el desmembramiento del cuerpo en partes, etcétera. Se trata de lo inferior material y corporal, que se concebía tanto en un plano físico como cósmico (su seno corporal y terrenal). Lo inferior material y corporal, rebajaba, corporizaba, aterrizaba y desacreditaba, pero al mismo tiempo este mundo de lo inferior era el lugar de la fertilidad, de la fecundación, del renacer y de la renovación. El sepulcro corporal, en las imágenes ambivalentes de lo inferior topográfico, se fusionaba con la matriz naciente. La muerte de lo viejo y el crecimiento de lo nuevo, en su inseparable unidad, se descubrían en el lenguaje de estas imágenes materiales y corpóreas.

De tal forma, la risa, el tiempo, la formación y la materia, se percibían y se concebían como algo unitario e integral, confrontándose con lo melancólico, (serio y unilateral), con lo inmóvil y con la eternidad abstracta e ideal.

4) La risa estaba inseparablemente ligada a la noción popular de la libertad y de la verdad.

La risa en la Edad Media se encontraba totalmente al margen del mundo de lo oficial, aunque sin embargo sí estaba legalizada. El gorro de bufón y la risa festiva, eran en la Edad Media tan sagrados e intocables, como el derecho al púlpito y a la risa en los Saturnales romanos. Así, la fiesta carnavalesca fue una especie de suspensión temporal de la vigencia activa de todo el sistema oficial, con todas sus prohibiciones y barreras jerárquicas. Pues en el festival de la plaza pública, o en un banquete, la vida salía brevemente de su cauce habitual, legal y sagrado, para ingresar en una esfera de libertad casi utópica. Y la condición efímera de esta libertad, sólo reforzaba el radicalismo de las imágenes creadas en esta atmósfera

festiva, donde la libertad podía hablar únicamente en el lenguaje de la risa. Aquí, la palabra libre es la palabra de la risa.

El vínculo de la libertad con la risa, no sólo se definía por esta falta de censura exterior de la palabra de la risa, sino que era más profundo y complejo. Porque desde el punto de vista del hombre medieval, la seriedad es siempre oficial, es autoritaria, y se combina con la violencia, con la prohibición y con las restricciones. En esa seriedad se percibía agudamente el momento del miedo y de la amenaza intimidatoria. Entonces, el nexo de la seriedad con el autoritarismo oficial, con el miedo y con la intimidación, era entendido por el hombre medieval como algo orgánico e imprescindible: porque la seriedad, o es temerosa, o asusta. Por el contrario, la risa suponía la victoria absoluta sobre el miedo, ya que la risa no teme ni aterra, y no instaura restricción alguna, no enciende hogueras. Por eso el poder y la violencia nunca se expresan en el lenguaje de la risa.

En esencia, se percibía sutilmente en la risa, la victoria sobre el miedo, sobre cualquier tipo de miedo: “el temor a Dios”, o el miedo a todo lo sagrado, o a la naturaleza, o al poder, o a la muerte, o al infierno. De este modo, y al vencer el miedo, la risa aclaraba la conciencia del individuo, lo hacía libre y temerario, le revelaba un mundo nuevo. La risa instruía al individuo medieval en la difícil y gran tarea de ver al mundo sin miedo y sin reverencia alguna. Y esta tarea es una premisa indispensable para la comprensión de la relatividad histórica del régimen y de la verdad dominantes, sin la cual hubiera sido imposible la gran revuelta ideológica del Renacimiento.

La percepción aguda de la victoria sobre el miedo es un momento sustancial de la risa medieval, que encuentra su expresión en una serie de rasgos en las imágenes de esa risa: en ellas siempre está presente la risa triunfante, en forma de lo deforme-

gracioso, en forma de los símbolos invertidos del poder y de la violencia, en las imágenes cómicas de la muerte, en los tormentos divertidos, en el “infierno” carnavalesco (requisito indispensable del carnaval), en las narraciones jocosas de horror del carnaval. Y no podemos entender en general, la especificidad rectora de la imagen de la risa medieval, de lo “grotesco”, ni su lógica interna, sin tomar en cuenta dentro de ella, este momento de la risa triunfante.

La verdad en la conciencia popular, se comprendía ante todo como una verdad temeraria. Y el lenguaje de la risa medieval era ante todo el lenguaje de la verdad popular, libre y temeraria.

Los cuatro rasgos particulares de la risa de la Edad Media y del Renacimiento recién mencionados, los hemos derivado del análisis de los materiales concretos de los que disponemos. De este modo, la formulación de estos rasgos adquiere indefectiblemente un carácter abstracto, pero en la práctica viva de esta sorprendente risa universal, su cosmopolitismo, su ambivalencia, su materialismo, y su alegría frente al cambio, a la libertad y a la verdad, se fusionan integralmente en un sólo acto.

8. En la Edad Media, la risa estaba más allá del umbral de la “gran” literatura oficial. Porque la risa gravitaba más bien en torno a la plaza festiva, alojándose en pequeños géneros, muy específicos de la risa, así como en el elemento inestable de la conversación familiar. Sin embargo, hacia el final del medievo comienza un proceso de debilitamiento recíproco de las fronteras entre la cultura de la risa y la gran literatura. Las formas inferiores comienzan cada vez más a penetrar en las capas superiores de la literatura. Entonces la risa popular penetra en la epopeya, y crece su influencia decisiva en los misterios (en las diabluras), a la par que se expanden y florecen también ciertos géneros relativamente grandes, como las

farsas y las bufonadas (*sottie*). Con lo cual, la cultura de la risa comienza a quebrantar los estrechos límites festivos, abriéndose paso de este modo hacia la gran literatura.

Este proceso culminó en la época del Renacimiento. En él, esa risa popular, con su original concepción del mundo y con sus lenguajes populares, penetra no sólo en la gran literatura, sino también en la gran ideología de la época (como en el caso de la sátira protestante, o en el papel de los bufones en los diálogos científicos y filosóficos). En esta nueva etapa renacentista de su desarrollo, la risa medieval se combina con la ideología progresista de la época, con la ciencia humanista, con la nueva experiencia política de las guerras nacionales y religiosas, con las profundas pugnas y transformaciones políticas, y finalmente, con la alta técnica literaria. Todas los rasgos particulares de la risa medieval mencionados se elevan hasta la nueva conciencia histórica, auténtica y espontáneamente materialista, y profundamente revolucionaria. Hasta el punto en que podemos hablar, incluso, de una dialéctica espontánea de esta percepción viva y muy optimista de la vida histórica (particularmente en Rabelais).

Los intentos de la ciencia burguesa de separar la literatura del Renacimiento de sus raíces populares, que se hunden en la Edad Media (pero especialmente en el medievo popular), están condenados al fracaso. Nos parece completamente imposible cualquier intento de aislar esa literatura del Renacimiento, y especialmente de su vertiente democrática y radical, de las fuentes literarias humanistas de la Antigüedad, y luego de la moderna conciencia burguesa.

9. El momento culminante de la compleja risa renacentista, históricamente, lo encontramos en Boccaccio, Rabelais, Shakespeare y Cervantes. Posteriormente comienza una declinación impresionante. En la obra de Quevedo, de Sorel o de

Scarron aún persisten las tradiciones de la risa medieval, pero ya muy disminuidas. Porque esa risa fue perdiendo gradualmente su universalidad, su carácter ambivalente y su relativización de la historicidad, y ya hacia la segunda mitad del siglo XVII, ella se degrada en la risa limitadamente satírica con sus objetos limitados, particulares y puramente negativos de la burla, y en las comedias simplonas dedicadas exclusivamente al entretenimiento. Así, se disipa incluso la comprensión del antiguo vínculo de la risa con ciertas complejas realidades históricas.

A medida que avanza esta degeneración y fragmentación de la risa, y también la separación de la nueva literatura cómica respecto de la comicidad de la plaza pública y de las formas populares festivas, comienzan igualmente a disiparse las claves del significado histórico, sutil y sensible de las imágenes de Rabelais. Pues ellas comienzan a interpretarse, o en un plano limitadamente satírico, o en un plano alegórico (lo que fue el llamado “método alegórico”, dominante en los estudios rabelesianos por más de dos siglos). Así, la unidad del sistema de imágenes rabelesianas con el estilo rabelesiano se ha vuelto incomprensible, y la obra de Rabelais se fragmenta, según sus intérpretes, en un conjunto de elementos que desde su perspectiva son incompatibles, tales como su gran complejidad, su fina psicología y su humanismo formativo, de un lado, y del otro, la farsa de la plaza pública, las groserías, su obscenidad, etcétera. Ya La Bruyère escribió sobre esta dualidad de Rabelais, que le era incomprensible, y Voltaire en el siglo XVIII es aún más

Así, en esas empobrecidas tradiciones de ese Renacimiento de gabinete, no había lugar para Shakespeare, para Rabelais y para Cervantes, por lo que ellos se transformaron en unos inocentes escritores de lecturas que eran asumidas, exclusivamente, como pasatiempo.

puntilloso en este mismo sentido.

Pues en los siglos XVII y XVIII fueron recuperadas sólo aquellas tradiciones del Renacimiento que estaban determinadas por las fuentes literarias humanistas, y por la moderna conciencia burguesa, pero dejando de lado a todas las tradiciones renacentistas populares. Así, en esas empobrecidas tradiciones de ese Renacimiento de gabinete, no había lugar para Shakespeare, para Rabelais y para Cervantes, por lo que ellos se transformaron en unos inocentes escritores de lecturas que eran asumidas, exclusivamente, como pasatiempo.

10. El análisis cuidadoso de los principales episodios de la novela de Rabelais, expresa la influencia determinante de todo el sistema de imágenes del carnaval. El nacimiento de Gargantúa y Pantagruel, todos los pasajes de la guerra de Picrochole y de la guerra con Anarche, los episodios de diversión de estos dos reyes, el episodio del secuestro de las campanas y con Janotus de Bragmardo, la paliza a los calumniadores en la casa de De Basche, y otros episodios, están completamente llenos de espíritu carnavalesco. Con su análisis va aflorando una idea general carnavalesca, que va siendo fundamentada en cada uno de sus episodios, y en su diseño general, todo un estilo carnavalesco. Y este mismo carácter carnavalesco lo encontramos en las diversas imágenes del juego, de las profecías paródicas y de las adivinaciones, esparcidas por toda la novela y condensadas en el libro tercero. Incluso es con espíritu carnavalesco que está también elaborado el viaje de Pantagruel hacia el Oráculo de la botella sagrada (en el libro cuarto).

La descripción del carnaval ha llegado hasta nosotros, remontando sus raíces a diferentes momentos (que comienzan desde los siglos XI–XII), junto con la descripción también de otras fiestas públicas populares de carácter carnavalesco (por ejemplo, el charivari). En este sentido, es de extraordinaria importancia la descripción que hace Goethe en su *Carnaval de Roma*, del año 1788. Pues su peculiar análisis y sus descripciones, nos permiten establecer toda una serie de rasgos constitutivos de la diversión carnavalesca, que han sido preservados a lo largo de los siglos, y que incluyen a la festividad irreverente, a la liberación temporal de toda seriedad y de todas las normas y prohibiciones de la vida cotidiana, a la anulación de las jerarquías, a la creación de una excepcional atmósfera de igualdad, familiaridad y libertad, a la coronación y destronamiento realizados en broma, a las batallas y las escaramuzas carnavalescas, a las disputas de parodia, a las diversas variaciones del “infierno” carnavalesco, lo mismo que a las escalofriantes narraciones carnavalescas, a las imágenes hiperbolizadas del banquete, o a los intercambios entre lo inferior y lo superior, lo anterior y lo posterior, junto a las obscenidades ambivalentes, y a la combinación de la muerte (asesinato) con el acto de nacer, o a las injurias benditas, entre otros. Todos estos rasgos se complementan dentro de un único mundo integral, impregnado de una lógica singular y profundamente reveladora.

Y todos estos rasgos del carnaval que hemos mencionado, los encontramos en la novela de Rabelais, la que está llena por doquier de este mismo sistema de imágenes; aunque en Rabelais, naturalmente, este sistema de imágenes que ha sido extraordinariamente comprendido y absorbido, es un sistema más complejo, debido a su material concreto, que refleja tanto la realidad palpable como también la

gran erudición humanística. De modo que los rasgos del carnaval, expuestos a través de la perspectiva rabelesiana, nos permiten develar ante todo, el sentido primordial ideológico de ese sistema de imágenes del carnaval. Este último lo podemos ubicar apoyándonos en las cuatro ideas siguientes:

- 1) El pueblo, dentro de la plaza del carnaval, percibe su unidad material sensible y corpórea, además de su sociabilidad, y esto tanto en el espacio como en el tiempo.
- 2) El pueblo percibe y encarna en las imágenes del carnaval, su eternidad terrenal colectiva, su inmortalidad popular histórica, y la continuidad de la constante renovación, que disipa a la muerte.
- 3) El pueblo desacredita toda pretensión de eternidad del viejo poder, y también de su verdad, encarnando en las imágenes del derrocamiento y de la destitución, su alegría por los cambios y las renovaciones.
- 4) El pueblo percibe al tiempo como una fuerza alegre y ampliamente renovadora.

Esta cosmovisión carnavalesca y su sistema de imágenes están impregnados, en Rabelais, de una nueva conciencia concreta, que es producto de la gran transformación que se vive en ese periodo ubicado entre dos grandes épocas de la historia universal. Rabelais aporta a todos los momentos del sistema carnavalesco, un significado político e histórico muy concreto y relevante, mostrando el nacimiento de un momento nuevo (el futuro), junto a un hombre nuevo y una nueva verdad alegre, edificados a partir de la defunción del antiguo régimen, del hombre viejo y de la verdad ya pasada.

11. Entre los fundamentos del sistema popular–festivo rabelesiano de imágenes, se encuentra una noción grotesca del cuerpo. Esta concepción arcaica, se diferencia

radicalmente de la concepción clásica dominante en Europa en los últimos cuatro siglos (la que comenzó a formarse bajo la influencia de la Antigüedad clásica en la época del Renacimiento, para afirmarse decisivamente en el siglo XVII). Esta noción clásica dominante se caracteriza por la idea de un cuerpo expresivo, individual, completamente acabado y consumado, fuertemente aislado y delimitado, que es autosuficiente y notoriamente puro. Entonces, todos los rasgos de inacabamiento, de insuficiencia corporal, es decir, todo aquello que está ligado a la fecundación, al parto, a la comida, a la defecación, junto a todas sus prominencias y orificios, y sus brotes y ramificaciones, o sea, todo aquello que rebasa sus límites y que genera otro (nuevo) cuerpo, todo eso se suprime, se corta, se obstruye o se suaviza. Porque la completa conclusión y el aislamiento autosuficiente del cuerpo son el *leitmotiv* del canon clásico. Las normas verbales literarias, y más en general las normas del discurso oficial, definidas por ese canon, imponen una estricta prohibición a todos esos temas de la fecundación, el embarazo, la defecación, etcétera. Y estas formas discursivas también se establecieron en el siglo XVI.

En cambio, en la concepción grotesca, el cuerpo se muestra precisamente como un cuerpo en formación: nunca está dispuesto, siempre está inconcluso y en construcción, y a su vez, construye y engendra otro nuevo cuerpo. Además, el cuerpo grotesco no está apartado del mundo, absorbe al mundo y es absorbido por el mundo también, es decir, se encuentran ambos dentro de un permanente intercambio; este cuerpo no está aislado, sino que está abierto en todos los sentidos.

Por eso, en la imagen grotesca, el papel fundamental lo tienen aquellas de sus partes en donde podría desbordarse a sí mismo, salirse de sus propios límites, engendrar un cuerpo nuevo, que son el vientre y el falo.

Estos órganos, por lo general, se exageran abundantemente. Según su significado, el siguiente papel después del vientre y del falo, lo ocupa la boca, la que también se exagera en sus dimensiones (por ejemplo en la máscara cómica, o en las imágenes terroríficas del carnaval), le sigue la nariz (como sustituto del falo). En estas prominencias y orificios del cuerpo se superan los límites entre uno y otro (entre lo engendrado y lo surgido), y entre el cuerpo y el mundo.

Los principales acontecimientos de la vida del cuerpo grotesco, como la comida, la bebida, la defecación, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento, la senectud, la infancia, la descomposición, la enfermedad, la muerte, o la disgregación en partes, entre otros, son todos acontecimientos del drama corporal, que se encargan de revelar la eterna impreparación e insuficiencia del cuerpo. En las imágenes del cuerpo grotesco, el final y el principio de la vida se entrelazan constantemente, eslabón con eslabón, y la vida de un cuerpo surge de la muerte de otro, o en un cuerpo se encuentran a la vez dos cuerpos (la bicorporalidad).

En esencia, el cuerpo grotesco no es un cuerpo individual, sino que es más bien un cuerpo “grande”, “popular”, inmortal, en tanto que la muerte es únicamente el lado opuesto del nacimiento.

La concepción grotesca del cuerpo la encontramos en la Antigüedad informal, y en la cultura popular de la Edad Media, además de encontrarla, incluso como concepción todavía dominante, entre los pueblos no europeos, igual que dentro del folclore europeo. Porque las imágenes grotescas del cuerpo prevalecen en el habla no oficial de la vida de los pueblos: en el habla cotidiana, y particularmente en la que está vinculada a la risa y a las malas palabras, habla que está llena de imágenes y de temas alrededor del cuerpo grotesco. Y esta

concepción del cuerpo, sostiene también a los gestos burlones y groseros de todos los pueblos.

Rabelais culmina esa concepción grotesca del cuerpo, llevándola a una nueva etapa de la conciencia ideológica, y dándole una connotación más amplia, que está enfocada en la tarea de construir una nueva concepción materialista e histórica del mundo.

El análisis de las imágenes rabelesianas del cuerpo y de sus fuentes, nos permite avanzar en la generalización acerca del problema de la esencia de la concepción grotesca, arrojando nuevas luces sobre las partes más oscuras de esa historia milenaria de las imágenes del cuerpo humano (y más en general, de la producción de imágenes).

12. En Rabelais encontramos un estilo que posee una extraordinaria peculiaridad: la de la fusión del elogio y el insulto en una misma palabra. Esta peculiaridad es también una herencia de la palabra del pueblo festivo en la plaza pública, y está orgánicamente vinculada con la ambivalencia y la bicorporalidad de la imagen de la risa. La palabra festiva popular es el Jano bifacial: al elogiar se insulta y al insultar se elogia. Puede prevalecer el elogio o el insulto, pero siempre está todo preparado para transitar del uno al otro; el elogio de manera *implicite* contiene simultáneamente al insulto, está impregnado del insulto, y al contrario, el insulto está impregnado de elogio. Vemos que uno de los rasgos esenciales del carnaval son las blasfemias benditas; y tenían un carácter de elogio e insulto también las maldiciones y las obscenidades. Incluso la propaganda callejera y las señales, tenían el

mismo sentido de insulto–laudatorio.

La palabra popular festiva de la plaza pública, tenía como destinatario al mundo en su estado de impreparación, es decir, en su estado de transición de la muerte al nacimiento, de lo anticuado hacia lo nuevo, del pasado al futuro. El mundo y cada una de sus manifestaciones, al mismo tiempo moría y nacía, y en cada fenómeno se reunían el pasado y el futuro, lo viejo y lo joven, la verdad antigua y la verdad nueva. El elogio y el insulto se desplegaban en este mundo bicorporal e imperfecto, que al exterminar lo viejo contribuía al nacimiento de lo nuevo.

Mediante el análisis de algunos episodios individuales de la novela de Rabelais (como la parodia a la letanía de Panurgo y el hermano Jean, o como el de la alabanza de Triboulet) y del estilo de Rabelais en su totalidad, encontramos la introducción gradual de esta original bitonalidad de la palabra. El análisis de las fuentes, demuestra que no es el individuo Rabelais, sino más bien el fenómeno característico de toda una época, el que encontró su expresión en el conjunto de géneros “emblemáticos” de los siglos XV y XVI. Además, al comprender correctamente las tradiciones, esa fusión del elogio y el insulto (el tono ambivalente), se revela como uno de los fenómenos más antiguos de la palabra figurativa.

13. El sistema de imágenes de Rabelais, en toda la extensión y profundidad de su universalismo, está completamente alejado del simbolismo abstracto, de las alegorías y del esquematismo aislado. Las imágenes de Rabelais, por el contrario, son extraordinariamente concretas,

...los cuatro libros de la novela de Rabelais. De modo que esta novela es una verdadera enciclopedia de la época, pero lo es gracias a la presencia en ella de la tradición popular, la que está libre de todas las limitaciones intrínsecas de su época.

individualizadas, vivaces, detalladas, y además están permeadas por los intereses cotidianos reales, tanto sociales como políticos. En la novela de Rabelais, la dilatación cómica del mito se combina con la aguda trivialidad del moderno “escrutinio”, y con la exactitud concreta y sustantiva de la novela realista.

Todos los acontecimientos significativos de la vida ideológica, social y política de la época de Rabelais, encontraron de alguna manera en su novela una respuesta inmediata, que era además políticamente penetrante y profunda: todas las vicisitudes de la guerra de Francia con Carlos V, o la ocupación del Piamonte, o la política papal y de los príncipes alemanes, o las diferentes etapas en las relaciones entre Francia el papado y con los protestantes alemanes locales, o los propios acontecimientos de la vida política francesa, o de la italiana, e incluso de la de Rusia. Igualmente, el problema de la identificación del agresor, y la distinción entre las guerras justas e injustas, o la política colonial francesa, y hasta cuestiones de búsquedas de índole arquitectónico, o jurídico, o de técnicas de guerra y de ingeniería, o sobre la confrontación de las corrientes filosóficas y literarias, todo esto y mucho más, se vio reflejado en los cuatro libros de la novela de Rabelais. De modo que esta novela es una verdadera enciclopedia de la época, pero lo es gracias a la presencia en ella de la tradición popular, la que está libre de todas las limitaciones intrínsecas de su época.

14. El radicalismo y la crítica audaz de Rabelais, están determinados en gran medida por las condiciones de la vida lingüística de la Francia de su tiempo. Pues en aquella época, y en el proceso de transición que el lenguaje vivía dentro de la gran ideología y dentro de la literatura, acontecía una intensa y aguda lucha, así como una oposición recíproca de los diferentes lenguajes y de las diversas

cosmovisiones lingüísticas. Y lo mismo el latín de los ciceronianos, que el latín medieval, o la lengua francesa popular y todos sus dialectos, fueron involucrados en este proceso de oposición y compenetración recíprocas, poniendo fin a su antigua coexistencia, ingenua y pacífica.

Un proceso análogo ocurrió también en otros países, produciéndose una lucha y una compenetración recíproca de lenguajes, a nivel internacional y nacional, mediante toda una serie de parodias lingüísticas singulares: la poesía macarrónica (ridícula), las *Epístolas de los hombres oscuros*, la parodia de los dialectos italianos en la *Commedia dell'Arte*, las parodias francesas del lenguaje de los “italianizantes”, los lenguajes artificiales de la parodia (*grimoire*), “las gramáticas alegres”, etcétera (varias de estas formas las encontramos en la novela de Rabelais).

De este modo, la conciencia literaria y lingüística de Rabelais se formó activamente dentro de esta atmósfera, impregnada por esta compenetración y lucha críticas recíprocas entre las lenguas, que rompía con lo que podría llamarse el dogmatismo lingüístico, el cual es inevitable para una conciencia que habita el ámbito de una única lengua, sórdidamente aislada, y el que a la larga es definitivamente imposible. Por eso, el radicalismo literario y lingüístico de Rabelais se basa en la superación de este dogmatismo, la que es realizada en un ambiente que era plurilingüístico, además de modo activo y crítico; y es esa la premisa sustancial de su libertad excepcional de imágenes, de la libertad respecto de todas las normas y condiciones discursivas, así como también de todos los valores lingüísticos establecidos por la jerarquía semántica.

15. El significado excepcionalmente aleccionador de la obra de Rabelais, consiste en arrojar luz sobre toda una serie de fenómenos mal comprendidos e indebidamente valorados, tanto en su

misma época o en épocas anteriores, como también en los siglos posteriores.

Sobre todo, esta obra de Rabelais, nos ilustra abundantemente sobre las formas populares festivas de la Edad Media, sobre este enorme y singular mundo que se encuentra más allá de la gran literatura oficial, y casi completamente al margen de todas las líneas conocidas y abordadas en el desarrollo de la historia de la literatura. Pues los estudios literarios, han abordado ampliamente, sólo el mundo de las formas "clásicas", incluyendo a la Antigüedad clásica, a la alta Edad Media y al Renacimiento clásico (burgués). Sin embargo, este mundo del ser completo y acabado, es únicamente una pequeña isla en medio de la inmensidad del océano de las formas no clásicas y grotescas del ser, que es eternamente incompleto y que constantemente se rebasa a sí mismo. El estudio de todo este mundo (que es hoy aún, una verdadera *terra incognita*), deberá

ampliar excepcionalmente los actuales límites del pensamiento histórico y teórico de los estudios literarios.

El significado formativo de la obra de Rabelais, se extiende además hacia muchos fenómenos de la literatura rusa, y principalmente hacia la obra de Gógol.

La exposición más amplia y detallada de Rabelais y de sus raíces y fuentes populares, es una tarea impostergable y necesaria de los estudios literarios soviéticos. Sin la comprensión a fondo de Rabelais y de aquellas tradiciones populares realistas que él nos revela, es imposible cualquier labor productiva y profunda, ni de la historia ni de la teoría del realismo.

Sustentante: Mijaíl Mijáilovich Bajtín.

ca. 19 de octubre de 1946.



Placa en una escuela de la región de Kimry, del periodo en que M. Bajtín escribió su obra sobre François Rabelais y la cultura popular.



Rabelais y Gógol.

El arte de la palabra y la cultura popular de la risa¹

Imago Mundi

Imago Mundi

Imago Mundi

Imago Mundi

Imago Mundi

En nuestro libro sobre Rabelais, habíamos tratado de mostrar que los principios fundamentales de la obra de este gran artista, están determinados por la cultura popular de la risa del pasado. Uno de los defectos esenciales de la teoría literaria contemporánea, es que trata de encuadrar toda la literatura, y en particular la del Renacimiento, dentro de los límites de la cultura oficial. En cambio, la obra de Rabelais puede ser verdaderamente comprendida, sólo si la insertamos dentro del flujo de la cultura popular, la cual siempre, en todas las fases de su desarrollo, se ha contrapuesto a la cultura oficial, elaborando su peculiar punto de vista sobre el mundo y sobre las formas particulares para reflejar sus imágenes.

La teoría literaria y la estética, parten habitualmente de manifestaciones restringidas y empobrecidas de la risa en la literatura de los últimos tres siglos, y dentro de esta limitada concepción de la risa y de lo cómico, tratan de constreñir incluso a la risa del Renacimiento, de manera tal que estas concepciones resultan insuficientes, siquiera para captar adecuadamente la obra de Moliere.

Rabelais es el heredero, y al mismo tiempo representa la culminación de milenios, de la

risa popular. Su obra es una clave insustituible para comprender toda la cultura europea de la risa, en sus manifestaciones más fuertes, profundas y originales.

Afrontaremos aquí el fenómeno más significativo de la literatura de la risa de la época de la modernidad: la obra de Nikolai Gógol. Nos interesan en particular, los elementos de la cultura popular de la risa presentes en su obra.

No trataremos aquí la cuestión del influjo directo e indirecto (a través de Stern y de la Escuela Naturalista Francesa) de Rabelais sobre Gógol. Nos importan por el momento aquellos aspectos de la obra gogoliana que, independientemente de Rabelais, se definen por el vínculo inmediato de Gógol con las formas populares festivas de su propia tierra natal.

Bastante familiar a Gógol, era la vida del pueblo ucraniano en las fiestas y en las ferias, vida que organiza la mayor parte de las narraciones en su obra *Veladas en una aldea cercana a Dikanka*: “La feria de Soróchinetz”, “La noche de mayo”, “La Nochebuena”, “La noche en vísperas de San Juan”. *La temática de la fiesta y la atmósfera festiva de libertad y alegría, determinan la trama, las imágenes y el tono de estas*



MIJAÍL BAJTÍN /RABELAIS Y GÓGOL. EL ARTE DE LA PALABRA Y LA...

MIJAÍL BAJTÍN /RABELAIS Y GÓGOL. EL ARTE DE LA PALABRA Y LA...

¹ Este texto es un fragmento del libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, que Mijaíl Bajtín decidió finalmente no incluir en su obra. El mismo está publicado en M. M. Bajtín, *Obras completas*, T. 4, (2). Moscú, Editorial Lenguas de las culturas eslavas, 2010, pp. 509–521. *Contrahistorias* lo incluye en este dossier, para todos nuestros lectores, en esta cuidada traducción del ruso al español, de Norberto Zúñiga Mendoza.

narraciones. La fiesta con sus creencias y con su atmósfera particular de libertad y de alegría, hacen que la vida salga de su habitual rutina, haciendo posible lo imposible (incluso los matrimonios considerados anteriormente irrealizables). Sea en las narraciones puramente festivas ya mencionadas, sea en algunas otras, el papel esencial es desarrollado por la alegre diablura, la que por su carácter, tono y funciones es profundamente afín a las visiones divertidas carnalescas de las tinieblas y de las *diableries*². El comer, el beber y la vida sexual, tienen en estas narraciones siempre un carácter festivo y carnalesco. Subrayamos también el enorme papel de todo tipo de mistificaciones y disfraces, junto a las palizas y a las desacralizaciones. En resumen, la risa *gogoliana* en estas narraciones es *totalmente una risa de fiesta popular*, ambivalente y espontáneamente materialista. Y este fundamento popular de la risa, a pesar de su significativa evolución posterior, se conserva en Gógol hasta el final.

El *Prefacio a las Veladas* (sobre todo en la primera parte), por su estructura y por su estilo es cercano a los prólogos de Rabelais. Este ha sido construido en el tono de una charla acentuadamente familiar con los lectores; el Prefacio a la primera parte comienza con un insulto bastante largo (atribuido, es verdad, no al autor sino al insulto anticipado de los lectores): “¿Y qué extraño asunto es este de las *Veladas en una aldea cercana a Dikanka*? ¿De qué veladas se trata? ¡Y sacadas de la nada, por un apicultor cualquiera!...”. Más adelante aparecen las injurias características (“un mozalbeta harapiento cualquiera, que al verlo da asco, y que es de aquellos que hurgan en el patio trasero”), las blasfemias y las maldiciones

(“aunque me maten”, “que el diablo arroje del puente a su padre”, etcétera). Y encontramos también esta imagen característica: “la mano de Fomá Grigorievich, en lugar de extender el dedo, se extendió hacia el *bollo*”. Gógol inserta también la narración de un bachiller latinista que nos recuerda al episodio del estudiante *limousin* en Rabelais. Y hacia el final del Prefacio, son reconstruidas varias comidas, en las cuales se nos dan toda una serie de imágenes del banquete.

Citemos también la imagen muy peculiar de la senectud danzante (casi de la *muerte danzante*) en la *feria de Soróchinetz*: “Todo danzaba. Pero un sentimiento todavía más extraño e indefinible se había despertado en el fondo del alma, al ver a los viejos cuyas ancianas fisonomías mitigaban su indiferencia hacia la tumba, empujándose entre la gente joven, vivaz y risueña. ¡Relegados!, privados en ocasiones del gozo infantil y de la llama de la simpatía, movidos sobre todo por la ebriedad, como un autómatas sin vida que es obligado a cumplir actos similares a los humanos; esos viejos agitándose débilmente con la cabeza ebria, uniéndose a la danza de la multitud jocosa, sin siquiera mirar a las jóvenes parejas”.

En *Mirgorod* y en *Tarás Bulba*, aparecen trazos de realismo grotesco. En Ucrania (igual que en Bielorrusia), las tradiciones de realismo grotesco eran muy fuertes y aún vivas. Encontraban sus semillas sobre todo en las escuelas religiosas, en los Seminarios y en las Academias (Kiev contaba con su propia “Montaña de Santa Genoveva”, con tradiciones análogas). Los seminaristas peregrinos y el bajo clero, los “diáconos transitorios”, difundieron por toda Ucrania la literatura recreativa oral de las *facetia* (narraciones jocosas), de las anécdotas, del



² Subrayamos la imagen absolutamente carnalesca del juego de cartas en el infierno, que encontramos en la narración *La carta extraviada*.

doble sentido, de la gramática paródica, etcétera. Las recreaciones escolares, con sus costumbres propias y con sus derechos a las libertades, tuvieron en Ucrania un papel determinante en el desarrollo de la cultura.

Esas tradiciones del realismo grotesco, permanecían entonces aún vivas en las instituciones educativas de Ucrania (y no solo en las religiosas), en tiempos de Gógol, e incluso en etapas posteriores. Sobrevivían también en las mesas de las conversaciones de la heterogénea intelectualidad ucraniana, (proveniente principalmente del ambiente eclesiástico). De modo que Gógol pudo conocer directamente estas tradiciones en su forma viva, en su forma oral. De otra parte, él las conocía también perfectamente de las fuentes literarias. A fin de cuentas, él había asimilado momentos esenciales del realismo grotesco de Narezhni³, cuya obra estaba profundamente impregnada de dicho realismo.

Y esa *risa libre recreativa del seminarista, era afín a la risa de la fiesta popular*, la que resuena en las *Veladas*, y al mismo tiempo, esta risa seminarista ucraniana *era la lejana resonancia kieviana del risus paschalis occidental* (la risa pascual). He aquí por qué los elementos del folclore ucraniano de la fiesta popular y los elementos del realismo grotesco de los seminaristas, se unen de una manera tan orgánica y armoniosa en el *Viy*, y también en el *Tarás Bulba*, así como tres siglos antes ciertos elementos análogos se

En las Narraciones Peterburguesas y en toda la obra posterior de Gógol, encontramos otros elementos de la cultura popular de la risa, y los encontramos ante todo en el propio estilo. Aquí no hay duda del influjo directo de la comicidad popular de las plazas y de los circos de feria.

habían fundido orgánicamente en la novela de Rabelais. La figura del seminarista democrático, sin linaje, de Joma Brut, que reúne en sí mismo la sabiduría latina y la risa popular, la fuerza sobrehumana y un ilimitado deseo de comer y de beber, es extraordinariamente cercana a sus hermanos occidentales, es decir, a Panurgo y en particular al hermano Juan.

Un análisis atento en *Tarás Bulba*, además de todos estos momentos, encontraría también la imagen afín a Rabelais del *heroísmo alegre*, la *hipérbole* de tipo rabelésiano de los combates sangrientos y de los grandes banquetes, y finalmente, en la evocación misma de la específica organización y vida de la *comunidad cosaca en libertad*, descubriría también profundos elementos del *utopismo de la fiesta popular*, la que es como una suerte de *saturnales ucranianos*. En *Tarás Bulba* al inicio de la narración se encuentran también muchos otros elementos de tipo carnavalesco, por ejemplo: la llegada de los seminaristas, y también la pelea a puñetazos entre Ostap y su padre (que semejan, dentro de ciertos límites, los golpes “ficticios” de las Saturnales).

En las *Narraciones Peterburguesas* y en toda la obra posterior de Gógol, encontramos otros elementos de la cultura popular de la risa, y los encontramos ante todo en el *propio estilo*. Aquí no hay duda del influjo directo de la comicidad popular de las plazas y de los circos de feria. Las imágenes y el estilo del



³ Vasili T. Narezhni (1780–1825), escritor ruso de origen ucraniano. Su obra mayor es la novela *Gil Blas Ruso o Las aventuras del príncipe Gavril Simonovich Chistiakov*.

cuento *La nariz*, están ligadas naturalmente a Stern y a la literatura sterniana, y se trata de imágenes que en aquellos años eran muy comunes. Pero al mismo tiempo, sea en la nariz grotesca que aspira a tener una vida autónoma, sea en el tema de la nariz en general, Gógol la encontraba en los circos de las ferias o en nuestro Polichinela ruso, es decir en Petrushka. En las bufonadas él encontraba también el estilo del pregonero de feria, que interviene en el curso de la acción, con sus tonos de abogadillo y con sus elogios irónicos, llenos de desvaríos ridículamente deliberados (elementos absurdos). En todos estos fenómenos del estilo y de las imágenes gogolianas, el influjo de Stern (y por lo tanto, de modo indirecto, de Rabelais) se funde con el influjo inmediato de la comicidad popular.

En Gógol están muy difundidos los elementos de estos absurdos (*coq-à-l'âne*): sea afirmaciones ilógicas singulares, o sea más complejos desvaríos verbales. Ellos son particularmente frecuentes en las reconstrucciones de los litigios y de su jerga burocrática, o en las evocaciones de los chismes y de las habladurías, por ejemplo, en las figuraciones de los funcionarios a propósito de Chichikov, en las digresiones sobre este tema de Nozdrev, en las conversaciones de las dos damas, en los coloquios de Chichikov con los propietarios terratenientes para la adquisición de las almas muertas, etcétera. Y el vínculo de todos estos elementos, con las formas de la comicidad popular y con el realismo grotesco, está completamente fuera de duda.

Abordemos finalmente todavía, otro elemento. En la base de la obra *Las almas muertas*, un análisis atento descubriría las formas de un alegre (y carnavalesco) viaje al

infierno en el reino de los muertos. *Las almas muertas* constituyen entonces, un interesantísimo paralelo con el *cuarto libro* de Rabelais, es decir el del viaje de Pantagruel. No es por azar, naturalmente, que el momento de ultratumba esté presente en el mismo proyecto y título de la novela gogoliana, *Las almas muertas*. El mundo de esta novela es precisamente el de un infierno alegre, el que visto desde afuera se asemeja mucho más al infierno de Quevedo⁴, pero por su esencia interna se asemeja más al mundo del *Cuarto Libro* de Rabelais. Encontramos allí la chusma y las chácharas del “infierno” carnavalesco, y toda una serie de imágenes que son la realización de metáforas injuriosas. Así, un análisis atento, descubriría que muchos elementos tradicionales del infierno carnavalesco son del “abajo” terreno y corpóreo. Incluso el tipo de “viaje” o recorrido de Chichikov, es el tipo cronotópico del movimiento. Se entiende que esta profunda base tradicional de *Las almas muertas* es mucho más rica y más compleja, en la medida en que incluye un vasto material que es de varios órdenes y de tradiciones distintas.

En la obra de Gógol encontramos casi todos los elementos de la cultura popular de la fiesta. A esta obra le es propio un sentido carnavalesco del mundo, sentido que, en la mayor parte de los casos, es verdad, asume los tintes del romanticismo. Este sentimiento del mundo recibe en Gógol varias formas de expresión. Basta recordar la célebre descripción, puramente carnavalesca, de la carrera desenfrenada del hombre ruso: “¿Y qué ruso no ama la carrera veloz? ¿Podría su alma, inclinada al aturdimiento y al desenfreno, que en ocasiones dice ¡que todo se vaya al diablo!’,



⁴ Francisco Gómez de Quevedo y Villegas, *Sueños*, (escritos entre 1607 y 1613, publicados en 1627). Aquí, en el infierno, desfilan los representantes de diferentes clases y profesiones, y de ciertos vicios y debilidades humanas. Pero la sátira está casi totalmente desprovista de ambivalencia auténtica y profunda.

podría esa alma suya, no amar esa carrera veloz?”. Y un poco más adelante agrega: “toda la calle parece volar, no se sabe hacia dónde en la lejanía que desaparece, y algo de terrible se cierra en este rápido centelleo, en el que no hay tiempo para fijar ninguno de los objetos que rápidamente desaparecen...”. Subrayemos esta destrucción de todos los límites estáticos entre los fenómenos. También la particular percepción gogoliana del “camino”, tan frecuentemente expresada y que tiene un carácter puramente carnavalesco.

Gógol no es ajeno tampoco a una concepción grotesca del cuerpo. He aquí un esbozo muy característico, que se encuentra en el primer volumen de *Las almas muertas*: “¡Y realmente, qué cantidad de caras no existen en el mundo! No hay un rostro que se asemeje a otro. Porque en uno de ellos es la nariz la que comanda el conjunto, mientras que en otro son más bien los labios, y en un tercero son los cachetes, los que han extendido sus dominios a expensas de los ojos, de las orejas y a veces de la nariz misma, la cual en estos casos parece no ser más grande que un pequeño botoncito; y tenemos otro caso todavía, en el que el mentón es tan largo que a cada instante es necesario cubrirlo con un pañuelo para no llenarlo de saliva. ¡Y cuántos hay de estos que no parecen humanos! De modo que tenemos uno que es un perfecto perro vestido de frac, tanto que te asombra verlo con un bastón en la mano, ya que parece que el primero a su paso se lo arrebatará...”.

En Gógol encontramos también un sistema extremadamente coherente para transformar los nombres en apodos. Con qué claridad casi teórica se rebela la esencia misma del apodo ambivalente, elogioso y al

mismo tiempo injurioso, en la denominación que Gógol le da a una ciudad en el segundo volumen de *Las almas muertas*: ¡*Tfuslav!*⁵. Encontramos en él también, ejemplos vívidos de una habitual vinculación del elogio y del insulto (bajo la forma de una imprecación admirativa y que bendice) como en la frase: “¡Diablo de estepa, cuan bella eres!”.

Gógol sentía profundamente que *su risa tenía un carácter universal y reflejaba una percepción concreta del mundo*, y al mismo tiempo, en el ámbito de la cultura “seria” del siglo XIX, no podía encontrar para esa risa, ni un lugar adecuado ni fundamento alguno, así como tampoco una justificación teórica. Por eso, cuando en sus razonamientos explicaba los motivos de su risa, probablemente no se atrevía a develar hasta sus últimas consecuencias la naturaleza de la risa, su carácter popular, total y universal, por lo cual frecuentemente justificaba su risa con la limitada moral de su tiempo. En estas justificaciones, que tenían cuenta del nivel mental del público al cual estaban dirigidas, Gógol involuntariamente reducía, limitaba, y en ocasiones trataba de encerrar dentro de los límites oficiales, la enorme fuerza transfigurativa que irrumpía en sus propias creaciones de la risa. Por eso, el primer efecto exterior, negativo e “irrisorio” que tomaba, y que fortalecía los conceptos habituales, no permitía a los observadores inmediatos ver la sustancia positiva de esta fuerza. “¿Por qué la tristeza invade mi corazón?”, se pregunta Gógol en su obra *A la salida del teatro* (1842), y responde: “porque nadie ha notado la noble persona que vive dentro de mis comedias”. Y después de haber revelado, un poco más adelante, que “esta noble persona es la *risa*”, Gógol continúa: “Ella era



⁵ En ruso, el prefijo ¡*Tfu!* es una interjección que expresa disgusto y desprecio, equivalente en español al término ¡*puaf!* En este nombre de la ciudad, esta interjección está unida a la segunda parte de un nombre de ciudad, como por ejemplo Yaroslavl, en el cual la raíz *slav* significa gloria.

noble, porque ha decidido entrar en escena, a pesar del bajo significado que en general se le atribuye dentro de este mundo”.

Según la definición de Gógol, es este significado “bajo”, inferior, popular, el que le confiere a la risa su propia “nobleza”, y hasta habría podido incluso agregar su *divinidad*, porque así es como se ríen aquellos que pertenecen a la comicidad de la antigua comedia popular. En las explicaciones que se daban y que eran posibles en el tiempo de Gógol, esta risa (el hecho mismo de que ella fuese un “personaje”), no lograba de ningún modo encontrar su lugar.

“No, la risa es más importante y más profunda de lo que en general se piensa, —escribe Gógol en el mismo texto—, pero no la risa generada por una irritación momentánea, por una disposición biliosa y morbosa del carácter; tampoco la risa ligera, que sirve solo para la distracción ociosa y para el esparcimiento de la gente, sino la risa que toma todo su impulso de la naturaleza luminosa del hombre, que toma de ahí su impulso, porque desde el fondo de esta naturaleza, hay una fuente que brilla eternamente...”. “No, son injustos aquellos que dicen que la risa provoca indignación. Provoca indignación, solamente aquello que es oscuro, mientras que la risa es luminosa. Muchas cosas indignarían al hombre si se presentaran en toda su crudeza, pero acompañadas de la fuerza de la risa, estas cosas provocan una pacificación del alma... pero no se reconoce la gallarda fuerza de esta risa: sólo aquella que es ridícula y baja, según dice el mundo, y entonces, sólo lo que es pronunciado con una voz severa y tensa, sólo a eso se le califica de elevado”.

“Positivo”, “luminoso”, “elevado”, la risa de Gógol, que ha crecido en el terreno de la

cultura popular de la risa, no fue bien comprendida (y en muchos de sus aspectos, no es comprendida ni siquiera hoy). Y es esta risa, *incompatible con la risa de lo satírico*⁶, la que determina el aspecto más importante del conjunto de la obra de Gógol. Se puede decir que la naturaleza íntima del escritor, lo empujaba a reír “como los dioses”, pero él consideraba necesario justificar su risa, con la limitada moral humana de su propio tiempo.

Esta risa, no obstante, se muestra enteramente en la *poética* de Gógol, en *la estructura misma de su lenguaje*. En este lenguaje entra libremente la vida extraliteraria del discurso del pueblo (sus estratos extraliterarios). Gógol utiliza las esferas impublicables del discurso. Por eso sus libros de apuntes están repletos de palabras extravagantes, enigmáticas, ambivalentes por su sentido y por su fonética. Incluso, él tenía la intención de publicar su propio *Diccionario aclaratorio de la lengua rusa*, en cuyo Prefacio afirma: “Este diccionario me parece más que necesario, en la medida en que los elementos extranjeros de nuestra vida social, corresponden poco al espíritu de nuestra tierra y de nuestro pueblo, lo que desnaturaliza el significado directo y autentico de las palabras rusas originales: a algunas de ellas, se les atribuye un significado falso, y a otras de ellas se les olvida completamente”. Gógol siente agudamente, que para la lengua popular es necesario luchar en contra de *los estratos muertos y extranjerizantes de la lengua*. La ausencia propia de una lengua unitaria, abiertamente aceptada e indiscutible, que es característica de la conciencia del Renacimiento, encuentra un lejano eco en su obra, mediante la organización de la



⁶ El concepto de “sátira” y “satírico” aquí, son utilizados en el sentido exacto de estas palabras, que ha sido claramente establecido en mi libro sobre Rabelais, antes ya citado.

amplia interacción de la risa con todas las esferas discursivas. En su palabra, nosotros notamos constantemente una liberación de esos significados olvidados o prohibidos.

Porque esos significados olvidados o perdidos en el pasado, comienzan a comunicarse entre sí, a salir de su envoltorio, y a buscar aplicarse y asociarse entre ellos mismos. La vinculación semántica que existía solamente en el concepto de determinadas enunciaciones, y sólo en el ámbito de determinadas esferas discursivas, indisolublemente ligadas a las situaciones que las habrían generado, reciben en esta nueva condición, la posibilidad de renacer y de participar en una nueva vida. De otro modo, esta herencia permanecía invisible, y era como si fuese algo inexistente. Como regla general, esas enunciaciones no se conservaban ni se fijaban en contextos semánticos abstractos, (elaborados dentro del discurso escrito e impreso), de modo que era como si hubiesen desaparecido para siempre, inmediatamente después de haberse formado para expresar un caso vivo irrepitible.

En la lengua normativa abstracta, ellas no tenían ningún derecho de entrar dentro del sistema de una cosmovisión del mundo, porque este no es un sistema de significados conceptuales, sino que es la vida misma que habla. Presentándose habitualmente como la expresión de situaciones exteriores a la literatura, como algo fuera de los asuntos y de las cosas serias, (ya que cuando la gente ríe, canta, grita, hace fiesta, organiza banquetes, en general se sale de la rutina cotidiana), esta herencia semántica no podía pretender ser representada dentro de esa

lengua oficial sería. Pero estas situaciones y locuciones no han muerto, aún cuando la literatura pudo olvidarlas, o a veces hasta evitarlas.

Por eso el regreso al lenguaje vivo popular es necesario, y él se cumple de una manera perceptible para todos, en la obra de los portavoces geniales de la conciencia popular, como en el caso de Gógol. Aquí se anula la idea simplista, que habitualmente se forma en los ambientes normativos, sobre un movimiento rectilíneo progresivo del lenguaje.

Cuando en verdad, es claro que cada paso esencial hacia adelante se acompaña siempre de un retroceso a los inicios, “a los orígenes”, o mejor aún, a una renovación de los orígenes. Avanzar puede hacerlo solamente la memoria, no el olvido. Porque la memoria regresa al inicio y lo renueva. Naturalmente, también los términos “adelante” y “atrás” pierden, en esta concepción, su aislamiento absoluto, o más bien con su interacción se revela la naturaleza viva y paradójica del movimiento, analizada e interpretada de una manera diversa por la filosofía (desde los eleáticos hasta Henri Bergson). Aplicado a la lengua, este regreso hacia atrás, significa que su memoria eficaz acumulada se recupera en toda su plenitud semántica. Y uno de los medios de esta recuperación—renovamiento es la cultura cómica popular, tan vívidamente expresada en la obra de Gógol.

En Gógol, la palabra de la risa se establece de manera que su fin no es el de indicar simplemente ciertos fenómenos negativos, sino más bien el de *revelar un aspecto particular del mundo, comprendido como una totalidad.*

Avanzar puede hacerlo solamente la memoria, no el olvido. Porque la memoria regresa al inicio y lo renueva. Naturalmente, también los términos “adelante” y “atrás” pierden, en esta concepción, su aislamiento absoluto, o más bien con su interacción se revela la naturaleza viva y paradójica del movimiento...

En este sentido, la *zona de la risa* en Gógol, se convierte en la zona de contacto. Aquí se unen lo contradictorio y lo incompatible, renaciendo ambos como un nuevo vínculo. Las palabras arrastran tras de sí impresiones totales de contacto, de géneros discursivos casi siempre muy alejados de la literatura. Entonces, en este contexto, la simple conversación cotidiana de una dama suena como si fuese un problema del lenguaje, como algo significativo que se ha filtrado a través de una red verbal, aparentemente sin ningún sentido.

En esta lengua, se sale continuamente de las normas literarias de la época, y se establece la conexión con otras realidades, que hacen explotar la superficie oficial directa y “decorosa” de la palabra. El proceso del comer, y en general las manifestaciones de la vida corpórea y material (una nariz de una forma muy singular, o una excrecencia, etc.) exigen una lengua que los denomine, y reclaman también astucias nuevas, nuevos acuerdos, una lucha en contra de la obligación de expresarse de un modo correcto, sin salirse de los cánones, mientras que se vuelve claro que es imposible no trasgredir esos cánones e ir más allá de ellos. Se produce entonces una escisión, un salto en el sentido, de un extremo al otro, el deseo de mantener el equilibrio y al mismo tiempo la contemporánea pérdida de este equilibrio: la inversión cómica de la palabra, que revela su naturaleza pluridimensional, y que indica el camino de su renovación.

A este objetivo sirve la danza desenfadada, los trazos bestiales que aparecen en el hombre, etcétera. Gógol le da una atención particular al patrimonio de los gestos y de las injurias, sin olvidar algunas peculiaridades específicas del lenguaje popular de la risa. La vida fuera del uniforme y de los rangos lo atrae irresistiblemente, aún cuando de joven soñaba con el uniforme y con los rangos. Los derechos vulnerados de la risa encuentran en

él a su defensor y al mismo tiempo a su portavoz, aún cuando él, durante toda la vida, había pensado también en una literatura seria, trágica y moral.

Vemos entonces el encuentro y la interacción entre dos mundos: el mundo totalmente legal, oficial, organizado dentro de los rangos y los uniformes, expresado claramente en el sueño de una “vida en la capital”, y de otra parte *el mundo donde todo es ridículo y nada es serio, donde es seria solamente la risa*. Los contrastes y las absurdidades introducidas por este mundo se revelan, por el contrario, como el verdadero principio unificador interno del otro mundo, del mundo exterior. Este alegre absurdo de las fuentes populares, cuyo lenguaje tiene una infinidad de correspondencias, es el que ha sido fijado con precisión por el propio Gógol.

El mundo gogoliano, entonces, se encuentra continuamente en esa zona de contacto (como cualquier reflejo de la risa). En esta zona, todas las cosas se reconvierten en algo tangible, la comida evocada mediante el lenguaje significa provocar el apetito, y posiblemente se reconstruyen analíticamente gestos singulares, sin perder para nada su completa integridad. Porque aquí todo se transforma en algo real, contemporáneo y auténticamente presente.

Por eso es característico que cuando Gógol quiere transmitir algo importante, no lo transfiere nunca a la zona del recuerdo. El pasado de Chichikov por ejemplo, está dado *en la zona de la lejanía y dentro de un plano discursivo diverso de su búsqueda de las “almas muertas”*: ahí no existe la risa. La fuerza elemental de la risa actúa, en cambio, ahí donde se revela verdaderamente un carácter. Esa fuerza de la risa unifica sin descanso, pone en contacto y en colisión todo aquello que encuentra a su alrededor.

Porque es importante que este mundo de la risa esté constantemente abierto a

interacciones nuevas. El habitual concepto tradicional del todo, en el cual *los elementos* reciben un sentido solamente en relación a este todo, debe ser reconsiderado con una mayor profundidad. Porque el hecho aquí es que cada elemento es al mismo tiempo el representante de *otro* todo (por ejemplo, de la cultura popular), del cual recibe también un cierto sentido. Por eso, la integridad del mundo gogoliano es una totalidad radicalmente no aislada y no autosuficiente.

Solo gracias a la cultura popular, la época de Gógol participa en el “gran tiempo”.

Es dicha cultura popular la que le confiere profundidad y conexiones a las imágenes carnavalescas del conjunto colectivo: a la avenida Nevski, a los funcionarios, a los oficinistas, al Departamento (por ejemplo, al inicio del texto de *El Capote*, donde se encuentra la siguiente injuria “Departamento de la bellaquería y de la porquería”, etc.). Solo esta cultura popular es la que permite comprender la fatalidad gozosa, la muerte gozosa en Gógol: por ejemplo, cuando Bulba pierde la pipa, o también comprender el heroísmo alegre, o las transfiguraciones del moribundo Akaki Akakievich (sus delirios de hombre agonizante, con sus imprecaciones y su rebelión), y sus aventuras de ultratumba. La colectividad carnavalizante, gracias a la risa popular, se sustrae a la vida “verdadera”, “seria” y “responsable”. Y no es el punto de vista de la seriedad el que se contrapone a la risa, porque aquí la risa es el “único personaje positivo”.

Lo grotesco en Gógol no es entonces una simple violación de la norma, sino que es la negación de la norma abstracta e inmóvil, que pretende el absoluto y la eternidad. Ese grotesco niega la evidencia y el mundo de lo “obvio”, en nombre de lo inesperado y de lo imprevisible de la verdad; parece decir que el bien es necesario esperarlo, no de todo aquello que es estable y usual, sino del “milagro”. De esta forma, en ese grotesco

anida la idea popular regeneradora y vivificante.

Así, el acaparamiento de almas muertas y de las diversas reacciones a la propuesta de Chichikov, revela también en este sentido, su afinidad con las nociones populares sobre el vínculo entre la vida y la muerte, y su ridiculización carnavalesca. También aquí está presente el elemento del juego carnavalesco con la muerte y con los límites entre la vida y la muerte, (por ejemplo, en los razonamientos de Sobakevich, sobre el hecho de que los vivos no sirven para gran cosa, o en el miedo de la Korobochka frente a los difuntos, y el dicho proverbial de que “un hombre muerto no hace la guerra”, etc.). El juego carnavalesco está en el encuentro entre lo insignificante y lo serio, incluso lo terrible; también se representan de manera carnavalesca las ideas de lo infinito y de lo eterno (en el litigio y en la absurdidad sin fin etc.). E incluso el viaje de Chichikov *no puede ser llevado a término*.

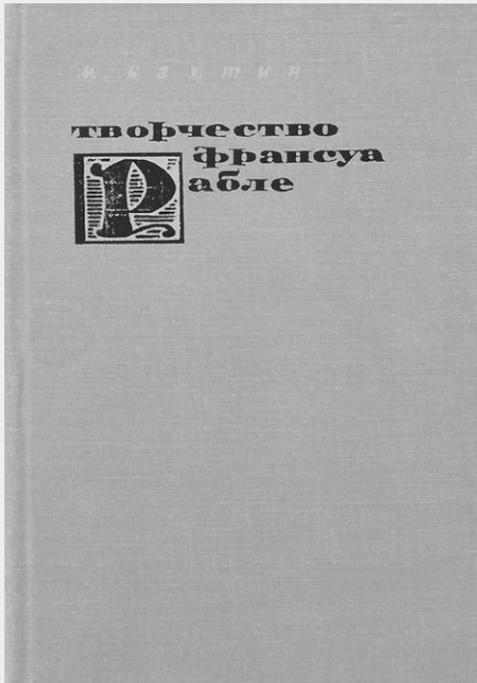
En esta perspectiva, podemos ver con más exactitud también, la confrontación con las imágenes reales y con las situaciones reales ligadas al sistema de la servidumbre (la compra y la venta de seres humanos). Estas imágenes y estas situaciones se terminaron con el fin de la servidumbre. Pero a pesar de este fin, las imágenes y las situaciones de Gógol son inmortales, porque ellas viven en el gran tiempo. Un fenómeno que pertenece al tiempo pequeño, puede ser puramente negativo y odioso, pero ubicado en el gran tiempo se vuelve ambivalente y siempre aceptado, dado que participa en la vida del ser. Todos esos Pliushkin, Sobakevich, entre otros, del plano en el cual pueden ser únicamente destruidos, detestados o aceptados, del plano en el cual no existen más, han pasado al plano en el cual ellos permanecen eternamente, y en donde son mostrados como totalmente pertenecientes al ser, que se transforma

eternamente, pero que no muere.

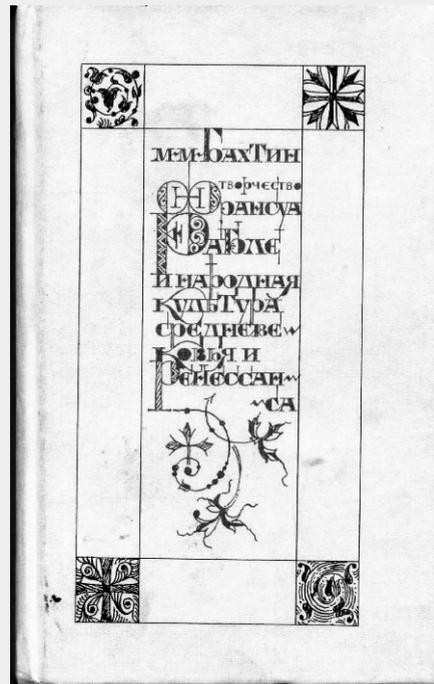
El satírico que ríe no es alegre. En última instancia, él es severo y tétrico. En Gógol, en cambio, la risa lo vence todo. En particular, ella crea una suerte de catarsis de la trivialidad.

Es por todo esto que el problema de la risa gogoliana, no puede ser correctamente planteado ni resuelto, más que sobre la base del estudio de la cultura popular de la risa.

1940, 1970.



Portada de la edición original de 1965 del libro *La obra de François Rabelais y la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*.



Portada de la edición de 1990 del mismo libro.



Esbozo de conclusión para el libro La obra de Rabelais y el problema de la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. (1938 - 1939)¹

Imago Mundi

Imago Mundi

Imago Mundi

Imago Mundi

Imago Mundi

El contraste entre el realismo de Rabelais y el realismo crítico, estriba en su optimismo, en su carácter positivo.

La relación hacia lo individual y lo típico.

Vincular las imágenes de Rabelais con la cuestión del realismo del folclore. “Las hipérboles del ser material”, representado como un espectáculo que es visto por primera vez (Berkosky). “Las exageraciones fisiológicas”, “la corporalidad excesiva”, “el flamenquismo”. El contenido natural, tosco, animal, de la vida. El descubrimiento (de los elementos materiales) en su “forma particular egoísta-burguesa”.

Rabelais arroja luz sobre la literatura de la Edad Moderna, particularmente sobre Gógol. E importancia para la comprensión de Shakespeare y de Cervantes.

El papel de la generalización y del desenvolvimiento rabelesiano de los conceptos, mediante la completa (pero limitada) enumeración de los ejemplares.

Lo específico de la risa después del siglo XVI (después de Rabelais). Se somete a los propósitos limitados de la sátira privada, o

conserva su universalismo (orientado hacia todo el mundo), aunque exclusivamente en la forma de humor subjetivo (por añadidura, melancólico).

Al final, recordar sobre la degeneración de las imágenes del carnaval enmascaradas, trajes de pantomimas, indiscreciones de alcoba.

El problema de los límites del cuerpo, del objeto, del fenómeno y su superación. El papel del tiempo en esta mezcla, (desvanecimiento) de los límites.

El tema de la renovación: nuevos objetos y nuevas palabras, restableciendo mediante esta renovación todo lo viejo. La lógica de la renovación que permea toda la novela desde abajo hacia arriba.

Las groserías, los “envíos” (al diablo, al culo, etcétera) ofrecen, en esencia, no el nombre común de un lugar, sino un nombre propio, el nombre geográfico de un determinado y único punto en el cosmos (el cuerpo cósmico). La grosería se aproxima al nombre (no sólo al momento de invocarlo), le otorga su auténtico nombre al objeto,



MIJAÍL BAJTÍN /ESBOZO DE CONCLUSIÓN PARA EL LIBRO LA OBRA DE...

MIJAÍL BAJTÍN /ESBOZO DE CONCLUSIÓN PARA EL LIBRO LA OBRA DE...

¹ Este texto de Mijaíl Bajtín es un interesante borrador de unas posibles 'Conclusiones' para su libro sobre Rabelais, conclusiones que finalmente nunca fueron escritas. Por eso, y a pesar de su carácter un poco epigramático, pensamos que resulta útil e instructivo conocerlas. Ellas están incluidas en Mijaíl M. Bajtín, *Obras completas*, T. 4, (1), Editorial Lenguas de las culturas eslavas, Moscú, 2008, p. 677-680. Se trata de un escrito a lápiz en hojas de cuaderno, fechable a finales de 1938 o comienzos de 1939. *Contrahistorias* lo incluye aquí para todos sus lectores, en la cuidada traducción del ruso al español de Norberto Zúñiga Mendoza.

devela este nombre verdadero detrás del falso.

El enorme papel de las categorías corporales en la construcción del mundo (Edad Media y Renacimiento). El descubrimiento de la materia. El patetismo y el amor (*pathos y eros*) hacia lo material, en su forma corporal, como la concepción más antigua del materialismo.

La cuestión (acerca de la representación del principio material–corporal), es de suma importancia. Es la forma popular más antigua del materialismo. De aquí salió, en la literatura posterior, la representación material–corporal del mundo y las relaciones materiales–corporales. Aquí maduraron, precisamente, las diferentes formas de la conciencia histórica. Dar seguimiento a la génesis popular de todas estas formas. El momento de la risa y su degradación. El tipo de construcción de la imagen como pirámide invertida. Los elementos heterogéneos, unificados en la conciencia de los contemporáneos. El comienzo de su decadencia al final del siglo. Los límites entre los objetos y sus manifestaciones, se realizaban de manera distinta.

La obra de Rabelais absorbía de un modo más amplio y profundo todos los elementos realistas, materialistas y espontáneos, del folclore, y también su vínculo con el folclore utópico. Además, este folclore utópico estaba orientado a las imágenes de la creación popular, las que precisamente han sido escasamente estudiadas, tales como la imagen del cuerpo humano, o las imágenes del banquete. Tales imágenes son profundamente singulares. La creación popular conoce perfectamente el concepto específico del cuerpo humano, y de otra manera, la esfera de la alimentación, y por eso la bebida se pensaba como un vínculo más amplio, universal y utópico. Un enorme sitio ocupan, en su estilo verbal y en su sistema de imágenes, fenómenos tales como

los insultos y las injurias. Pero ellos tienen aquí un carácter completamente diferente y otras funciones muy distintas que las que tienen en el habla cotidiana de las épocas subsiguientes. Porque entonces aún están ligadas con las nociones específicas acerca del cuerpo y del mundo. Finalmente la risa popular, en ningún momento de la gran literatura, se ha revelado con tal fuerza y con tal pureza popular como en la obra de Rabelais. Aquí se revela en todo su universalismo y en toda su alegría.

Todas estas manifestaciones de la literatura popular han sido las menos estudiadas. El carácter singular de la construcción de estas imágenes no está estudiado. El círculo de las imágenes festivo–populares.

Hemos mencionado hasta ahora sólo el lado exterior del estilo callejero (de la plaza pública) de Rabelais. Pero el tono y el estilo de las bufonadas, las ferias, los pregones, las groserías, las irreverencias y las maldiciones, son el aspecto que esconde una cosmovisión cardinal mucho más esencial de todos estos fenómenos. Todos estos enfrentaban al mismo tiempo al tono y al estilo oficiales, tras los cuales se oculta otra cosmovisión del mundo.

El cuerpo masivo, festivo, que se asume en la plaza en su unidad, en su colectividad. Pero el pueblo se percibe no sólo en su unidad colectiva, sino también en el tiempo (siendo ambos inseparables). Citar a Goethe.

El materialismo alegre se sometió a una perversión hedonista.

* * *

A la concepción grotesca le es característica una percepción colectiva y apropiativa, y una percepción del mundo a través del cuerpo, del contacto con el cuerpo.

Es incorrecto ligar el descubrimiento de la materia, con el origen de la sociedad

burguesa. Esa imagen de la materia (del mundo material-corporal), que encontramos en las obras realistas de la época del Renacimiento (Rabelais, Cervantes, Shakespeare), se fraguó en la literatura popular y en el arte popular (sobre todo en las formas del espectáculo), y de ahí, indirectamente o a través del realismo gótico, penetró en la alta literatura de la época. Esta imagen popular de la materia conlleva un carácter completamente singular, que requiere de una explicación y un análisis detallados. El origen material es aquí profundamente positivo, se percibe como una fuente de todo comienzo, de todo crecimiento y de todo exceso. Este origen se percibe, además, en el plano colectivo, apropiativo (y no individual ni particular). Esto para nada debe ser comprendido como una percepción mecánica de la materia. Las palabras de Marx sobre el materialismo de Bacon. Ellas son la concentración del

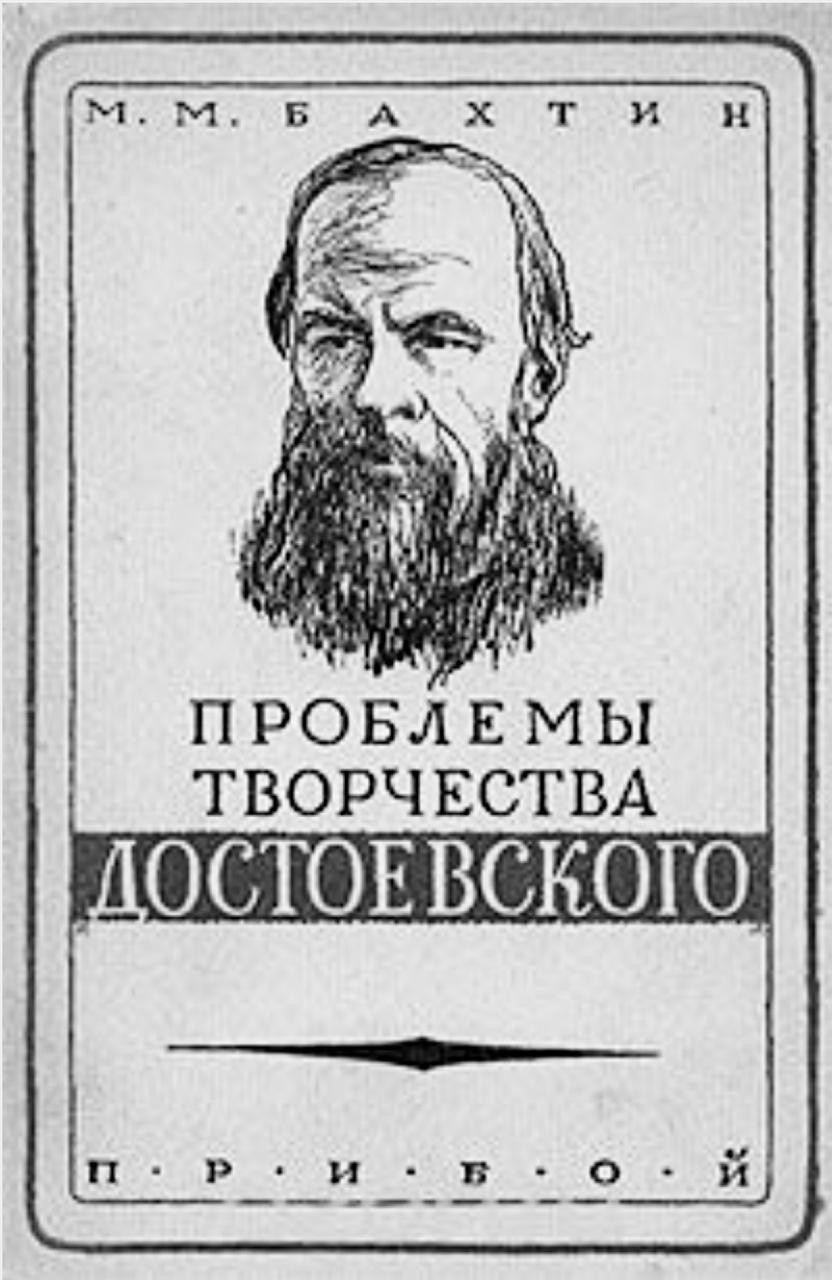
optimismo popular. Dar seguimiento a esta imagen de la materia, en la creatividad popular y en el realismo gótico.

Lo inferior tiene un significado absoluto. El movimiento hacia abajo es el movimiento hacia la tierra, como principio naciente, de aquí el movimiento hacia los órganos reproductores humanos.

El cuerpo circense y su vida. Está orientado en relación con la tierra como principio de reproducción y de absorción. Los movimientos de este cuerpo tienden hacia varios límites: el embarazo hacia el alumbramiento y la agonía; la comida hacia el atragantamiento, la volatilidad al aire. El superior e inferior absoluto en su interpretación cósmico-corporal.

La grosería como una de las formas sustanciales de expresión de la verdad. No es un juicio teórico. La palabra misteriosa: el rito.





Portada de la edición original de 1929
del libro *Problemas de la obra de Dostoievski*.



EL

HILO



DE ARIADNA

Todos somos como una suerte de Teseos modernos, cuando nos enfrentamos al laberinto complejo del verdadero análisis crítico de la realidad histórica y del mundo de lo social. Y si lo que queremos, es entender esa realidad no solamente en su limitada y superficial positividad inmediata, sino también en su siempre inquieta y creadora negatividad, nos hace falta ese hilo de Ariadna de la perspectiva crítica y a contrapelo de los hechos, fenómenos y procesos que el Minotauro del poder, el sometimiento y la dominación, resguarda para que se mantenga igual el injusto orden social existente.

*Por eso esta sección será una cantera siempre abierta de nuevas pistas, de permanentes búsquedas, de audaces tentativas y de constantes ensayos para poder acercarnos a ese 'lado malo de la historia' por el que irrumpe siempre el cambio, y por el que se cuelan todo el tiempo esas **Contrahistorias** subversivas que aquí habrán de encontrar tanto su foro, como también uno de los mejores lugares de cultivo y de vasta proyección.*

LA RISA EN LA CULTURA POPULAR DE LA EDAD MEDIA¹



El libro de M. Bajtín es antidogmático, al igual que enemigo del dogma es el héroe principal de su libro: la risa. Este libro es relevante, ante todo, por que libera al lector, ya que no dudamos que lo leerán con gran provecho no sólo los especialistas en literatura, sino también los historiadores, desde los tradicionales y especializados, hasta aquellos incrédulos de las concepciones sobre la cultura de la Edad Media y del Renacimiento. El verdadero descubrimiento del autor consiste en el despliegue, dentro de la totalidad, de un estrato invisible de la cultura del pasado: la cultura popular de la risa, de lo grotesco y del carnaval. El autor no nos da un ensayo de la historia evolutiva de esta cultura, “una historia de la risa”, (según la expresión de Herzen); su propósito es completamente diferente: es el del planteamiento del “problema de la risa” como una categoría histórico-cultural de importancia fundamental. En este sentido, la investigación de M. Bajtín revela nuevas perspectivas para los historiadores de la cultura medieval, y es precisamente en este aspecto, que nos interesa ahora esta obra.

La tesis desarrollada en el libro es la siguiente: a la par de una cultura eclesiástico-dogmática, invariablemente “seria” a lo largo de todo el medievo, existía una cultura popular de la risa, del carnaval, cuyas raíces las podemos encontrar desde la sociedad primitiva, pudiendo también ser rastreadas a lo largo de la Antigüedad arcaica y clásica. El elemento primordial de la risa, abarcaba las principales concepciones del pueblo, tiñendo de tonos singulares todo el complejo de sus representaciones sobre el mundo, sobre el individuo y sobre la sociedad. En ciertos momentos de la vida popular, en los días de fiesta, este estrato popular carnavalesco de la cultura saltaba a un primer plano, y

¹ Este texto es una reseña crítica del libro de Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, y fue publicado en la revista rusa *Cuestiones de literatura*, 1966, núm. 6, pp. 207–213. Para enriquecer la visión crítica en torno a los aportes de la obra de Bajtín, *Contrahistorias* lo incluye también en este dossier, para todos sus lectores, en esta cuidada traducción del ruso al español, de Norberto Zúñiga Mendoza.

adquiriría una posición dominante, llegando entonces a un estado de libertad y de igualdad, en donde desaparecían las distancias sociales, todas, incluso las más extremas y las más serias; y las verdades de la vida cotidiana, que se afirmaban como indudables en el plano oficial y religioso, se sometían a la burla y a la profanación.

En tales circunstancias, dentro del escenario de una vida ideológicamente ascética, inmersa en el miedo y la humildad, asoman de pronto las protuberancias de una estruendosa carcajada popular. Pero esto representaba, apenas una breve interrupción de esa vida oficial en el medievo. En cambio, un avance esencial y duradero de esa tradición popular de la risa, que penetró dentro de la cultura de la alta sociedad, en su literatura y en su arte, se dio sólo en la época del Renacimiento. Y esta tradición popular, se dio a conocer de la manera más completa y acabada en la obra de Rabelais, lo cual explica “la popularidad radical” de todas las imágenes de su novela, y el singular carácter “no literario” y “no oficial” de su obra.

La tesis mencionada es muy interesante, y desde nuestra perspectiva, está ampliamente fundamentada en muchos sentidos. Pero en la realidad, es inexacto observar en la cultura medieval la vigencia de un solo principio dogmático, religioso y teológico, porque ésta es una interpretación unilateral de la vida espiritual de la sociedad feudal, según la cual todas las concepciones, ideas y valores éticos, son siempre e invariablemente atribuidos a una única idea teológica, que se fracciona en dos simples categorías extremas: el bien, pensado como una bendición divina, y el mal, considerado como un engendro diabólico; es decir, la gracia divina y el pecado; el paraíso y el infierno; el éxtasis místico y la violencia brutal; lo negro y lo blanco. En la realidad, la vida de la sociedad

medieval era inconmensurablemente mucho más compleja y contradictoria. El libro de M. Bajtín, nos muestra de una forma innovadora el papel de los principios espontáneos del carnaval popular dentro de la cultura medieval.

Pero aquí nos asaltan algunas preguntas, algunas dudas, e incluso, en un momento dado, algunas objeciones.

Empecemos por las preguntas. ¿Quién es el pueblo, portador de esa cultura de la risa? Al leer el libro, involuntariamente nos viene a la mente la idea de que el autor toma en cuenta sólo a la gente común, a los campesinos, a los artesanos de la ciudad, pero no al clero, ni a los patricios ciudadanos, y mucho menos a la nobleza. No hay duda de que la gente común (los plebeyos), representaba la mayor parte de la población. Sin embargo, ¿acaso sólo en ese medio se albergaba la tradición del carnaval y la risa de la Edad Media? ¿A quién pertenecía la autoría de muchas de las obras del género de la risa? Si al momento de realizar el carnaval se borraban todas las diferencias estamentales, y desaparecía el sentido de la distancia social, esto era posible debido a que en el carnaval participaban tanto los estratos bajos como los altos, tanto los plebeyos como los nobles. Precisamente por eso, el carnaval estaba ligado a la idea de “amplia popularidad”, de conciliación, de igualdad generalizada, de una voluntad sin límites. Por supuesto que la fuente y el fundamento de estas ideas e imágenes eran las amplias masas, pero también los señores eran partícipes, pues todo esto no les era ajeno.

Pero si esto es así, ¿cómo entender entonces la oposición de las dos culturas sobre las que escribe M. Bajtín, la cultura oficial, dogmática, vista a través de la ideología oscurantista con su “seriedad helada y pétrea” (p. 82)², impuesta por la Iglesia, por

² Arón Gurévich cita las páginas de la primera edición rusa del libro de Bajtín, publicada en 1965.

un lado, y por el otro, la cultura popular, no oficial, de la risa? El autor señala que la cultura popular irrumpía en la cultura oficial, y que la Iglesia debía tolerarla y de alguna manera permitirla. Nuestra duda, en este caso, se refiere en primera instancia, a si es correcto ver en la cultura oficial de la Edad Media, únicamente una trama de **concepciones** compenetradas por la seriedad, el miedo, la sumisión (el pensamiento aterrador y atemorizado, p. 245), y considerarla una

cultura esencialmente de “agelastas”, ajena a todo elemento del principio vivaz y alegre que se desbordaba en la cultura popular. En segunda instancia, la duda está provocada por la comprensión de la cultura popular en sí misma: ¿es posible establecer en esta cultura una calidad superior al principio carnavalesco y de la risa, y liberarla al mismo tiempo de los momentos de miedo y de seriedad religiosa?

Ante todo, una contradicción absoluta entre las dos culturas de las también dos clases de la sociedad medieval, en general, es impensable, ya que de haber existido, implicaría que “las ideas de la clase dominante” nunca serían “ideas dominantes”, y los señores estarían privados de la posibilidad de mantener el dominio de las masa popular, y de influir en su cosmovisión y en su estado de ánimo. Por supuesto que M. Bajtín está lejos de tal comprensión simplista de la vida espiritual del medievo, en tanto que sostiene que en el género grotesco y de la risa, los creadores eran no sólo los miembros del pueblo, sino también los clérigos, y que la risa penetraba “hasta las más altas esferas del culto y el

Ante todo, una contradicción absoluta entre las dos culturas de las también dos clases de la sociedad medieval, en general, es impensable, ya que de haber existido, implicaría que “las ideas de la clase dominante” nunca serían “ideas dominantes”, y los señores estarían privados de la posibilidad de mantener el dominio de las masa popular

pensamiento religioso” (p. 17), y que las obras de este género eran bastante célebres, tanto entre los estratos superiores como en los inferiores.

Pero deberíamos indicar más claramente, que el culto oficial también permitía y presuponia en gran medida la sonrisa, la broma, la risa. Recordemos el arte del medievo ortodoxo. Si Cristo, por lo general, se representaba sea en la forma del Dios-hombre sufriente, sea en la forma de juez implacable, condenando las almas de los

pecadores a los tormentos del Infierno y abriendo las puertas del Paraíso a las almas de los justos, en cambio la Madre de Dios aparecía ante los feligreses, frecuentemente, con una sonrisa en los labios, en calidad de intercesora bondadosa ante Dios. Claro que esto no es un elemento fundamental de la risa, pero tampoco lo es del miedo o de la tristeza. Apenas se puede ver únicamente la contradicción de las acciones de culto y las diabluras, o del gran mito como una farsa completa. Porque las bufonadas no estaban necesariamente al margen del mundo oficial, y no es casual que el bufón fuera un personaje fundamental de la cohorte palaciega. ¿Qué son las “danzas de la muerte”, tan populares en las bellas artes del medievo, sean ellas divertidas o aterradoras? Al parecer se trata de la carnavalización del horror. Desde nuestra perspectiva, a toda la cultura de la Edad Media le es inherente la duplicidad, la ambivalencia, que M. Bajtín se inclina a ver únicamente en la cultura popular de la risa y en el carnaval.

Por otro lado, la cultura popular no era tan radicalmente contraria a la cultura “oficial”, ya que del mismo modo, esta cultura

popular no era únicamente de la risa, y el carnaval no se circunscribía exclusivamente a la risa disipada y a la diversión. A lo largo de toda la Edad Media, la conciencia humana estuvo constantemente dominada por los miedos, por las psicosis colectivas, por los estallidos extáticos convulsivos, abarcando a grupos enteros y capas diversas de la población. La espera del “fin del mundo”, la segunda venida de Cristo, es el rasgo más arraigado de la conciencia de masas medieval. Los historiadores conocen muy bien el desequilibrio extraordinario del hombre medieval, condicionado tanto por la contradicción de su ser social, como por su relación hacia la naturaleza, ante cuyas fuerzas está casi indefenso. La sensibilidad general de las masas, se revelaba no solamente en las carcajadas del carnaval, sino también en su religiosidad, en las penitencias masivas, en la búsqueda de salvación con la participación en las Cruzadas, en las sectas de autoflagelantes, y finalmente en la persecución de las brujas. Y en lo concerniente a la oposición al dogma oficial, se expresaba en primer término en las herejías teológicas, a veces muy alejadas de la alegría y de la risa, como en el caso de San Francisco de Asís.

Al lector le puede surgir la idea acerca de una absoluta oposición a toda la cosmovisión dogmático-eclesiástica, de todas las conductas carnalescas, las que además serían como la expresión de una sensibilidad libre y emancipada de todas las normas habituales y todas las reglas (aunque el autor reconoce, en algunos casos, la coexistencia de ambos aspectos en la conciencia de las personas de la Edad Media, v. p. 107). Sin embargo, el carnaval mismo, en nuestra opinión, no está del todo desprovisto de cierta normatividad, e incluso de cierta ritualidad lúdica. La conducta de los participantes en el carnaval era libre, al máximo, de toda la rigidez habitual, pero en el curso del festejo, las expresiones utilizadas

en ciertos momentos, así como los gestos, las máscaras y las acciones, junto a las “nominaciones de la plaza pública”, estaban dadas a sus participantes por la tradición.

De modo que toda esta “saturnal” medieval, adquiriría necesariamente y de una vez por todas, un cierto orden ya establecido, e incluso la misma permisividad del carnaval se sometía a un singular “*cliché* ritual”, a un escenario fijado durante siglos y por generaciones, en virtud de que la sociedad medieval era una sociedad tradicional en sus fundamentos. E incluso las formas de la vida social, hasta las más heterodoxas y enemigas de la oficialidad, se sometían a esa tradición circundante. Un ejemplo sorprendente de esto, pueden serlo los movimientos heréticos, que surgieron en calidad de protesta en contra del poderío de la Iglesia católica y de su jerarquía, pero que en el desarrollo ulterior de estas sectas (por ejemplo, los cátaros), terminaron por engendrar a su vez otra nueva Iglesia y otra nueva jerarquía.

A lo anterior hay que agregar, que al carnaval difícilmente lo podemos entender, siguiendo a M. Bajtín, tan sólo como un receso en la vida social oficial, como una distracción de ésta, a partir del principio popular de la risa. Somos de la opinión de que hay aún otro aspecto por añadir. Pues el carnaval representaba una parte del “mecanismo” general del equilibrio social en la sociedad medieval, la que se basaba en la opresión y en la ausencia encubierta de libertad de la mayoría. Así que la negación temporal de la desigualdad y de las distancias sociales, daba a esta sociedad una pausa y un desfogue necesarios, mitigando de manera excepcional, tanto social como psicológicamente esa opresión y falta de libertad, con lo que una vez pasado el carnaval, esto ayudaba a sobrellevar la cruda realidad de la vida cotidiana de la sociedad feudal.

“Los barriles llenos de vino reventarán si,

de vez en cuando, no se abre el orificio, y no se permite la entrada del aire”, reza un documento del siglo XV, citado por el autor (p. 84). Por mi parte, creo que las diferencias sociales no podían ser olvidadas al momento del carnaval: así que por lo visto, el plebeyo sentía gran placer al recibir una palmada en el hombro o en alguna parte del “cuerpo inferior”, por parte de algún noble. Esas diferencias sociales no se olvidaban, sino que más bien se ignoraban conscientemente, y el placer de la sensación de transgredir todos los límites generalmente permisibles, era lo que representaba el significado principal del carnaval. La risa no era únicamente “crítica”, como justamente subraya Mijaíl Bajtín, pues también estaba dirigida al mismo personaje que ríe (p. 15). Y ella permitía los desfogues, de modo que en esta última cualidad, no era precisamente hostil ni peligrosa para las clases dominantes, ni para su ideología.

Estas preguntas y dudas recién formuladas, pensamos que no contradicen los principales postulados del análisis del libro acerca de la cultura popular de la Edad Media y del Renacimiento. No obstante, están dictadas por la preocupación de una posible interpretación unilateral de los resultados del trabajo excepcionalmente fructífero de M. Bajtín. Y una preocupación de este tipo tiene fundamento, ya que nuestra literatura especializada no se ha desprendido aún de la inexacta perspectiva dominante, desde hace mucho tiempo, respecto de la cultura medieval. Según esta perspectiva, la cultura dentro de la sociedad feudal, se desarrolló en contra de la Iglesia y de la cosmovisión religiosa, luchando contra el cristianismo que se le imponía por la fuerza a las masas populares. Esta concepción totalmente antihistórica, ha conducido a un malentendido del verdadero sentido del desarrollo cultural a lo largo de toda una amplia época histórica, cuando la única forma posible de comprender el

mundo era la religión. Pero al asumir absurdamente esta perspectiva unilateral, se ha visto en la escolástica sólo un freno en el desarrollo del pensamiento, y en cambio, en la literatura y en el arte de la Edad Media y del Renacimiento, se mira sólo al “contenido” secular, que intenta romper con la “forma exterior” religiosa. Así, la religión se representa como una ponzoña ofrecida por los curas malignos, a una masa constreñida que sería “espontáneamente materialista”.

El libro de M. Bajtín, ayuda a superar esta perspectiva científicamente infundada, que se presenta falsamente como un materialismo combativo, pero que en realidad es muy ajena a los principios marxistas de la investigación de la cultura y de la religión, y de las exigencias de una aproximación histórica al pasado. Pero al mismo tiempo, la obra reseñada puede servir de pretexto para algunas interpretaciones erróneas, en virtud de las ambigüedades que ya hemos señalado anteriormente, respecto al tratamiento de la definición de la cultura popular de la Edad Media, y de la contraposición algo artificial con respecto a la cultura oficial. Posiblemente, para una comprensión más cuidadosa de esta diferencia, que es sin duda real, deberíamos subrayar que ese principio activo de la risa de la cultura popular, se encontraba al nivel de la *sensibilidad*, de la psicología social, mientras que en cambio la cultura oficial se afirmaba en el nivel de las ideas sociales, de la ideología y de la cosmovisión. Aunque ambas esferas estaban estrechamente ligadas entre sí, se entretrejan y frecuentemente el contenido de un nivel se trasladaba al otro nivel.

Al evaluar los fundamentos del mundo de la cultura de la risa de las épocas pasadas, el autor utiliza el concepto de ambivalencia. La ambigüedad de la risa del medievo, está señalada por M. Bajtín de una forma excepcionalmente correcta. Porque la risa

muere, y al mismo tiempo renace, traslada lo “alto” a lo “bajo”, lo superior lo transforma en inferior, lo ideal se iguala con lo material, lo tosco-corporal profana a lo sagrado, situándolo lado a lado con lo obsceno. Esta propiedad, señala el autor, no es una peculiaridad de la obra de Rabelais, y en general no es algo fuera de lo común, excepcional: ya que esta tradición es inherente a la cultura popular de la risa desde tiempos inmemoriales.

Así, en particular, sólo los últimos cuatro siglos de la historia se caracterizan por desarrollar otra relación completamente diferenciada y “fragmentada” hacia lo cómico. Las imágenes de lo “inferior material-corporal”, imágenes grotescas, imágenes exageradas del cuerpo, que enfatizan ciertos momentos eróticos y sus implicaciones, en realidad ocupan un lugar evidente dentro de la cultura popular festiva de la Edad Media, conformando en su conjunto una especie de sistema semiótico (un “estilo único”, según M. Bajtín). Y precisamente estas imágenes son las que aparecen en primer plano en la novela de Rabelais, y las que figuran también en calidad de momentos centrales en el libro de M. Bajtín. La matriz, los órganos reproductivos, las copulaciones, las excreciones, los gestos obscenos y los insultos callejeros, al igual que los cuadros del banquete, o del agasajo, son los accesorios indispensables que utiliza nuestro autor. Pero aquí no queda claro, en qué consisten las raíces de la ambivalencia de la cultura popular.

Para responder a esta pregunta, pensamos que tendríamos que reformular ligeramente el problema. Y esto es muy importante, dado que se trata de un problema fundamental que no es sólo del libro de M. Bajtín, sino de la investigación contemporánea en el campo de la historia de la cultura en general. Se trata del problema de la inestabilidad histórica de la conciencia humana, un problema de la

psicología histórica.

El autor resalta con justa razón, que la historia de la cultura de la risa del pasado le plantea al investigador contemporáneo, la dificultad de no trasladar involuntariamente hacia el pasado lejano, nuestras nociones y categorías contemporáneas, percibiendo e interpretando entonces la risa, las groserías, las obscenidades ligeras, con el mismo sentido de burdo rebajamiento que les da nuestro tiempo. Porque en la Edad Media estas categorías poseían un contenido más profundo, y además tenían un carácter ideológico que daba cuerpo a una cosmovisión particular que después fue abandonada.

Y es precisamente en este sentido que el concepto de ambivalencia adquiere un significado de primer nivel, en la investigación de la cultura medieval. Pues el movimiento de lo “alto” a lo “bajo”, encuentra su analogía en la indivisibilidad de las nociones acerca del cuerpo humano y del cosmos, las que no se construyen de manera completamente diferenciada, provocando que el cosmos se “corporaliza”, y que por el contrario, el cuerpo adquiere dimensiones “cósmicas”. Pero es dudoso que el tema del “cuerpo parturiento”, refleje la “sensación viviente del pueblo en su inmortalidad histórica colectiva” (p. 351), y que esto estuviera además vinculado a una percepción singular del tiempo. Nosotros, colocaríamos estas observaciones al nivel de algunos otros rasgos de la estructura espiritual de la Edad Media.

Porque el individuo, en aquella época, aún no era consciente de ser una personalidad totalmente autónoma, caracterizándose no por sus cualidades interiores, sino ante todo, mediante su pertenencia a una corporación, o a un grupo social de personas de un mismo status. Así, al hombre medieval le son propios unos conceptos espacio-temporales que son sustancialmente distintos de aquellos que comenzaron a conformarse en

la época del Renacimiento (por eso J. Le Goff contrapone el “tiempo de los mercaderes” al “tiempo bíblico” de la Edad Media). El concepto de causalidad, contenía aún en aquellos tiempos, no pocos elementos de lo mitológico, (de “complicidad”, según la expresión de Lévy-Bruhl). Prevalcía un tipo concreto-imaginativo de la conciencia, incapaz de procesar abstracciones con precisión, y tendiente a una comprensión artística y religiosa del mundo.

La ambivalencia, la dualidad de los conceptos, la inexactitud de las nociones, la tendencia hacia la “duplicidad del mundo”, la cercanía de “la corporalidad” y de “lo cósmico”, son rasgos inevitables de la conciencia del hombre de la sociedad rural. Son rasgos no completamente distinguidos de la comprensión del mundo, condicionados por una también insuficiente diferenciación de la propia práctica humana. Ya que en la Edad Media, la producción y la religión, el arte y el mito, la filosofía y la religiosidad, el espectáculo y el culto, la base y la superestructura no estaban separados de la forma tan clara en que lo están en nuestra sociedad moderna. De modo que la versatilidad de la actividad social del hombre, engendrada por la fragmentación incompleta de la vida social, y por la inconclusa división social del trabajo, conducía inevitablemente a una relación ambivalente con el mundo. De aquí, esas transferencias de lo serio a lo divertido y al contrario, igual que la ambigüedad y lo inconcluso corpóreo, o el impulso irresistible de ver en todo lo terrenal el símbolo de lo celestial, pero al mismo tiempo, también la creación de “otro mundo”, a imagen y semejanza de lo

La ambivalencia, la dualidad de los conceptos, la inexactitud de las nociones, la tendencia hacia la “duplicidad del mundo”, la cercanía de “la corporalidad” y de “lo cósmico”, son rasgos inevitables de la conciencia del hombre de la sociedad rural.

terrenal.

El fin de la Edad Media y el comienzo de la Edad Moderna, es la época de la ruptura de esta conciencia tradicional, con la construcción de nuevos conceptos, y con la reformulación de las categorías fundamentales del pensamiento (tiempo, espacio, causa, ley, universo, personalidad). El crecimiento de las ciudades y el intercambio, el progreso de la industria, la supresión de la segregación social y del aislamiento local milenario, los grandes descubrimientos geográficos, la teoría heliocéntrica de Copérnico, la invención de la imprenta, la crisis del catolicismo, son algunos de los factores que contribuyeron y acompañaron a esta profunda revolución espiritual. En cambio, en la época que precede al Renacimiento, prevalecía ese tipo de conciencia tradicional, con los rasgos específicos que ya hemos señalado. Y la cultura del carnaval y de la risa de la Edad Media, es uno de los elementos de esta conciencia, por lo que sólo puede ser cabalmente comprendida, a nuestro parecer, dentro de ese contexto más amplio de todo un “modelo del mundo”. De tal forma, la ambivalencia es un rasgo inherente, inseparable de toda la percepción y cosmovisión del medieval, y no solamente de la cultura popular de la risa que ha sido tan profundamente estudiada por M. Bajtín. La ambivalencia es la cualidad histórico-socialmente condicionada, de toda la vida espiritual de una determinada época.

Treinta años atrás, el reconocido científico holandés Johan Huizinga, propuso una concepción del origen de la cultura, en todas sus manifestaciones, a partir del juego. El juego es una competencia exenta de todo fin

egoísta, que depende de reglas y restricciones voluntarias, y él engendró, según la convicción de Huizinga, a la poesía, a la música, a la filosofía, al derecho, a la formalidad, y a otras formas de cultura, las que después fueron perdiendo gradualmente su carácter primario. Por eso el hombre, creador de la cultura, es el *homo ludens*, “el hombre que juega”. Este punto de vista es original e interesante, en tanto que nos ofrece un enfoque innovador con respecto a una serie de fenómenos en la historia mundial de la cultura, aunque no explica ni su origen ni su desarrollo.

La lectura del libro de M. Bajtín, nos remite involuntariamente al libro de Huizinga. Entre ellos parece existir una cierta “intercomunicación” (véase en particular los razonamientos sobre el juego, en las pp. 251–259 y 280). Pero en este caso, tenemos ante nosotros al *homo ridens*, “el hombre que ríe”. Su risa de carnaval y festiva impregna a toda la cultura popular del medievo, y de ella misma nacerá la cultura del humanismo de la época del Renacimiento. Indudablemente esta

perspectiva es más fructífera, y nos explica mucho más de la historia de la cultura de la Edad Media; pues ella pone al desnudo los orígenes populares del Renacimiento. Además, por ningún motivo debemos olvidar que el autor, conscientemente, destacó tan sólo un único aspecto de la realidad, muy diverso y complejo. Esto en ninguna medida demerita el importante significado de la investigación de M. Bajtín. El avance de esta nueva concepción en la ciencia, se acompaña hombro con hombro con el realce de un aspecto del problema.

Sólo con el tiempo y con el resultado de investigaciones posteriores, este trabajo será orgánicamente integrado dentro de un conjunto más amplio. Pero ya desde ahora se puede con toda seguridad afirmar, que los intentos de abordar como antes al medievo, como una época de oscuridad y para cuya representación bastaban solo los tintes más negros, y como un tiempo sólo de una gran represión por parte del fanatismo y del dogmatismo teológico, son ahora y más que nunca ya imposibles.



LOS CARACTERES CÓMICOS¹



EL HILO DE ARIADNA

Pasemos ahora a otro amplio ámbito de lo cómico, es decir a los caracteres cómicos.

Es necesario ante todo, subrayar que en sentido estricto, los caracteres cómicos no existen. Porque cualquier rasgo negativo del carácter puede ser representado bajo un aspecto cómico, con los mismos medios con los cuales se crea, en general, un efecto cómico.

¿Cuáles medios entonces son fundamentales para la representación de los caracteres cómicos?

Ya Aristóteles decía que la comedia representa a los hombres “peor de cómo ellos son”. En otras palabras, para crear caracteres cómicos es necesaria una cierta *exageración*. Al estudiar los caracteres cómicos de la literatura rusa del siglo XIX, no es difícil ver que ellos han sido creados siguiendo el principio de la caricatura. Y la caricatura como ya lo sabemos, consiste en el hecho de asumir una cierta particularidad y de agrandarla, convirtiéndola así en algo visible y notorio para todos. En la representación de los caracteres cómicos, se toma una propiedad negativa cualquiera del carácter y se le exagera, logrando atraer así en torno de ella, la atención principal del lector o del espectador. Hegel define la caricatura de un carácter en estos términos: "En la caricatura, un determinado carácter ha sido extraordinariamente exagerado, representando así una cosa característica, que ha sido llevada al extremo".

Con este criterio, han sido construidos los personajes cómicos de Gógol. Y así, Manilov representa la encarnación del empalago, Sobakevich de la tosquedad, Nozdrev del desorden, y Pliushkin de la avaricia, entre otros ejemplos similares.

¹ Este texto es el capítulo XIX del libro *Problemas de la comicidad y la risa*, de Vladimir Propp, publicado originalmente en ruso en 1976, y reeditado por la Editorial Labirint, de Moscú, en 2006. Ese capítulo XIX abarca las pp. 124–136 de esta reedición. *Contrahistorias* lo incluye en este dossier como un complemento importante a los textos de Mijaíl Bajtín, y para mostrar otra aproximación, también dentro de la perspectiva rusa y soviética, al importante tema de la historia de la risa, en esta cuidada traducción del ruso al español de Norberto Zúñiga Mendoza.

La exageración no es, sin embargo, la única condición de la comicidad del carácter. Aristóteles señala que no solamente en la comedia, la propiedad negativa ha sido exagerada, sino también que esta exageración requiere de ciertos límites y de una cierta medida. Porque las cualidades negativas no deben llegar hasta el extremo de la humillación, no deben suscitar en el espectador sufrimiento, dice Aristóteles, y agregaríamos ahora, no deben tampoco suscitar ni repugnancia ni disgusto. Los pequeños defectos pueden ser cómicos. Cómicos pueden ser, por ejemplo, los miedosos en la vida cotidiana (aunque no en la guerra), los fanfarrones, los aduladores, los arribistas, los pequeños canallas, los pedantes y los extremadamente formales de toda especie, los tacaños y los acaparadores, las personas vanidosas y presuntuosas, los viejos y las viejas que quieren hacerse pasar por jóvenes, la mujer tirana y el marido sometido, y así por el estilo.

Avanzando en este camino, sería necesario componer todo un catálogo de los defectos humanos, e ilustrarlo con ejemplos extraídos de la literatura. Tentativas de este tipo, como ya lo hemos señalado, se han hecho anteriormente. Pero en cambio, los vicios y los defectos llevados hasta la dimensión de pasiones funestas, son ya objeto de la tragedia, y no de la comedia. Pero los límites entre ambas no son siempre muy claros. El Don Juan creado por Molière como un carácter cómico, sucumbe trágicamente. Y la pregunta sobre en dónde se establece el límite entre la humillación, que constituye el nudo de la tragedia, y los defectos cómicos que son posibles dentro de la comedia, es imposible establecerlo en términos puramente lógicos, y más bien son el talento y el tacto del escritor quienes deben decidirlo en cada caso. Porque una misma propiedad

puede convertirse en algo cómico si se le exagera moderadamente, pero si se le lleva en cambio a la dimensión de un vicio, se convierte en algo trágico. Esto se ve muy claro, si comparamos por ejemplo a dos avaros, el Pliushkin de *Las almas muertas* de Gógol, con el barón de *El caballero avaro* de Pushkin. La avaricia del barón alcanza dimensiones grandiosas.

...Puedo desde lo alto,
Mirar todo aquello que está sometido a mí
¿Qué cosa no está a mi alcance?
Como un demonio indiscutible,
Desde aquí puedo dominar el mundo².

Más allá de su avaricia, el barón tiene una oscura filosofía en torno al poder del oro, y tiene la conciencia de su propio poder potencial sobre el mundo, tiene una ambición extraordinaria, y es también un infame. Su avaricia es un vicio ligado a crímenes terribles, pues él es un usurero que lleva a sus víctimas a la desesperación y a la ruina. Por eso, examinando las monedas de oro que le son particularmente preciosas, el barón recuerda con qué medios las ha adquirido.

¡Sí! Toda la sangre, el sudor y también el llanto,
Derramados por todo lo que aquí acumulo tanto,
Si hubiera brotado súbitamente desde las entrañas de la tierra,
Entonces un nuevo diluvio habría,
Y en mis fieles bóvedas, yo me atragantaría³.

A diferencia del barón, Pliushkin es más bien alguien mezquino. Gógol no le atribuye ninguna otra cualidad más allá de la avaricia. Este es un tributo a la exageración cómica en

² Alejandro Pushkin, *Teatro y fábula*, p. 135.

³ *Ibíd.*, p. 136.

la representación del carácter. Él no tiene ninguna filosofía, no tiene ninguna avidez de poder ni tampoco ambiciones, no acumula oro sino productos de la agricultura, no recolecta objetos preciosos sino cosas inútiles; bajo el andamio recolecta viejas suelas, clavos oxidados y trozos de cerámica. Todo esto corresponde con la descripción de su aspecto.

En un primer momento, Chichikov lo confunde con el ama de llaves, pero después descubre que esa ama de llaves se rasura la barba, aunque raramente, “porque todo su mentón, con la parte inferior de los cachetes, parecía un cepillo de hilos de hierro, con los cuales en las cuadras se cepilla a los caballos”. Todo esto nos hace reír, aunque la figura de Pliushkin no es totalmente cómica.

Mirando más detenidamente su figura, vemos que es verdad, no comete delitos de sangre, pero sus campesinos sobreviven en condiciones terribles de miseria, las *izbas* o chozas de los campesinos no tienen techo, brotan solo palos y pértigas, las ventanas están cubiertas con telas desgarradas, y la gente ha huido por el hambre y no regresa más.

Entre todos los personajes de Gógol la figura de Pliushkin es tal vez la menos cómica y la más patética. Pero Gógol posee el sentido de la medida. Bastaba que hubiese avanzado un poco más, y esta figura ya no habría sido cómica.

Es interesante notar que, en ocasiones, Gógol atenúa el cuadro caricaturesco de las figuras humanas que ha trazado. Así, Piotr Petrovich Petuj viene descrito como un gran comelón, siendo ésta su cualidad fundamental. Pero es también hospitalario, lo cual no anula sus cualidades negativas, pero crea en él un trasfondo vital auténtico y

Una imagen atenuada rebaja el nivel caricaturesco, y convierte así en algo verosímil a esos tipos reconstruidos. Pero incluso esta atenuación requiere en su momento de un sentido fino de la medida, lo mismo que la exageración cómica.

verosímil. Esto se aplica también a algunos otros personajes de *Las almas muertas*. En este sentido, Gógol escribe sobre los funcionarios que habitan en la ciudad capital, de los cuales él se ha burlado cruel y justamente: “A decir verdad, no obstante, eran todos gente capaz, vivían en común acuerdo, se trataban como amigos, y sus conversaciones llevaban la marca de una cierta y

particular bondad e intimidad”. Un poco más adelante, Gógol continúa: “pero en general eran gente capaz, llenos de un espíritu hospitalario, y quien había sido su huésped o había pasado una tarde con ellos jugando al whist, se convertía ya en cierto sentido en su íntimo”.

Lo mismo escribe Jlietakov en su carta a Triapichin sobre los habitantes de la ciudad. Después de haber descrito en clave cómica a todos los personajes, agrega: “pero son gente hospitalaria y bonachona”. Los historiadores de la literatura (hasta donde yo sé), no han citado nunca estas palabras. ¿Por qué? ¿Tal vez Gógol, que había mostrado aquí apenas todo el escuálido cuadro de la vida social de la vieja ciudad sede del gobierno, se contradice y quiere pasar por encima de sus propias afirmaciones? Naturalmente no. No es este un error de Gógol, sino un principio suyo: no obstante todas sus cualidades negativas, los tipos descritos por Gógol son hombres vivos. “Estas personas son malas por culpa de la educación y por ignorancia, no por naturaleza”, dice Belinsky (T. 8, VI, 359) de los héroes gogolianos.

Una imagen atenuada rebaja el nivel caricaturesco, y convierte así en algo verosímil a esos tipos reconstruidos. Pero incluso esta atenuación requiere en su momento de un sentido fino de la medida, lo

mismo que la exageración cómica. Las cualidades positivas de los personajes negativos, Gógol no las recuerda casi nunca, y cuando lo hace, esto sucede de una manera fugaz. Sobakevich es un muy buen amo y sus campesinos prosperan; el modo de hacer las cosas de Manilov no está ausente de un cierto carácter placentero; Pliushkin en otro tiempo era totalmente diferente. Korobochka representa una mezcla de diversos trazos de carácter, que se mantienen preponderantemente unidos, pero no de modo exclusivo, por la estupidez y por la tacañería. La técnica con la cual ella viene representada, difiere un tanto de aquella con la cual han sido dibujados los otros terratenientes de *Las almas muertas*.

Gógol no elabora las cualidades positivas de los personajes negativos, porque si lo hiciera, los privaría de su carácter de comicidad. Aunque hay, no obstante, una sola obra en la cual esto sí sucede: *Los terratenientes de viejo cuño*.

Si Pliushkin representa, por así decir, el límite inferior de la comicidad, más allá del cual nos encontramos ya con la repulsión, Afanasi Ivánovich y Puljeria Ivanovna representan el límite superior, más allá del cual comienza el idilio.

Esta representación un tanto atenuada de los personajes negativos, no es característica solamente de Gógol. Famusov por ejemplo, es el tipo del señor ruso moscovita de inicios del siglo XIX, pero por sí mismo, tal vez no es un hombre perverso; por eso es artísticamente convincente, y su figura aparece como algo vital y genuino. En otros casos en cambio, en los cuales en la descripción no se muestra ninguna cualidad positiva, esas figuras son artísticamente menos persuasivas que las que antes han sido descritas con trazos más ligeros. Tal es por ejemplo el caso de Skalozub, que representa el ejemplar químicamente puro de la caricatura. Y del mismo carácter son también muchos personajes de Saltykóv-

Shchedrín, figuras muy vívidas no obstante que son caricaturas limitadas.

Pero existe todavía otra posibilidad para poder reforzar la comicidad de un carácter. En la comedia, todos los personajes están siempre inmersos en una determinada intriga, y en los grandes escritores esta *intriga* puede servir también como instrumento para delinear a un carácter. El Jlietakov de Gógol no es solamente un personaje de una comedia de intriga, sino también un carácter o tipo psicológico vívidamente delineado y muy definido, así como lo es el cínico y algunos otros personajes. Y lo mismo vale, de manera muy evidente, también para *El casamiento*, en el que la acción se rige por la contraposición de dos caracteres: el flaco abúlico e indeciso Podkolliosin y el empeñoso y enérgico Kochkariov. Intriga y carácter, en este caso, constituyen un todo único.

Este entrelazamiento de carácter e intriga no es, sin embargo, una condición indispensable de la comicidad, sino más bien el signo de un gran talento. Se puede observar, por ejemplo, que esta unidad no existe en las obras de Molière. Bergson subrayó fugazmente que en Molière está siempre en el centro un carácter cómico, y que los títulos de sus comedias frecuentemente definen el carácter del protagonista. En efecto, títulos como *El avaro*, o *El misántropo*, lo demuestran de un modo directo. Otras comedias tienen como título los nombres de sus personajes principales, pero estos nombres se han convertido ya en proverbiales, en tanto que son encarnaciones de una determinada cualidad negativa. *Tartufo* es un hipócrita y un mojigato, *Don Juan* es un disoluto, *El burgués gentilhomme* es un ambicioso, *El enfermo imaginario* es la encarnación del hombre aprehensivo, etc. Desde este punto de vista, las comedias de Molière son típicas comedias de carácter y no comedias de intriga.

La subdivisión entre comedia de intriga y comedia de carácter no es correcta, pese a todo, en la medida en que todas las comedias son al mismo tiempo de carácter y de intriga, si por intriga se entiende una acción que se basa en un cierto conflicto. Todo el problema está en ver en qué relación se encuentran, dentro de cada obra, la intriga con los caracteres de los personajes. En Gógol esta conexión es totalmente orgánica y registrable. Pero no es siempre así en Molière. Belinsky observó justamente, que las tramas de Molière son bastante uniformes. La intriga consiste frecuentemente en el contraste entre el protagonista y una pareja de enamorados, a cuya unión pone obstáculos el personaje negativo que da el título a la comedia. Ellos lo engañan y coronan así su sueño. Pero engañar directamente al propio adversario, la pareja de enamorados no puede, no sabe y no quiere hacerlo. Por eso, en su lugar, esto lo hacen sus servidores, astutos, avispados y que enmarañan las cosas, y sobre cuyas acciones se funda toda la trama. El engaño como un sistema que intenta alcanzar efectos cómicos, ha sido ya examinado antes. En estas comedias y en estas tramas, los personajes negativos son derrotados en el trance, y al mismo tiempo ponen al desnudo de una manera visible y expresiva, todas las propiedades de su propio carácter.

No daremos aquí la lista de los caracteres cómicos que han sido desarrollados en la literatura rusa, ni tampoco en la literatura europea occidental. Lo que en cambio es útil aquí, es tratar de proponer una tipología general y hacer explícitos los principios que están en la base de esta tipología.

El problema de los caracteres cómicos, no obstante, está muy lejos de haber sido completamente resuelto. Porque todos los tipos examinados hasta hoy eran siempre caracteres negativos. En ellos, un pequeño o mínimo agregado de cualidades positivas, convertía a estos mismos caracteres

negativos en vitalmente verosímiles, aunque esto no cambiaba su sustancia negativa.

Si observamos la vida, sin embargo, igual que si nos adentramos en las obras literarias de gran talento, es fácil ver que existen personajes cómicos que no parecen tener cualidades negativas, pero que a pesar de eso siguen siendo cómicos. Nosotros nos reímos al observarlos, pero asumimos al mismo tiempo hacia ellos un sentido de simpatía. En resumen, existen personajes cómicos no solamente negativos sino también positivos.

¿Cómo? ¿No contradice esto a nuestra teoría de que la risa nace de la puesta al desnudo de cualidades negativas? ¿O quizá se trata aquí de otro tipo de risa, de una risa que no es burlona? Puede parecer a primera vista, que tipos positivos no pueden ser negativos, ni bajo el aspecto teórico, ni dentro de la práctica artística. En Fonvizin todos los personajes están netamente divididos en positivos y negativos. En *El inspector* no existe un solo personaje positivo. En Ostrovsky la mayor parte de los personajes es negativa. Existen a veces comerciantes que, al final de la comedia, recuperan la cordura y la comedia llega así a una conclusión feliz, a la cual aspiraban los personajes oprimidos, y con ellos los propios espectadores. Pero el desenlace en estos casos es algo inesperado, y no deriva propiamente del carácter de estos personajes negativos. En la comedia *La pobreza no es un vicio*, el déspota familiar Gordey Tortsov, al final de la comedia dice así: "Ahora me he convertido en alguien diferente", y entonces entrega a su hija como esposa al mayordomo, frente al cual era antes hostil, entrega que era precisamente lo que estaban esperando los jóvenes enamorados. Pero el momento en el cual el tipo negativo se transforma en positivo, la comedia debe terminar.

No obstante, el héroe cómico positivo y el carácter cómico positivo son posibles, de cualquier manera.

Para resolver este problema, es necesario

tener presente que en la vida real no existen ni personas absolutamente negativas ni tampoco personas absolutamente positivas. Aún los criminales más inveterados, pueden esconder en sus entrañas más profundas ciertos embriones de humanidad, y al contrario, gente que es todo virtud, suscita frecuentemente en nosotros una antipatía instintiva, especialmente si tienden a dar lecciones de moral. Cada hombre es el producto de las más variadas cualidades, tanto positivas como negativas, las que están distribuidas en proporciones diversas.

Por eso la galería de los tipos cómicos es bastante variada. Existen por ejemplo, personas que con solo verlas nos ponen inmediatamente de buen humor. Porque una de las cualidades positivas que suscitan inmediatamente la sonrisa y una buena disposición, es la de un cierto optimismo, unido a una alegría habitual y a una actitud contenta que contagia también a todos los demás. Estas personas nunca están tristes, sino que están siempre con una excelente disposición de ánimo, óptima, bonachona, son personas que se contentan con poco, que no pretenden particularmente gran cosa, y a las que les basta con aquello que en cada momento tienen.

Este tipo de personas pueden ser cómicos, casi independientemente de la presencia en ellos de cualquier defecto moral. Hegel consideraba que “una inquebrantable fe en sí mismo”, era una propiedad importantísima del personaje cómico. Pero la risa que suscitan personajes de este tipo, no es propiamente una risa de burla. Frecuentemente se trata, simplemente, de una risa de alegría que examinaremos más adelante. Pero la risa provocada por personajes similares, no puede explicarse solamente con esto. En estos personajes, aquello que nos alegra es el optimismo, pero este mismo optimismo es el que provoca también la risa.

Igual que en los otros casos de la

comicidad, el optimismo por sí mismo no nos hace reír. Basta leer los *Estudios sobre el optimismo* de Mechnikov para persuadirse de esto. Pues un optimismo maduro constituye una filosofía de la vida, que fructifica poco a poco a pesar de las graves adversidades encontradas. Un optimismo de esta naturaleza, es la consecuencia de una cierta fortaleza de carácter y no nos hace reír. Así que es fácil notar que el optimismo que nos hace reír, se funda sobre principios muy distintos, o mejor aún, no se funda sobre nada. Porque se trata más bien de aquel optimismo que simplemente ayuda a vivir de manera muy fácilona. Es por decirlo así, algo cerrado sobre sí mismo, y posee un carácter exclusivamente subjetivo e individual. Su elemento son las pequeñas cosas de la vida cotidiana, pero a pesar de todo, este optimismo es en la vida cotidiana agradable y útil, y por ello suscita en nosotros una sonrisa involuntaria.

Pero esa actitud bonachona autocomplaciente y ese gozo ingenuo de vivir, es al mismo tiempo una cualidad muy superficial y precaria. Y esa es también una debilidad. Así que, probablemente ésta se descubre de improviso, la que viene a ser por así decirlo castigada, y la que precisamente desata la risa. Esta alegría bonachona y satisfecha de todo lo que existe en el mundo (y por lo tanto, también de sí misma), predispone a la risa, pero todavía no la provoca. De esto se han dado cuenta muy bien los payasos talentosos: por eso entran en escena radiantes de autosatisfacción. *Karandash* por ejemplo, salía a escena con un pequeño balde y una escobilla, muy contento, como si se dirigiera a sus nupcias. Boris Viatkin se aparecía silbando alegremente y con grandes gritos, acompañado por delante de su perrito.

Esta bonachona felicidad sirve de trasfondo que contrasta con los peligros que *irrumperán de improviso*, y que llueven sobre las cabezas de estos simplones, suscitando no

ya la sonrisa sino la carcajada abierta. Pero este tipo es sin duda cómico también por sí mismo, independientemente de aquello que le suceda después. Las desgracias que les suceden, no hacen más que acentuar la comicidad que está ya implícita en la existencia misma de esos tipos. Más frecuentemente se trata de una situación ilógica, que trata de sustituir a una derrota vergonzosa, aunque no siempre sea esto necesario.

Llegamos por lo tanto a la conclusión de que la comicidad de los caracteres de este tipo, no nace de la presencia en ellos de cualidades positivas, sino más bien de la precariedad y de la insuficiencia de estas mismas cualidades. Esta insuficiencia se manifiesta en el modo en el cual estos caracteres se comportan, descubriendo por ejemplo la pequeñez y la preocupación exclusiva por sí mismos, y provocando un ataque de risa cuando esta insuficiencia emerge abruptamente en toda su evidencia.

Hablando de esos optimistas cómicos, debemos recordar el personaje de *Falstaff*. Él es notablemente más complejo que el resto de los payasos simplones, que logran hacer reír y alegrar a los espectadores. A diferencia de estos últimos personajes cómicos, que encarnan solo una determinada y singular cualidad (Sobakevich), el tipo al que pertenece Falstaff une en sí mismo un buen número de cualidades de lo más diverso, y es precisamente esto lo que constituye su vitalidad y su verdad. Una de sus primeras cualidades es su fe inquebrantable en sí mismo, y su imperturbabilidad frente a los peligros que lo acechan. A pesar de todo, él es siempre feliz y alegre. Shakespeare valoraba mucho este tipo, y lo reprodujo dos veces: en

Y es por eso que el personaje de Falstaff reúne un colorido y una expresividad únicos en su género. En la literatura sobre Shakespeare, se encuentran frecuentes definiciones de la figura de Falstaff. La mejor es la de Pushkin, quien era un admirador muy entusiasta de este personaje.

la obra de *Enrique IV*, (en la primera y en la segunda partes), y también en *Las Alegres Comadres de Windsor*.

Falstaff es un carácter negativo, pero las propiedades negativas en este caso, han sido atribuidas a un tipo de hombre que está permanentemente contento, lo que ya por sí mismo convoca a la risa. Y es por eso que el personaje de Falstaff reúne un

colorido y una expresividad únicos en su género. En la literatura sobre Shakespeare, se encuentran frecuentes definiciones de la figura de Falstaff. La mejor es la de Pushkin, quien era un admirador muy entusiasta de este personaje. En sus *Conversaciones a la mesa*, Pushkin dice: “Quizá en ningún otro lugar, el genio amplísimo de Shakespeare se ha expresado con tanta variedad, como en el personaje de Falstaff, cuyos vicios, uno ligado al otro, componen una cadena divertida y monstruosa, similar a un antiguo bacanal. Examinando el carácter de *Falstaff*, vemos que su trazo principal es la glotonería; desde joven, probablemente, ha sido sobre todo un vulgar y grosero cortejador de damas, pero como ahora ha superado los cincuenta años, ha engordado y aparece como envejecido entonces la crápula y el vino han tomado claramente la ventaja por encima de las exigencias de Venus. En segundo lugar, él es un bellaco, pero habiendo pasado su vida con jóvenes desenfrenados, y expuesto continuamente a sus burlas y a sus travesuras, él disimula su propia miseria bajo una soberbia elusiva y burlona. Es presumido por costumbre y por cálculo. *Falstaff* no es para nada estúpido, por el contrario, y tiene además algunos hábitos de quien ha frecuentado incluso la

buena sociedad. No tiene ninguna regla. Es débil como una mujercita. Tiene necesidad de un buen vino español, de una comida sustanciosa y de dinero para sus amantes, y para procurárselo está dispuesto a todo, siempre y cuando no corra peligros demasiado serios”.

A esto podemos agregar que *Falstaff* es a veces capaz de confundir a sus adversarios con ocurrencias ingeniosas, pero finalmente es siempre derrotado y obligado a situaciones tan feas como corresponde a un carácter cómico. Por eso lo amenazan de fundirlo junto con la grasa. En *Las Alegres Comadres de Windsor*, él escribe cartas de amor contemporáneamente a dos mujeres casadas, pero no le va bien: las mujeres permanecen fieles a sus respectivos maridos. La primera vez él se esconde en una cesta que tiene ropa sucia y apestosa, y que será arrojada al agua con él adentro, y en la segunda intenta escapar disfrazado de ser una mujer gorda, pero lo atrapan y le dan de bastonazos. Esto último es un recurrente tema folclórico, pero *Falstaff* como tipo es exclusivamente shakesperiano. Es al mismo tiempo cómico y satírico, con lo cual se acerca a las figuras de Rabelais.

Pushkin, al escribir sobre *Falstaff* contrapone a Shakespeare con Molière. Pero los caracteres de Molière son unilaterales. “En Molière el hipócrita corteja a la mujer de su propio benefactor, fingiendo ser un hipócrita; se apropia de la posesión de otro haciéndose el hipócrita; pide un vaso de agua, simulando ser un hipócrita”. Todo esto se vincula a lo que hemos dicho antes sobre la unilateralidad de las caricaturas. En cambio, Shakespeare es siempre muy variado, y representa casi el punto culminante de la creación, sea de figuras vitales y cómicas, sea de entrecruzamientos estupendamente cómicos.

El optimismo vital no es la única cualidad positiva que puede ser tratada de manera cómica. Otras de ellas son la ingeniosidad y

la sagacidad, la capacidad para adaptarse a la vida y para orientarse frente a cualquier dificultad, encontrando siempre una vía de solución. De estas cualidades están provistos algunos personajes de la comedia, que logran deshonrar a sus torpes antagonistas. Estos antagonistas son siempre tipos negativos, y es por esto por lo que el héroe astuto que los vence, adquiere un carácter al mismo tiempo positivo y cómico. Una de las variedades de este tipo son los sirvientes pícaros de las antiguas comedias italianas y francesas. Pertenecen a esta categoría, por ejemplo, el Truffaldino de la comedia de Goldoni, *Arlequín de dos patronos*, y el Fígaro de *El barbero de Sevilla*, de Beaumarchais.

En la tragedia simpatizamos con el derrotado, en la comedia con el vencedor. Porque en la comedia, la victoria procura placer al espectador, aún cuando haya sido obtenida con formas de lucha no siempre aceptables, siempre que éstas sean ingeniosas, astutas, y den testimonio del carácter alegre de aquel que se vale de ellas. Estos sirvientes pícaros los encontramos en muchísimas comedias de Molière. Molière incluye frecuentemente personajes que pertenecen a dos generaciones, los jóvenes y los viejos. Los más viejos son representantes de tipos negativos (el avaro, el tartufo, el misántropo), mientras que los más jóvenes son tipos positivos. Los jóvenes quieren amar y casarse, los viejos tratan de impedirlo. Entonces los sirvientes de los jóvenes, que son alegres y pícaros, los conducen a superar a los viejos, que son derrotados junto a sus propios vicios.

No es necesario entrar aquí en detalles. Basta recordar que en el arte de la comedia clásica existe un género de sirvientes pícaros y alegres, que son al mismo tiempo tipos cómicos y positivos. En una forma un tanto diversa, este tipo se encuentra no solamente en las comedias, sino también en los viejos romances picarescos. El héroe de estos romances —un sirviente, un vagabundo o un

soldado—, engaña a su patrón, y en las situaciones más difíciles resulta siempre vencedor. A diferencia de los sirvientes de las comedias de Molière, aquí el héroe lucha por sí mismo contra el patrón y contra los poderosos de este mundo. Esta lucha asume entonces el carácter de una lucha social, y es por eso que estas novelas picarescas se aproximan a las narraciones sobre los bufones. Los caracteres en este caso, casi se funden con la intriga, la que sustancialmente se reduce a ser una estafa.

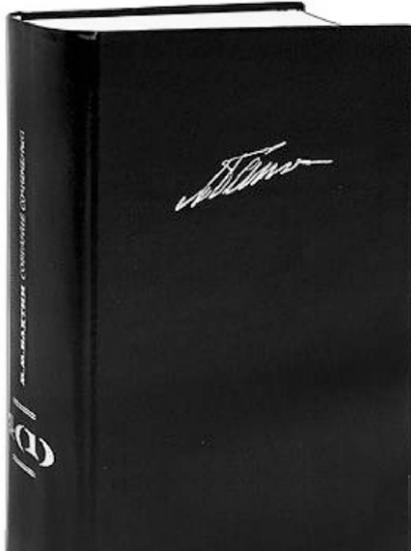
España es el país en el que en el siglo XVI, ha sido gestado el romance picaresco cómico, (*El Lazarillo de Tormes*, 1554), y en donde este romance ha tenido su principal desarrollo. En la misma España, han nacido las figuras de Don Quijote y de Sancho Panza. Sobre Don Quijote se ha escrito muchísimo, en muchos Tratados de estética e historias de la literatura, y podemos por lo tanto ser breves, sin repetir todo lo que ya ha sido dicho antes. Lo que nos interesa aquí es el problema de la comicidad de los héroes positivos. Los tipos de estos héroes son muy diversos, como diversos son los caracteres humanos.

Por la nobleza de sus aspiraciones, y por el alto nivel de sus reflexiones, Don Quijote es una figura sobresalientemente positiva. Pero dada su completa incapacidad para adaptarse a la vida, resulta gracioso, ridículo. Bajo esta luz, él es diametralmente opuesto a

los astutos y pícaros que triunfan en la vida y que luchan victoriosos por su propia cuenta, y por cuenta de aquellos a los que le son leales. Don Quijote no es cómico por sus cualidades positivas, sino por sus cualidades negativas. Son estas últimas cualidades, y no su nobleza, las que lo han convertido en una figura universalmente popular. Porque todas las principales aventuras de Don Quijote son aventuras de naturaleza cómica. Y a la comicidad general de la novela, contribuye también la figura de Sancho Panza. Pero la nobleza confiere a todas las aventuras de Don Quijote un carácter no solamente cómico, sino también de un profundo valor. Y esta combinación es única en toda la literatura universal. Hasta el punto de que la comicidad adquiere aquí, a fin de cuentas, un carácter trágico.

No iremos más allá de estas breves observaciones. Se podría todavía hablar de Mr. Pickwick y de otros personajes de Dickens, o sobre Charles Chaplin y los conmovedores personajes que él ha creado, o de la figura del buen soldado Švejk creado por Hašek, y de muchísimos otros, pero este tipo de discurso nos llevaría demasiado lejos. Era para nosotros importante establecer por qué y en cuáles casos, podían ser cómicos ciertos personajes positivos, y a grandes rasgos y sobre la base de los ejemplos que ya hemos expuesto, esto ha sido suficientemente cumplido.





MICHAÏL BACHTIN E IL SUO CIRCOLO OPERE 1919-1930

A cura di Augusto Ponzio
con la collaborazione di Luciano Ponzio
per la traduzione dal russo

Testo russo a fronte



Michail M. Bachtin Literatur und Karneval

Zur Romantheorie
und Lachkultur

Fischer
Wissenschaft



Rabelais and His World

MIKHAIL BAKHTIN
Translated by Hélène Iswolsky





memorabilia



Los hechos dignos de ser recordados y atesorados en la contramemoria de los que no estamos satisfechos con el mundo actual en el que vivimos, los documentos que a pesar del poder y de la ideología dominante han traspasado la prueba del olvido, las cosas y acontecimientos memorables en tanto que merecedores de ser incorporados en la única tradición que reivindicamos: la tradición de la lucha, de la rebeldía, de la resistencia permanente en contra de toda forma de explotación, de opresión y de dominio.

Por eso, esta sección tratará de guardar esos textos y noticias que reclamamos como dignos de sobrevivir a las modas y a los efímeros brillos del momento, al falso protagonismo y a los fuegos fatuos de la gloria fácil y de la fama artificialmente creada.

*Porque en esta guerra permanente entre el olvido siempre interesado y selectivo de las clases dominantes, y las contramemorias populares de las clases subalternas, **Contra**historias apuesta sin dudar, en esta suerte de Apomnemoneúmata periódica, por el rescate y la conservación de dichas contramemorias de la inagotable y siempre viva cultura popular.*



Cronografía de la vida y de las actividades de Mijaíl Mijáilovich Bajtín.

Datos principales¹



1895. 4 de noviembre (Calendario antiguo). En la ciudad de Oriol, en la familia de un empleado bancario, Mijaíl Nikolaevich Bajtín y de su esposa Bárbara Zajarovna Bajtina (Ovechkina, su apellido de soltera), nació el segundo hijo llamado Mijaíl. En total fueron seis hijos de esta familia. El hermano mayor era Nikolai (1894–1950), luego Mijaíl, María, Ekaterina, Natalia, y una hija adoptiva, Nina.

1905. La familia Bajtín se muda a Vilno (actual capital de Lituania). Mijaíl Bajtín ingresa al Primer Gimnasio de Vilno.

1911. La familia Bajtín, excepto Nikolai, se muda a Odesa.

1913–1916. Mijaíl asiste a clases y conferencias en la Facultad de Historia y Filología de la Universidad de Novorossisk (actual Universidad de Odesa).

1916. Se traslada a Petrogrado. Asiste a clases hasta 1918 (como estudiante, o posiblemente como oyente) en la Cátedra de filología y filosofía clásicas de la Universidad de Petrogrado. El nombre de Mijaíl Bajtín

no se encuentra en los archivos de la Universidad de Petrogrado, ni en los archivos de la Universidad de Novorossisk, a diferencia del de su hermano mayor Nikolai. Participa en el círculo de estudios “Omphalos”, junto con su hermano Nikolai, M. I. Lopatto, L. V. Pumpianski, y los hermanos N. E. Radlov y S. E. Radlov. Mijaíl Bajtín empieza a frecuentar la Sociedad Filosófica Religiosa de Petersburgo, invitado por A. V. Kartashev. Conoce a A. A. Meier.

1918. Se traslada de Petrogrado a Nevel, una ciudad de la región de Vitebsk (actual región de Pskov). Trabaja como maestro en la Escuela Laboral Unificada de segundo nivel, (allí enseña historia, sociología y lengua rusa).

1918. Reuniones del círculo de filosofía de Nevel, con la participación de M. Bajtín como una autoridad reconocida. También participan amigos y colegas: L. V. Pumpianski, M. I. Kagan, M. V. Yudina, V. N. Voloshinov, B. M. Zubakin. El verano de 1919 fue el lapso de más actividad del círculo. Se crea la Escuela de Filósofos de Nevel.

¹ Esta Cronología de la vida de Mijaíl Bajtín está incluida como uno de los Anexos del libro *M. M. Bajtín. Conversaciones con V. D. Duvakin*, (en ruso), Ed. Soglasie, Moscú, 2002, pp. 373–386. *Contrahistorias* agradece públicamente la traducción del ruso al español del compañero Magdaleno Herrera, e incluye aquí este material para todos sus lectores.

1919. 13 de septiembre. Primera publicación en la prensa, con el artículo “El arte y la responsabilidad”, en el periódico “Den Iskusstva” de Nevel.

1918-1920. Amplia actividad pública, con informes, conferencias, participación en debates públicos sobre diversos temas: “Dios y el socialismo”, “Arte y socialismo”, “Cristianismo y crítica”, “Sobre el sentido de la vida”, “Sobre el sentido del amor”, entre otros. Lecciones y conferencias sobre Nietzsche y el cristianismo, sobre la concepción del mundo de Leonardo, sobre Chejov, “Sobre el arte”, sobre “El carácter nacional ruso en la literatura y la filosofía”, y sobre algunos otros. Director, junto con L. V. Pumpianski de la representación al aire libre, de la tragedia de Sófocles “Edipo en Colono”. Ciclo de cursos de historia de la literatura, para trabajadores del arte; dirige cursos populares de literatura. M. Bajtín es Presidente de la Asociación Científica de Nevel.

1920. Agosto. Dos encuentros con Viacheslav Ivanov en el Sanatorio para Trabajadores Intelectuales en Moscú.

1920. Otoño. Mudanza de Nevel a Vitebsk. Trabaja en el Instituto Pedagógico y en el Conservatorio Popular de Vitebsk, después en la Escuela Técnica Media de Musica (donde enseña literatura, estética y filosofía de la música). Nuevo círculo de personas alrededor de M. Bajtín: además de Pumpianski y Voloshinov, también están P. N. Medvedev, y el musicólogo I. I. Sollertinski.

1920-1921. Continúan actividades públicas iniciadas en la ciudad de Nevel, con las siguientes conferencias: “Momento moral en la cultura”, “Sobre la palabra”, “Nueva poesía rusa”, “La poesía de Vicheslav Ivanov”, “La filosofía de Nietzsche”, “La

idea moral de Tolstoi”, “Simbolismo en la nueva literatura rusa”, sobre la literatura medieval, sobre literatura francesa del siglo XVIII, ciclo de cursos sobre la nueva filosofía y estética. Plática acerca de A. Bloch en la velada, a favor del poeta, en los últimos años de su vida, lectura de “El jardín del ruiseñor” y la conclusión de “Castigo”.

1921. Febrero. Complicación de su enfermedad (osteomielitis múltiple, enfermedad crónica de los huesos) que lo interna en el hospital.

1921. 16 de julio. Matrimonio con Elena Aleksandrovna Okolovich. En verano y otoño, descansa en un pueblo cerca de Polotsk.

1921-1922. Encuentros en Vitebsk con Kazimir Malevich.

1920-1924. Trabaja en sus primeras obras filosóficas, “Hacia una filosofía del actuar” y “El autor y el héroe en la actividad estética”, (ambos trabajos no se concluyeron, y fueron publicados por primera vez en ediciones póstumas de Mijaíl Bajtín, en 1979 y 1989); también trabaja en “El Sujeto de la moralidad y el Sujeto del derecho”, el cual hasta la fecha no ha sido encontrado; trabaja en la primera redacción del libro sobre Dostoievski (Comunicado en la revista de Petrogrado, “Zhizn Iskusstva”, 22-28 de agosto de 1922).

1924. Mayo. Regresa, junto con su esposa E. A. Bajtina, a Petrogrado (ya entonces Leningrado).

1924. Trabaja en el artículo “Cuestiones de metodología estética de la creación verbal I. El problema de la forma, el contenido y el material en la creación literaria”. Artículo escrito para la revista “Russkii Sovremiennik”, la cual dejó de existir

después del número 4 en el mismo año de 1924; el artículo no llegó a publicarse hasta 1975, en el libro póstumo *Cuestiones de literatura y estética*.

1924–1925. Reuniones filosóficas, con discusiones principalmente de temas filosóficos y religiosos, en un círculo muy estrecho y familiar de participantes de la Escuela de Nevel: M. M. Bajtín, L. V. Pumpianski, M. B. Yudina, V. N. Voloshinov, P. N. Medvedev; además se unen, de Leningrado, el orientalista M. I. Tubianski, el biólogo I. I. Kanaev, el poeta K. K. Vaguinov. Ciclo de conferencias de M. Bajtín sobre “El héroe y el autor en la literatura”, y sobre la filosofía de Kant. Conferencia sobre “El problema de una quietud fundamentada”, (según notas pertenecientes a L. Pumpianski).

1924–1928. Años de numerosos informes, cursos y conferencias acerca de temas filosóficos y de literatura, en círculos de estudios que se realizan en su domicilio, lo cual llegó a ser causa de su arresto. Se realiza en su domicilio, un curso de historia de la literatura rusa (que se conoce por los apuntes de R. M. Mirkina, publicado en el año 2000).

1924–1930. Se publican tres libros (*Freudismo*, 1927; *El método formal en los estudios literarios*, 1928; *Marxismo y filosofía del Lenguaje*, 1929) y una serie de artículos acerca de la lingüística, de la filosofía, de psicología social y de metodología de la crítica literaria, bajo los nombres de los amigos de M. Bajtín: V. N. Voloshinov, P. N. Medvedev y I. I. Kanaev; M. Bajtín participó en la escritura de estos trabajos; en qué grado y bajo qué forma fue esa participación, es un tema que queda a discusión.

1928. 24 de diciembre. Arresto por causa de su participación en las actividades del

círculo filosófico–religioso “Resurrección”, que fue dirigido por A. A. Meier. En el veredicto del juicio se indica una participación indirecta de M. Bajtín en el citado círculo de estudios; se mencionan “sus participaciones con espíritu antisoviético”. En los interrogatorios realizados en la casa de arresto preventivo en Leningrado, los investigadores se interesan por la participación de M. Bajtín en los círculos de estudios. Se le acusa, según el artículo 58–11 del Código Penal de la RSFSR (República Socialista Federativa Soviética Rusa), de participación en una organización antisoviética.

1929. 5 de enero. Es liberado por enfermedad, y pasa al arresto domiciliario hasta el día del juicio, firmando un compromiso de no salir de la ciudad.

1929. Abril. Trabaja en el Prefacio a la novela de Tolstoi, *Resurrección*.

1929. Al inicio de junio. Primer libro de M. Bajtín, *Problemas de la obra de Dostoievski*, sale a la luz por parte de la Editorial “Priboy”, en Leningrado.

1929. Del 17 de julio al 23 de diciembre. Se interna en los hospitales Uritski y Erisman en Leningrado. Recibe invalidez de segundo grupo.

1929. 22 de julio. Veredicto: Por disposición del Colegio del Directorio Político Unificado del Estado, M. Bajtín es sentenciado a 5 años de trabajo correctivo en Solovki.

1929. 2 de septiembre. Solicitud de M. Bajtín al Comisario del Pueblo de Salud, N. A. Semashko, con la petición de nombrar una comisión médica para que testifique el estado de su salud.

1929. Sale a la luz, con introducción de M. Bajtín, el tomo 11 (*Obras dramáticas*) y el tomo 13 (*Resurrección*) de las Obras Completas de Tolstoi.

1930. 23 de febrero. Por disposición del Colegio del Directorio Político Unificado del Estado, se cambia la sentencia de M. Bajtín a un confinamiento en un Campo de Trabajo Correctivo en la ciudad de Kustanay (República Socialista Soviética de Kazajistán) en lo que resta de tiempo para cumplir su sentencia.

1930. 29 de marzo. M. Bajtín y su esposa, parten de Leningrado a su destierro en Kustanay.

1930–1936. Trabaja en una gran obra, *La palabra en la Novela*, (publicada por primera vez, completa, en 1975, en el libro póstumo *Cuestiones de literatura y estética*).

1931. 23 de abril. Es admitido para trabajar como economista en la Unión de Consumidores de la Región de Kustanay.

1934. Marzo. Artículo en la revista “Sovietskaya torgovlia”, 1934, número 3, “Experiencias en el estudio de la demanda de los miembros del Koljoz”.

1934. Julio. Termina su período de 5 años de destierro, pero M. Bajtín se queda en Kustanay todavía dos años más.

1936. Verano. Viaje de vacaciones a Leningrado y Moscú, encuentro con sus amigos M. I. Kagan, P. N. Medvedev, M. V. Yudina, B. V. Zaleskii y otros.

1936. 9 de septiembre. Por recomendación de P. N. Medvedev, recibe una invitación a trabajar como maestro de literatura universal y metodología de la enseñanza de la literatura, en la Cátedra de

literatura del Instituto de Pedagogía de Mordovia, en la ciudad de Saransk.

1936. 26 de septiembre. Renuncia al trabajo en la Unión de Consumidores de la Región de Kustanay, y parte con su esposa Elena Aleksandrovna a Saransk.

1936–1938. Trabaja en el libro *La novela en la educación y su significado en la historia del realismo*. El libro, escrito a máquina, fue entregado antes de la guerra a la editorial de Moscú *Sovietski pisatel*; el libro se pierde en la editorial durante la guerra.

1937. 10 de marzo. Petición dirigida al director del Instituto Pedagógico en Saransk, donde solicita se le libere de sus responsabilidades laborales, debido a una repentina complicación de la enfermedad que padece. Antes de esto, a M. Bajtín se le involucra en hechos ocurridos en el año de 1937 en el Instituto Pedagógico. En las reuniones del Partido, el director del Instituto es señalado como culpable de invitar a trabajar a quien “sólo acaba de cumplir cinco años en destierro por trabajo contrarrevolucionario”.

1937. 5 de junio. Por orden del Instituto, es despedido desde el 3 de junio, “por permitir en la enseñanza de la literatura universal, el objetivismo burgués, haciendo caso omiso de una serie de advertencias y señalamientos”.

1937. 1 de julio. Es anulada la orden del 5 de junio de 1937, por el director del Instituto P. D. Eremin. En la nueva orden, M. Bajtín es liberado de sus responsabilidades, tomando en cuenta sólo su solicitud de renuncia. Regresa con E. A. Bajtina (su esposa) a Moscú.

1937. 14 de agosto. Realiza su último viaje a Kustanay.

1937. Otoño. M. Bajtín se encuentra en Moscú. Vive con su hermana Natalia y su esposo N. P. Perfiliev.

1937-1938. Invierno. Los Bajtín se instalan en Estación Saviolov, Región de Kalinin, donde viven hasta septiembre de 1945, con viajes frecuentes a Moscú.

1938. 17 de febrero. Amputación de la pierna derecha, en el hospital de Saviolov.

1938-1940. Trabaja en el libro *François Rabelais en la historia del realismo*. El manuscrito, pasado a máquina, se completa hacia el final de 1940.

1940. 14 de octubre. Conferencia “La palabra en la novela”, en el Instituto de Literatura Mundial, en Moscú en la sección de Teoría de la Literatura (en una publicación posterior, en el libro *Cuestiones de literatura y estética*, la plática fue titulada por Bajtín como “De la prehistoria de la palabra en la novela”).

1940. Octubre-diciembre. Artículo “Sátira”, escrito a pedido de la redacción de la Enciclopedia de la Literatura, para el décimo tomo. El tomo sale a la luz, sin el artículo de Bajtín. El artículo fue publicado en 1996, en el tomo V de las obras de Bajtín.

Finales de los años 30's y años 40's. “Hacia los fundamentos filosóficos de las ciencias humanas”, que fue publicado en 1996, en el tomo V de las obras de M. Bajtín.

1941. 24 de marzo. Conferencia en el Instituto de Literatura Mundial, “La novela como género literario”. Fue publicada en 1970, bajo el título de “La épica y la novela”.

1941. Otoño. Trabaja en una escuela media en la aldea Ilinskoe, Distrito de Kimry, Región Kalinin.

1941. 15 de diciembre. Es admitido para trabajar en la escuela media número 39, en la ciudad Kimry, como maestro de lengua rusa, literatura y lengua alemana.

1944. Junio. “Adiciones y cambios a Rebeláis”. Publicado en 1992. Al período de Savelov pertenecen también los textos “*Cantar de las huestes de Ígor* en la historia de la epopeya”, “Cuestiones de la teoría de la novela”, “Cuestiones de la teoría de la risa”, “La retórica en la medida de su falsedad”, “El hombre frente al espejo”, “Cuestiones de autoconciencia y autovaloración”, “Sobre Flaubert”, “Cuestiones sobre el estilo en las lecciones de lengua rusa en la escuela media”. Todos estos trabajos, son publicados en el tomo V de las Obras completas de M. Bajtín.

1945. 18 de agosto. Orden del Comisariado Popular de Educación de la RSFSR con la designación de M. Bajtín como Docente de Literatura Universal en el Instituto Pedagógico de Mordovia, en correspondencia al traslado de la escuela media número 14 de la ciudad de Kimry.

1945. Septiembre. Mudanza a Saransk, para trabajar en el Instituto Pedagógico Estatal de Mordovia “A. I. Polezhaev”.

1945. 1 de octubre. Por orden del Director del Instituto, M. Y. Yuldashev, se nombra a M. Bajtín como Jefe de la Cátedra de Literatura Universal.

1946. 15 de noviembre. Defensa de la tesis para candidato a doctor en el Instituto de Literatura Mundial (en Moscú) con el tema “Rabelais en la historia del realismo”. Solicitud del Consejo Científico del Instituto de Literatura Mundial, cuyos integrantes, oponentes oficiales A. A. Smirnov, I. M. Nusinov y A. K. Dzhivelegov piden se le otorgue al

disertante el grado científico de Candidato a Doctor en Ciencias Filológicas. Por el resultado de una segunda votación del Consejo Científico, se promueve la solicitud a la Comisión Superior Certificadora, que se le otorgue también el grado de Doctor.

1947. 20 de noviembre. Artículo de V. Nikolaev, “Superar el atraso en el desarrollo de los problemas actuales de la historia de la literatura”, en el periódico “Kultura y Zhizni”, que incluye una crítica del trabajo que realiza el Instituto de Literatura Mundial. También hay allí una reseña dura de la disertación de M. Bajtín: “*En noviembre de 1946, el Consejo Científico del Instituto otorgó el grado de doctor a la disertación de M. Bajtín, escrita con una metodología pseudocientífica freudiana, y titulada Rabelais en la historia del realismo. En este “trabajo”, con toda seriedad se desarrollan problemas tales como “las formas grotescas del cuerpo” y las formas “de las partes bajas de lo material” en la obra de Rebeláis*”, etc.

1949. Primavera. Mijaíl Bajtín está presente en el departamento de M. B. Yudina, para la lectura de la primera parte de la obra “Fausto” de Goethe en la traducción de Boris Pasternak.

1949. 21 de mayo. En una reunión de la Comisión Superior de Titulación, se le pide a M. M. Bajtín re trabajar su tesis y volver a presentarla a la Comisión para una segunda revisión.

1950. 19 de abril. La tesis, ya reelaborada, se presenta a la Comisión Superior Certificadora.

1951. 9 de junio. En base a la crítica negativa del profesor R. M. Samarin, la Comisión Superior Certificadora ordena “rechazar la solicitud de reconocer a M.

Bajtín el grado de Doctor en Ciencias de la Filosofía, ya que el trabajo presentado para su defensa no cumple con los requisitos necesarios de una Tesis de Doctorado”.

1952. 2 de junio. Obtención solamente del Diploma de Candidato a Doctor en Ciencias de la Filológicas.

1952. Junio. Conferencia “La balada y sus particularidades”, impartida para los estudiantes de M. B. Yudina, en Moscú, en el Instituto Gnessin.

1953. Trabaja en el ensayo “Problemas de los géneros discursivos”. Publicado en 1979, en el libro *Estética de la creación verbal*, y también en el tomo V de las *Obras completas*.

1958. Marzo. Dirige la Cátedra de literatura rusa y extranjera, en la Facultad de historia y filología, en la Universidad de Mordovia en la ciudad de Saransk, fundada en 1957, con base en el Instituto de Pedagogía.

1959-1960. Trabaja en “El problema del texto”, publicado en 1976.

1960. Noviembre. Recibe una carta de varios jóvenes filólogos de Moscú, firman V. V. Kozhinov, S. G. Bocharov, G. D. Gachev, P. V. Palievsky y V. D. Skvoznikov.

1961. Febrero. Carta de Vittorio Strada, colaborador de la editorial italiana Einaudi de Turín, y a su vez aspirante a doctor en la Facultad de Filología de la Universidad Estatal de Moscú, con una propuesta de reeditar el libro *Problemas de la obra de Dostoievski* (1929) en lengua italiana. M. Bajtín contesta que está de acuerdo, y pasa inmediatamente a dedicarse a la reedición de este libro.

1961. 20 de junio. V. V. Kozhinov, S. G. Bocharov, y G. D. Gachev, viajan a Saransk,

para visitar a M. Bajtín.

1961. 1 de agosto. M. Bajtín se pensiona.

1961–1962. Reedita su libro sobre Dostoyevsky, primero en la editorial italiana Einaudi, y luego en la editorial de Moscú “Sovietskii pisatel”. Los vastos materiales utilizados para las dos reediciones de este libro, fueron publicados en el tomo V de las *Obras completas*.

1962. Marzo. Propuesta oficial de la editorial “Sovietskii pisatel”, para la reedición de su libro sobre Dostoyevski, en su edición original.

1962. 18 de junio. Acuerdo con la editorial “Sovietskii pisatel” de la reedición de su libro sobre Dostoyevsky.

1962. Noviembre. M. Bajtín recibe a V. N. Turbin en Saransk.

1963. Agosto. Descansa en la Casa de la Creación, en Maleevka.

1963. Septiembre. El libro sobre Dostoyevski es reelaborado y ampliado significativamente, y sale a la luz con un título modificado, como *Problemas de la poética de Dostoyevski*.

1965. Se publica el libro *La obra de François Rabelais y la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, en la editorial de Moscú, “Judozhestvennaya literatura”.

1965. Agosto. Artículo “La palabra en la novela”, en “Voprosy literatury”, número 8.

1966. Febrero. Entrevista titulada “Habrá un libro nuevo”, en el periódico “Sovetskaya Mordovia”, sobre el libro acerca de “Los géneros discursivos”.

1967. Artículo “De la prehistoria de la palabra en la novela”, en “Uchenye zapiski Mordovskogo Universiteta”, número 61.

1967. 30 de mayo. Resolución del Presidium del Juzgado de Leningrado, sobre la rehabilitación de M. Bajtín.

1967. Primera traducción en lengua extranjera, al serbo-croata, de la nueva versión (1963) del libro sobre Dostoyevski, realizada en Belgrado. Las ediciones extranjeras de este libro sobre Dostoyevski, realizadas en vida de M. Bajtín, son las siguientes: en italiano en Turín y en japonés en Tokio, 1968; 2 traducciones francesas en París y Lausana, y al polaco y rumano, en 1970; al alemán en Munich, y al checo en Praga, en 1971; al inglés en Ann Arbor, Michigan, en 1973.

1968. Primera traducción al inglés del libro sobre Rabelais, en Estados Unidos; posteriores traducciones en vida de Bajtín: al francés en París, en 1970 y al español en Barcelona, en 1974.

1969. Octubre. Los Bajtín salen de Saransk a Moscú, al hospital Kuntsevskii-Kremliovskii, donde pasan el invierno del año 1969-1970.

1970. Enero. Artículo “La épica y la novela”, en “Voprosy literatury”, número 1.

1970. Mayo. Mudanza a un asilo en la ciudad de Klimovsk, cerca de Podolsk.

1970. 26 de agosto. Conferencia sobre Dostoyevski, para los maestros de la región de Podolsk, en la Sala de actos del asilo.

1970. Noviembre. Contesta a la pregunta de la revista “Novyi mir”, sobre los problemas actuales de la literatura, en “Novyi mir”, número 11. Ingresa a la Unión

de Escritores de la URSS.

1971. 14 de diciembre. Fallece Elena Aleksandrovna Bajtina en el hospital de Podolsk.

1971. 30 de diciembre. Mudanza a la Casa de la creación de los escritores, en Peredelkin.

1972. Tercera edición de *Problemas de la poética de Dostoievski*, en la editorial moscovita “Judozhestvennaya literatura”.

1972. Septiembre. Se muda a un departamento en Moscú.

1973. Febrero-marzo. Son grabadas las conversaciones de M. Bajtín con V. D. Duvakin, colaborador de la Cátedra de información científica de la Universidad Estatal de Moscú. *Conversaciones de V. D. Dubakin con M. M. Bajtín*, es un libro editado en 1996.

1973. Artículo “Arte de la palabra y cultura popular de la risa (Rabelais y Gógol)”, publicado en la revista “Kontekst”, 1972. Obra por su aniversario: *Problema de la poética e historia de la literatura*, (Saransk), dedicada a los 75 años del nacimiento de M. Bajtín y a los 50 años de su actividad científica-pedagógica. Participan, con sus propios artículos, los más importantes filólogos del país.

1973-1974. El autor prepara para la edición su libro *Cuestiones de literatura y estética*. La reelaboración de este libro se hizo sobre un gran parte de los materiales utilizados en el libro, no conservado, sobre La novela de la educación (1936-1938), los que se encuentran en el largo ensayo “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela”.

1974. Artículo “El tiempo y el espacio en la novela”, (Voprosy literatury, número 3). Artículo “Hacia la estética de la palabra”, (Kontekst, 1973).

1975. 7 de marzo. Muerte de Mijaíl Mijáilovich Bajtín, en Moscú, en su departamento.

1975. 9 de marzo. Es sepultado en el panteón Vvedenskii (Aleján) en Moscú, junto a su esposa Elena Aleksandrovna.

1975. Noviembre. Es publicado el libro *Cuestiones de literatura y estética*, en la Editorial “Judozhestvennaya literatura”.

1979. Septiembre. Es publicado el libro *Estética de la creación verbal*, en la Editorial “Iskusstvo”. En este libro se publica el primer trabajo filosófico de M. Bajtín, “El autor y el héroe en la actividad estética”.

1986. Aparece “Hacia una filosofía del actuar”, en el Anuario “Filosofía y sociología de la ciencia y la técnica”, en la Editorial “Nauka”.

1996. Inicia la primera publicación científica de las *Obras completas* de M. Bajtín: sale a la luz el tomo V (desde los años 40's hasta inicios de los años 60's); así como la publicación de materiales diversos del Archivo de M. Bajtín.

2000. Segundo tomo de las *Obras completas*, con trabajos de finales de los años 20, sobre literatura rusa: incluyendo el libro *Problemas de la obra de Dostoievski* (1929), artículos sobre León Tolstoi (1929), y Lecciones de la historia de la literatura rusa, según los apuntes tomados por R. M. Mirkina.

Palíndromos sobre la risa y sobre algunas otras cosas¹



Así, rara risa. (Lucía).

Así reirá. Aire: risa. (Lucía).

Así reirá, ríe, risa. (Lucía).

Así río. Oí risa. (Lucía).

Ay, ya ríe. Se irá y ya. (Lucía).

Ató risa, casi rota. (Lucía).

Así rara, nasal, la sanará risa. (Lucía).

Oyó Oír. Rió, Oyó. (Mariana).

A sirena sane risa. (Mariana)

Ácido le marea
Lo sane risa, sirena, sol;
lo sane risa, sirenas, ola...
Era melódica. (Lucía).

Asumo ser eso, musa. (Mariana).

Lo seré. Volaré. Va la calavera. Lo veré. Sol.
(Mariana).

Sol e Ícaro, ora cielos. (Mariana).

Avisa. Me desairó. Me miró. Memoria:
temo soñar. Año someta. Ir, o ¿me morí?
Memoria: sede masiva. (Mariana).

Ser es reconocer seres. (Lucía).

Somos Adán y Eva.
Si se negara Génesis,
ave y nada somos. (Lucía).

Seré sabor,
aroma a mora,
roba-seres.
(Lucía).

Ser es sabor,
aroma a mora.
Robas seres.
(Lucía).

¹ Estos interesantes y agudos palíndromos fueron inventados y escritos por Lucía Gómez Lvoff y Mariana Gómez Lvoff, hermanas que además de escribir palíndromos, también son parte del grupo musical *Bossanonimos*, y adherentes del creciente y cada vez más vasto movimiento rebelde de La Sexta. *Contrahistorias* agradece el permiso de estas compañeras para publicar en nuestra revista sus creaciones, y las entrega aquí para el disfrute de todos sus lectores.

Ánimo doloso.
Ni morir ominoso
lo domina. (Lucía).

* * *

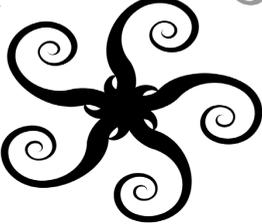
Sé ver arte: la letra parte la letra,
revés. (Lucía).

Arte letra.
Dadle beldad.
Arte: letra. (Lucía).

Oye tonada, di la nota, la una, Mozart;
ése trazó manual a tonalidad, anoté yo.
(Lucía).

Oro no: sos oído, lema melodioso,
sonoro. (Mariana).

NOTICIAS



DIVERSAS



1. El *nuevo* Colectivo Contrahistorias, se une a la importante conmemoración de los cincuenta años del simbólico año de 1968, y sobre todo de la rememoración de la revolución cultural mundial de aquellos tiempos, la que no sólo transformó radicalmente los perfiles esenciales de las principales estructuras culturales de las sociedades de todo el planeta, sino que también fue el origen de los más importantes movimientos sociales antisistémicos que hoy pueblan la geografía entera del globo terráqueo, y entre ellos, también del digno movimiento indígena neozapatista mexicano. Pensamos que es importante rediscutir esa revolución cultural mundial y sus principales lecciones, para continuar alimentando, en el mundo entero, las actuales luchas anticapitalistas y antisistémicas hoy en curso.



2. En este sentido, informamos a nuestros lectores y amigos que la Editorial Desde Abajo, de Colombia, publicó recientemente el libro colectivo *La revolución cultural mundial de 1968*, con ensayos de Fernand Braudel, Immanuel Wallerstein, François Dosse y Carlos Antonio Aguirre Rojas, invitando a nuestros lectores colombianos y en general a la lectura de este libro.



3. La misma Editorial Desde Abajo, de Colombia, publicó también recientemente el libro de Carlos Aguirre Rojas, *Movimientos antisistémicos y cuestión indígena en América Latina*, ahora disponible para nuestros lectores colombianos y en general.



4. Ha sido editado en México, por parte de nuestra pequeña Editorial Contrahistorias, el interesante libro de Carlo Ginzburg, *Relaciones de Fuerza. Historia, retórica, prueba*, el que inexplicablemente era aún inédito en español hasta esta fecha. Invitamos a todos nuestros amigos y lectores, a buscar este libro en las librerías y en las redes de amigos de Contrahistorias que distribuyen y difunden habitualmente nuestras publicaciones.

5. Ha sido editado también en Chile, por parte de la Editorial Quimantú, el nuevo libro de Carlos Antonio Aguirre Rojas, *Movimientos antisistémicos y cuestión indígena en América Latina*, con lo cual esta obra está también disponible para nuestros lectores y amigos chilenos.



6. El año de 2017 fue publicado el libro de Immanuel Wallerstein, *The world system and Africa*, por la Editorial Diasporic Africa Press. Informamos de esta publicación a nuestros lectores, y los invitamos a buscar y a leer también esta interesante obra.



7. La Editorial Prohistoria, de Argentina, publicará muy pronto dos libros de Carlo Ginzburg. En primer lugar, el libro *Miedo, Reverencia, Terror. Cinco ensayos de Iconografía Política*, y en segundo lugar, *Cinco reflexiones sobre Marc Bloch*, los que ahora serán más fácilmente accesibles a todos nuestros amigos y lectores argentinos, pero también de toda América del Sur.



8. Nuestro nuevo Colectivo Contrahistorias ha reeditado recientemente el libro de Carlos Antonio Aguirre Rojas, *Mandar Obedeciendo. Las lecciones políticas del neozapatismo mexicano*, con lo que esta obra llega ya a su catorceava edición. Invitamos también a nuestros amigos y lectores, a buscar este libro, nuevamente disponible, en las redes de amigos y en las librerías que

habitualmente difunden nuestros materiales.



9. Como lo señalamos en nuestra Editorial de este número, la llegada al poder de Andrés Manuel López Obrador no modifica de manera sustancial ni las condiciones en que viven y sobreviven la inmensa mayoría de las clases, grupos y sectores subalternos y oprimidos de México, ni tampoco las condiciones en que se organizan, luchan y actúan los movimientos sociales genuinamente anticapitalistas y antisistémicos de nuestro país. Por eso, nuestro renovado y depurado Colectivo Contrahistorias reitera que, como orgulloso miembro adherente del movimiento nacional e internacional de La Sexta, y como defensor y promotor del pensamiento crítico y de la contracultura realmente antisistémica, seguirá luchando de manera radical y sin descanso en contra del capitalismo mexicano y mundial, y por ende también en contra del gobierno capitalista de México que comenzará a funcionar el 1 de diciembre de 2018. Porque, como nos lo habían enseñado hace tiempo los compañeros neozapatistas, nuestra lucha nunca ha sido por cambiar a una persona, ni tampoco a un partido en el poder, sino por cambiar a un sistema social que es el capitalismo mundial, y también por eliminar, desde abajo, las relaciones mismas que hacen posible la existencia de todo tipo de poderes, de Estados, de gobiernos y de administraciones, poniendo en su lugar gobiernos que realmente 'manden obedeciendo'. ¡La lucha continúa!

Contrahistorias. Pensamiento Crítico y Contracultura

Precio en librerías: 40 pesos.
Precio venta directa: 35 pesos.