Aproximación a Mijaíl Bajtín

La verdad no nace ni se encuentra en la cabeza de un solo hombre sino que se origina *entre los hombres* que la buscan conjuntamente.

Mijaíl M. Bajtín

1

Hacia fines de los años sesenta, el nombre de Mijaíl Bajtín empieza a cobrar significado en Europa occidental. Antes de esa fecha, sólo los especialistas y ciertos círculos de iniciados conocían la obra casi secreta de este intelectual solitario al que Tzvetan Todorov califica, sin dudar, como «el más importante pensador soviético en los dominios de las ciencias humanas, y el más grande teórico de la literatura del siglo XX». [1] La explosión silenciosa que significó la divulgación de sus textos, está en relación directa con su vasta propuesta que reúne una metodología rigurosa, una teoría de los géneros (en especial la novela), una estética y una filosofía de la cultura.

Surgido de la efervescencia intelectual de los años previos e inmediatos a la Revolución, Bajtín no fue ni un disidente ni un marxista ortodoxo, más bien sus trabajos y su círculo —el famoso «círculo de Bajtín»— observan una suerte de insularidad, que se tradujo en un espléndida libertad espiritual para tratar los temas que le interesaron; ejemplo extremo de cierto tipo de inteligencia para la cual los términos amplitud y profundidad no son excluyentes, Bajtín alcanzó un grado de erudición y re-formulación de los problemas estéticos y culturales, al que muy pocos hombres se acercan en nuestro siglo.

Es así cómo, a sesenta años de publicados sus primeros escritos, Bajtín sigue provocando en el lector que se acerca a sus textos el impacto que causa un pensamiento revelador; el efecto de una originalidad esencial, motivada en esa manera desacralizadora de tratar la cultura y la literatura europeas. Esta singularidad se manifiesta también en el hecho de que su teoría no se «arma» como una fórmula, como un sistema acabado y estricto de formalización, sino que se desarrolla dialógicamente, de manera semejante a la creación estética.

2. Bajtín y su círculo

Mijaíl Miajilovich Bajtín nació en Orel, Rusia, el 16 de noviembre de 1895. Su padre, empleado de banco, procedía de una familia noble venida a menos. La familia Bajtín, culta y liberal, se preocupó por que sus hijos recibieran una esmerada educa-

[1] *Tzvetan Todorov*, Mijaíl Batjín: le principe dialogique. *París, Collection Poétique. Ed. Seuil. 1981. p. 9.*

ción. De todos los miembros de la familia, el decisivo para Mijaíl sería su hermano mayor, Nikolai, por quien sentía admiración y en quien encontró en la adolescencia, y según sus palabras, un «honorable oponente». Conoció tempranamente el griego, el latín y los estudios clásicos, al mismo tiempo que aprendía de su institutriz el alemán, lengua fundamental en su formación, centrada posteriormente en la filosofía alemana. Compartió con Nikolai precoces lecturas de Nietzsche, Kierkegaard y Buber. En este último Bajtín reconocerá sus más hondas influencias y verá «al más grande filósofo del siglo XX», tal como lo diría en una entrevista en sus últimos años.[2]

Mijaíl y Nikolai compartieron el ambiente convulsionado que creaban las nuevas ideas, formando grupos de estudio en los que se discutía marxismo al mismo tiempo que se leía apasionadamente a Baudelaire. Pero, tal vez, lo que atraía más a estos adolescentes, ya que en el ambiente pesaba con fuerza, era la corriente simbolista, que influyó notablemente en Bajtín. En Rusia se produjo una segunda ola simbolista, de origen alemán, que alcanzó hasta 1920 y cuyo poeta clave fue Ivanov. En un aspecto, Bajtín estuvo muy cerca de los simbolistas. Como dicen Clark y Holquist: «La preocupación de los simbolistas rusos de justificar su poesía en términos de una comprensiva "filosofía de la cultura" también estimuló a Bajtín a trabajar en su propia antropología filosófica».[3]

Pero, a comienzos de la década del veinte, Bajtín se había alejado ya del simbolismo y centraba su epistemología en el lenguaje. Comenzaba a elaborar una filosofía (cuyo eje era precisamente el lenguaje) que polemizaba tanto con el formalismo extremo como con la noción del inconsciente freudiano, al mismo tiempo que rechazaba la noción simbolista de la irracionalidad y la intuición como vías de conocimiento de una realidad más alta. En esos años, los acontecimientos históricos separan a los dos hermanos. Después de la Revolución, Nikolai emigra a Inglaterra, donde traba una fecunda amistad con el filósofo Ludwig Wittgenstein, sobre cuyo pensamiento, según sólidas bases, tuvo una influencia considerable.

En 1918, Bajtín termina sus estudios de filología en la Universidad de San Petersburgo y se traslada primero a Nevel y luego a Vitebsk donde residirá hasta 1924. Esta época dorada, de extraordinaria actividad intelectual, reunió nombres como los de Pumpiansky, Marc Chagall, V. Voloshinov, M. Kagan y P. Medvedev, entre otros. Se creó así el primer círculo de Bajtín. Dos de estos nombres perdurarán estrechamente vinculados al del maestro: Voloshinov y Medvedev, sus más cercanos discípulos. En 1921, Bajtín se casa con Elena Alexandrovna Okolovich, que sería su colaboradora a lo largo de décadas difíciles; su mujer fue un apoyo fundamental para Bajtín, que sufría, desde la adolescencia, de una osteomelitis crónica que finalmente le determinó la amputación de una pierna. En 1924, volvemos a encontrarlos reunidos —Medvedev, Voloshinov, Bajtín—, ahora en San Petersburgo, y configurando el grupo definitivo.

Entre 1926 y 1929 se publican una serie de textos, elaborados por el «círculo de Bajtín», sobre los cuales la crítica posterior ha tejido una serie de conjeturas en cuanto al punto central de la autoría. Estos textos fueron *Freudismo* (de 1927) y *Marxismo y filo-*

[2] *Joseph Frank*, The voices of Mijaíl Bajtín, *The New York Review of Books, octubre de 1986.*
[3] *K. Clark-M. Holquist*, Mikhail Bakhtin, *Harvard University Press, Cambridge, 1984, p. 25.*

sofía del lenguaje (1929), los dos publicados bajo el nombre de V. Voloshinov, y *El método formal en la crítica literaria* (de 1928), firmado por P. Medvedev. La coherencia y unidad de estos textos, en relación con la obra general de Bajtín, deja suponer, más allá de cualquier colaboración, que los textos le pertenecen. Los motivos por los cuales esos libros aparecieron con los nombres de sus discípulos, son enigmáticos y el propio Bajtín no ayudó a dilucidarlos, manteniendo una cerrada reserva en este punto. Más bien, las razones, según algunas palabras de Bajtín, pertenecen al orden personal, al *modus operandi* del grupo y a la modestia o generosidad bajtinianas.[4] En 1929, Bajtín publica el primer texto que lleva su nombre, *Los problemas de la obra de Dostoievsky,* sobre el que estaba trabajando desde 1922. En este trabajo expone, por primera vez, su revolucionario concepto de *dialogismo* en literatura, causando conmoción en el ambiente intelectual. Pero el libro no gozaría de difusión; ese mismo año, Bajtín es arrestado y condenado a exilio en el lejano pueblo de Kustenai, en la frontera sur de Siberia. Los vientos huracanados de una política cambiante se hacían sentir en la URSS, en todos los niveles. Bajtín y sus colaboradores sufrieron las consecuencias (tanto en su suerte personal como en la de sus trabajos) de una política oficial que, con el advenimiento de Stalin, se haría cada vez más dogmática para desembocar en el terror. Las oscuras causas de la condena a Bajtín parecen relacionarse con el tema religioso. En 1928, la Iglesia ortodoxa rusa sufría un cisma provocado por un tema central: la subordinación de la Iglesia al Estado. Una facción cismática fue la secta josefita, con la cual, periféricamente, estuvo en contacto Bajtín, para quien el tema religioso fue un núcleo importante de atención que exploró en los años veinte, en contacto con los estudios filosóficos. Posteriormente, a medida que sus trabajos se adentraron en temas estéticos y literarios, se apartó más y más de este tipo de especulaciones.

El destierro marca en la obra bajtiniana, dos etapas de producción: la de los textos inmediatos a la Revolución, que se cierra con la publicación del *Dostoievsky,* en 1929; y el período posterior a 1930. En el anonimato y el exilio Bajtín da forma a los textos de su segunda etapa de producción, vinculados estrechamente a los problemas teóricos que había planteado en la década del veinte, en especial sus trabajos sobre la novela. En 1940 había completado su monumental *Rabelais* para presentarlo como tesis de doctorado, pero debió esperar hasta la finalización de la guerra. En esos años, el rigor del exilio disminuye y le otorgan un nombramiento, en 1945, en el Instituto Pedagógico de Saransk. Sin embargo, no ocurre lo mismo con la apreciación de su obra. El *Rabelais* (en castellano *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais)* fue presentado para su consideración en dos oportunidades: 1946 y 1949 y dividió el mundo académico de Moscú en dos bandos que disputaron acerca de la heterodoxia del enfoque. En la última oportunidad y luego de horas de deliberaciones, se le negó el doctorado y el texto permaneció inédito hasta 1965.

A fines de la década del cincuenta, un grupo de jóvenes intelectuales «redescubre» el *Dostoievsky* al mismo tiempo que comprueba que su autor, sacado de circulación veintisiete años atrás, aún vivía. Alentado por ellos, Bajtín retoma la edición del texto

[4] *Para un tratamiento extenso de este problema, ver K. Clark y M. Holquist.* Mikhail Bakhtin, *Harvard University Press, 1984 (capítulo 6, «The disputed texts»).*

de 1929 y la rehace, dando a la imprenta la versión definitiva que aparece en Moscú en 1963.

En 1969 Bajtín se instala en Moscú. Vive sus últimos años en un modesto departamento, dedicado a una activa revisión y corrección de su obra. Muere en marzo de 1975.

3. Polémica con el formalismo

Durante la década del veinte, los estudios lingüísticos y literarios en la Unión Soviética centraban, casi exclusivamente, su atención en lo que se llamó el *método formal* o la *escuela formalista.* Trabajaron en esta corriente teóricos de la talla de Jakobson, Shklovski, Tynianov, Eijenbaum o Mukarovsky. Frente a esta teoría reacciona el círculo de Bajtín, oponiendo el *método sociológico de crítica literaria.*

En la teoría bajtiniana, el texto literario se inscribe como una forma especial de enunciado, en lo histórico social, estableciendo un *diálogo histórico* puntual con el lector y un *diálogo poético* virtual con las demás obras literarias. El lenguaje, en la obra literaria —a diferencia de como opera en otros sistemas en los que la finalidad es exterior a la expresión verbal— es *en sí mismo* evaluación ideológica. Para Bajtín, el lenguaje no es un *medio* para transmitir ideología, sino que el lenguaje *es* ideología. La literatura, por lo tanto, está ineludiblemente cargada de valoración ideológica, de valoración social. Es necesario aclarar el sentido con que Bajtín utiliza la palabra *ideología.* Ideología es aquí *valoración social* y significa «atmósfera de valores» dentro de la cual se concreta el acto del enunciado. El concepto de *valoración social* impregna, para Bajtín, el hecho literario. Pero, ¿qué significa el término *social?* En principio, no se trata simplemente de un enfoque que quiera establecer, ver o catalogar las relaciones directas entre literatura y sociedad; tampoco se trata de estudiar el «reflejo» de la vida real en la literatura. La poética sociológica enfrentaba la posición formalista según la cual, básicamente, la literatura o su especificidad, la *literaturidad* (la forma, que se sustituyó en su momento por sistema o estructura) era algo autónomo, válido por sí mismo e independiente de otros sistemas de valores, y que para su estudio científico debía aislarse del contexto dentro del cual se había producido. Esta idea de la inmanencia del fenómeno literario, lo aislaba del contexto, lo volvía aséptico, a-ideológico. Desde la perspectiva bajtiniana, el problema de la escuela formalista provenía de la estrecha vinculación del método formal con las categorías lingüísticas (fonética, morfología, sintaxis), por un lado; por el otro, la tendencia de la lingüística como ciencia a separar forma de sentido. Cabe aquí una pequeña aclaración: a los fines de este artículo, se simplifican las relaciones entre Bajtín y la escuela formalista, que fueron harto complejas. Bajtín no era irreductiblemente antiformalista; de hecho, aceptaba, compartía y creía necesarios para el análisis algunos de los principios especificadores del formalismo; pero, justamente, lo aceptaba como método descriptivo. Para Bajtín, el formalismo no puede ser la base de una poética teórica, crítica e histórica.

El divorcio artificial, propuesto por el formalismo, separa la literatura del contexto mediante la ruptura que establece entre una *lengua poética,* objeto del análisis formal inmanente, y la *lengua común o cotidiana.* Siguiendo a Bajtín, tal división entre una lengua poética y otra común, no existe en la realidad. Lo que sí existe es una *función*

poética que la lengua puede cumplir, y cumple, en el discurso literario. La lengua común contiene, en sí misma, potencialmente, a la lengua poética, y es el artista quien puede llevar al máximo de expresión esta potencialidad. Por otra parte, lo que define y determina esta función poética que puede asumir el lenguaje, no es la comparación con la lengua común, sino la comparación, el *diálogo,* con el ámbito que le es propio a la literatura: las otras obras literarias.

Los modelos estrictamente lingüísticos que los formalistas aplicaban al estudio de la obra literaria (fonema, morfema, sintagma, paradigma), no son para Bajtín sus componentes básicos. El componente básico es el *enunciado,* y la obra literaria es una organización especial de enunciados. Como tal, el enunciado tiene una orientación, está *dirigido a alguien* en un contexto determinado, es social; mientras que lo ideológico, la representación axiológica del mundo (sea real, fantástica, utópica, etc.), es el *sentido* de la obra literaria. La actitud valorativa está presente en todos los niveles del discurso literario. Desde la metáfora hasta el orden elegido para la sucesión de los acontecimientos en una novela, todas son elecciones que llevan implícita una evaluación. La carga ideológica que conlleva la elección de la forma, replantea la oposición entre forma y contenido, entre forma e ideología, reformulándola como: la forma es ideológica, por lo tanto la forma *es* contenido.

Las diferencias sustanciales entre el método sociológico y la escuela formalista, abarcaron también un problema esencial dentro del estudio de la literatura: el problema de los géneros literarios. El estudio de los géneros, realizado por los formalistas, evidenciaba una aplicación más bien mecánica según la cual un género se estructura de acuerdo con funciones fijas determinadas por un conjunto convencional de reglas. Para la poética bajtiniana, el género, que da forma y sentido totalizador a un texto, es intencional e ideológico y sólo definible de manera dinámica: en lo histórico. En esta dirección hacia lo histórico, la obra se pone en contacto con la realidad, con el contexto social y con los demás sistemas de valores. Intrínsecamente, cada género puede tratar sólo algunos aspectos de la realidad, aspectos que determinan su ámbito temático. Cada uno tiene su propio modo de tratamiento y sus diferentes posibilidades de profundidad. Dice Bajtín: «En los géneros literarios (y discursivos), durante los siglos de su vida, se acumulan formas de visión y comprensión de determinados aspectos del mundo».[5]

Para Bajtín, el género puede percibirse en su evolución histórica. En *Esthétique et théorie du roman*[6] queda trazada una poética histórica que sigue las formas de evolución del género novela. En esta búsqueda de las fuentes, distingue dos tendencias básicas: una, *monológica,* representada por la épica, la tragedia, la retórica, la historia, esencialmente monofónicas, consustanciadas con una civilización autoritaria (la época helenística, el imperio romano); y otra tendencia, opuesta. Frente a la voz única, jerárquica, se elevaba la interacción de voces, el *diálogo,* que encuentra su origen en las formas marginales, mezcladas (lo serio y lo cómico), contradictorias: la sátira, los diálogos socráticos y la parodia. Esta última constituye un ejemplo central del dialogismo: «La parodia es el ejemplo más simple del lenguaje "bívoco", en el que el parodista

[5] *Mijaíl Bajtín,* Estética de la creación verbal, *Siglo XXI Editores, México, 1982.*

[6] Esthétique et théorie du roman, *París, Gallimard, 1978.*

superpone su intención cómica a la intención seria de lo parodiado. La parodia está ligada al carnaval, es decir, a esa contracultura popular de la risa de la cual Bajtín ha analizado las estructuras en su *Rabelais*».[7]

Para Bajtín, la novela es el género privilegiado: siempre joven y renovado; no acabado ni cristalizado, el género novela es el campo propicio para la polifonía, la interacción continua de discursos, el enfrentamiento dialógico.

4. Polifonía y carnavalización

Es difícil captar en totalidad el pensamiento bajtiniano. Neokantiano en un momento, marxista en su filosofía del lenguaje, vecino al existencialismo, Bajtín entró en diálogo con los mayores pensadores de su tiempo, polemizando con las teorías que signaron el siglo XX. Esta rigurosa multiplicidad, esta apertura al diálogo concuerda perfectamente con un hombre que dio un lugar privilegiado en su teoría a la idea de inconclusividad, de inacabamiento (tema que trabajó en la novela, fundamentalmente); todo hecho estético, todo pensamiento es un paso más en el gran diálogo en el que siempre debe haber espacio para la otra voz, para la alteridad. De toda la obra de Bajtín, riquísima e inconclusa por autodefinición, dos conceptos, acuñados por él, parecen haber sido los más difundidos y retomados por la crítica: *polifonía* y *carnavalización*. A ellos nos referiremos, someramente, en esta última parte.

Dos libros decisivos para la teoría y la crítica literaria contemporáneas, ejemplifican y ponen en obra el pensamiento de Bajtín, *Problemas en la poética de Dostoievsky* y el *Rabelais*. En el primero plantea su teoría de la polifonía en la novela; en el segundo, su visión del carnaval, hecho cultural ajeno a la literatura, que Bajtín vincularía estrechamente con el fenómeno literario abriendo las puertas a una interpretación fundamentada y distinta de aspectos centrales de la literatura. El ejemplo máximo de la risa carnavalesca es *Gargantúa y Pantagruel,* verdadero fenómeno literario concebido en términos de transgresión. La elección de estos dos escritores universales, Dostoievsky y Rabelais, está directamente vinculada a la problemática metodológica que Bajtín elaboró en la década del veinte. Las obras de los dos escritores son presentadas por Bajtín como la culminación de dos tendencias implícitas en los orígenes del género novela.

Aunque centrado en la novelística de Dostoievsky, el texto excede largamente lo que sería un trabajo clausurado sobre la obra del autor. Cada uno de los capítulos, que parten de un «tema» dostoievskiano se despliega en cantidad de temas conexos que vuelven a encontrarse en sus extensos trabajos sobre la novela de los años treinta y cuarenta. Bajtín considera la novelística dostoievskiana como la culminación de un género cuyo rastreo lo lleva a la antigüedad más remota. Los diálogos socráticos, la sátira menipea y el carnaval (desacralizantes de toda cultura oficial) son el origen de un género paródico y transgresor —*dialógico*— que durante siglos ha penetrado el monologismo de la palabra oficial, y del discurso autoritario, dinamizando la Historia. En la antigüedad, la tragedia heroica constituye la palabra impenetrable, la voz seria. La comedia satírica (la noción de equilibrio griego obligaba a presentar una sátira en la tetralogía de cada

[7] Ibíd., *p. 17 (Preface).*

autor en los certámenes) da lugar a la distancia irónica, que complementa y complejiza la gnosis estética. La otra voz, la voz cómica, la palabra ajena, la alteridad paródica, desdobla la representación del objeto que se completa, de ese modo, en una aprehensión bívoca. En la representación del discurso literario, esta distancia con el texto (metatexto que, integrado, ironiza y comenta los temas y el lenguaje del texto) tiene un primer y definitivo ejemplo en el discurso moderno con el *Quijote.* Las otras obras que han manifestado más cabalmente la polifonía son, por ejemplo, *Gargantúa y Pantagruel, Tristram Shandy, Tom Jones.* Pero es con Dostoievsky que la polifonía llega a su culminación dando forma a un nuevo tipo de novela.

En el discurso dostovievskiano, el dialogismo está implícito en las estructuras cognoscitivas mediante las cuales el autor da forma estética al mundo que representa. De este modo, el diálogo —fundamento del lenguaje para Bajtín— modela todos los sistemas de representación discursiva; no se trata aquí de un superficial «armado de una novela», sino de su sustentación desde su génesis. Esto se hace notablemente perceptible en los personajes dostoievskianos; Raskolnikov, Mushkin, Stavroguin, Ivan Karamazov; cada uno de estos personajes se expresa desde posiciones opuestas, diferentes y, a veces, completamente antagónicas al discurso del autor y sus palabras nos dejan la impresión de haber tratado no ya con un autor único sino con una serie de pensadores-autores. Esto ocurre porque, como dice Bajtín, «En las novelas de Dostoievski el discurso del autor acerca del héroe se organiza como la palabra acerca del que está presente, del que está oyéndolo y del que le puede contestar»; por eso percibimos estos personajes «como si el héroe no fuese objeto del discurso del autor, sino el portavoz autónomo de su propia palabra».[8] Es el discurso del personaje al que se entrecruza con el propio discurso del autor y con los discursos de los otros personajes. Bajtín considera a esta relación entre discursos una *relación dialógica o polifónica.* No se trata de la mera inserción de «niveles lingüísticos» dentro del discurso único del escritor, sino de una pluralidad de *conciencias en acto* que no expresan la ideología del autor sino la propia conciencia del personaje que se vuelve contradictoria y polémica. El texto se ha convertido en un ámbito en el que resuenan varias voces; la palabra del novelista ya no es monologal, existe ahora pluralidad de voces, una polifonía.

Pero el término polifonía excede la novelística dostoievskiana y se hace un término operativo para la comprensión del discurso estético en general. Bajtín extiende la noción de polifonía a la poética, y allí será *intertextualidad.*

Todo texto literario se inscribe en la corriente histórica de los *otros* textos existentes —anteriores o actuales— con los que establece un diálogo, al mismo tiempo que dialoga con su destinatario: el lector. Polivalente por naturaleza, el discurso poético sólo otorga sus múltiples sentidos en ese contexto histórico-cultural. Estamos inmersos como hombres, como hablantes, en la corriente de los discursos ajenos, repitiendo palabras de otros. De igual modo, el discurso de la ficción está atravesado de otras voces y opera sobre la *cita* y la *referencia* a otros textos. Un libro *con-cita* a otros libros y a su vez él mismo será citado en obras presentes o futuras.

[8] *Mijaíl Bajtín,* Problemas de la poética de Dostoievski, *México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 94.*

Veamos ahora el mundo carnavalesco de *Gargantúa y Pantagruel.* Rabelais formaba parte del panteón familiar de Bajtín, junto a Dante, Cervantes, Goethe y Dostoievski. Su impresionante trabajo sobre Rabelais elabora dos líneas principales de investigación, perfectamente coherentes, ya que se trata de dos aspectos de un mismo fenómeno. Por una parte, una filosofía de la cultura, dentro de la cual se estudia exhaustivamente la *cultura popular*, con sus componentes básicos de *la risa* y *lo cómico*, y de qué modo ha operado esta contra-cultura desde la antigüedad, dinamizando la Historia; por otra parte, el punto central de su teoría crítica: la reposición del contexto, es decir, de lo no-dicho en el texto, situando a *Gargantúa y Pantagruel* en la complejidad de su época.

Para la primera parte es necesario aclarar el concepto de *carnaval,* tal como se vivía en la Edad Media. El carnaval en nuestros días, es una fiesta convencional. Durante el medioevo tuvo un sentido distinto y profundamente transgresor, continuador de las fiestas paganas de la más remota antigüedad. Hay que consignar, en primer lugar, una concepción diferente del tiempo. En la Edad Media el carnaval duraba tres meses, pero no importa sólo la duración, sino que era un tiempo cualitativamente distinto: un tiempo que escapaba a los rígidos esquemas histórico-ideológicos de la vida común. No se trataba de un escapismo, sino de un tiempo lleno de experiencia vital, de vida y muerte, en el que el individuo volvía a unirse indisolublemente a la colectividad; como en las fiestas rituales primitivas, el hombre se sentía conectado a una cadena elemental que lo unía a la especie y a las satisfacciones primarias, ligadas indisolublemente a la naturaleza. El carnaval fue quizás la única zona vedada al poder omnipotente de la Iglesia. El lugar donde transcurre es *la calle* y la *plaza pública;* tiempo y espacio que no estaban sujetos a ninguna regla y cuya única norma era la libertad. Estalla allí, entonces, la cultura de la risa, la cultura popular que adopta las formas de lo que Bajtín llama el realismo grotesco.

Para Bajtín, Rabelais ha sido uno de los autores menos comprendidos de la historia de la literatura y su libro uno de los más enigmáticos de la literatura universal. Sólo podemos aprehenderlo, en profundidad, vislumbrando su íntima conexión con la cultura carnavalesca y, desde esta perspectiva, comprender su metaforización de puente entre la Edad Media y el Renacimiento. «Si Rabelais es el más difícil de los autores clásicos», dice Bajtín, «es porque exige, para ser comprendido, la reformulación radical de todas las concepciones artísticas e ideológicas, la capacidad de rechazar muchas exigencias del gusto literario hondamente arraigadas, la revisión de una multitud de nociones y, sobre todo, una investigación profunda de los dominios de la literatura *cómica* popular que ha sido tan poco y tan superficialmente explorada.»[9]

El mundo carnavalesco de *Gargantúa y Pantagruel,* las actitudes, las imágenes, el lenguaje desaforado y dentro de él, particularmente, las obscenidades, las referencias al mundo corporal —el sexo y las funciones vitales—, la escatología, constituyen la representación reivindicatoria del lenguaje y las actitudes de la *plaza pública* que Rabelais conocía a la perfección. Pero hay algo más; este ámbito por excelencia de la cultura popular entra al gran mundo literario a través de un autor culto y eminente humanista.

[9] *Mijaíl Bajtín,* La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais, *Barral Editores, Barcelona, 1974. p. 9.*

Este mundo de la risa carnavalesca es el de la transgresión, el del trasvestismo social donde el bufón es rey, el rey es mendigo, el verdugo es apaleado, y en el que la risa tiene un valor transmutador fundamental: aquello que da miedo en la vida cotidiana (la tortura, la Inquisición, el señor feudal, el poder de la Iglesia) es objeto de burla y alegría feroz, rito que lo anula. En la risa carnavalesca, vida y muerte se mezclan en una profanación grotesca del mundo clásico, de la limpidez apolínea. Se hace visible una intertextualidad de culturas: la cultura popular presionando desde el llano a la cultura oficial, autoritaria, monológica y estática de la Edad Media. «La fiesta se convertía en esta circunstancia en la forma que adoptaba la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia. En cambio, las fiestas oficiales de la Edad Media (tanto las de la Iglesia como las del Estado) no sacaban al pueblo del orden existente, ni eran capaces de crear esta segunda vida. A diferencia de la fiesta oficial, 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, privilegios, reglas y tabúes.» [10]

Bajtín reconstruye el contexto histórico-social de Rabelais; la reposición del entorno cultural (qué libros, por ínfimos que fuesen, pudieron pasar por sus manos o circulaban en la Francia del siglo XVI) y popular (las fiestas públicas, la plaza, las ferias, los cantares anónimos de ciegos y mendigos, los pregones de los vendedores ambulantes, los buhoneros y predicadores, con quienes sin duda se mezcló); esta reposición, decíamos, repone a su vez el exacto sentido de un texto —*Gargantúa y Pantagruel*— considerado, a través de los siglos, excéntrico y enigmático.

Como ocurre con el *Dostoievski,* el *Rabelais* supera ampliamente su tema específico, convirtiéndose en un modelo crítico de consecuencias riquísimas para la comprensión del fenómeno literario.

La reposición del sentido de la obra de ficción, su vínculo con el contexto histórico-social o con áreas del pensamiento no específicamente literario, como el psicoanálisis o la antropología, no es, por supuesto, una novedad. Ya frente a los exponentes mayores del estructuralismo, se hicieron sentir las críticas de pensadores como Jean-Paul Sartre o Paul Ricoeur. En los dominios de la lingüística y de la filosofía del lenguaje, el análisis del discurso (la teoría de los actos del habla, la etnografía del habla, la pragmática) también estudia la múltiple relación comunicativa en el marco del contexto, superando el monolítico modelo estructuralista que se arrogó por mucho tiempo, en una especie de auge neopositivista, el derecho de ser el único «científico».

Lo notable de la propuesta bajtiniana es que, no sólo precedió en cuarenta años a esta reacción, sino que, además, sus implicaciones y consecuencias parecen, por el momento, difíciles de superar. No queremos decir con esto que sea insuperable; en ese caso estaríamos traicionando la esencia dialógica de su pensamiento (para Bajtín la verdad es dialógica). Queremos decir que, a la luz de los modelos críticos bajtinianos, se pueden revisar períodos enteros de historia de la literatura, o de la literatura de un país.

[10] Op. cit., *pp. 14-15.*

Apenas hemos dado noticia de un proyecto muy vasto que tuvo como dirección la elaboración de una semiótica basada en el marxismo y que culminaría en un replanteo del estudio de la cultura. La dimensión del pensamiento bajtiniano se traduce en una totalidad que integra lo filosófico, lo estético y lo ideológico.

5. El prefacio a *Resurrección*

Presentamos aquí, por primera vez en castellano, un texto breve de Mijaíl Bajtín: el prefacio a la novela *Resurrección,* de León Tolstoy. Es un ejemplo raro, ya que no existen muchos textos breves y autónomos de Bajtín.

En 1929 y en 1930, Bajtín participó, como prologuista, en dos de los trece volúmenes de la *Obra Completa* de Tolstoy que había comenzado a aparecer en 1928. Estos dos prólogos fueron publicados con su nombre.

Frecuentemente, la crítica ha tomado como parámetro la mayor o menor cantidad de terminología marxista utilizada por Bajtín en sus textos, como prueba o contra-prueba de su autoría. Bajtín no era proclive a utilizar un léxico marxista en su obra. Su filosofía del lenguaje se basa en el marxismo y su obra entera está impregnada por una profunda convicción humanista-progresista, pero Bajtín no accedía, en su campo, a la ortodoxia formal de un léxico, sobre todo si ese léxico tendía a «oficializarse». Sin embargo, en este prefacio, Bajtín parece haber condescendido a «ponerse a tono» con la crítica literaria canónica. Vamos a proveer a estos datos de un somero contexto. Hacia fines de la década del veinte, comenzaba a cristalizar en la Unión Soviética el infausto modelo literario del realismo socialista; Lunacharsky acuñaba el término *socioideología* para identificar una tendencia literaria; tendencia que se marcaba en los otros prólogos de la colección. Esos años fueron especialmente difíciles para Bajtín (recordemos que en 1930 se lo condena a exilio).

Más allá de estas consideraciones, el lector asistirá al minucioso ejercicio crítico mediante el cual Bajtín desarticula forma y contenido en *Resurrección;* al mismo tiempo, sitúa la novela en el contexto de la obra tolstoiana, y a Tolstoy en la encrucijada del período histórico en el que le tocó vivir y escribir.

Sylvia Iparraguirre