



## Políticas estéticas del pensamiento bajtiniano: hacia una dialogía poética

Erika Martínez<sup>1</sup>

Universidad de Granada  
erikamc@ugr.es

**Resumen.** Desde sus primeros escritos, Bajtín parece plantearse la necesidad de fundar una filosofía moral basada en el ser como acontecimiento y el acto ético como condición de la existencia. La responsabilidad es, dentro de esta filosofía, la única categoría de la que disponemos para superar la escisión entre los actos concretos y el sentido que les otorgamos, entre experiencia y pensamiento, arte y vida. En la consideración de esta brecha, Bajtín llega a acercarse a planteamientos más específicamente marxistas, señalando como síntoma de la crisis de la cultura contemporánea la escisión entre acto y producto. La razón estética es parte de la razón práctica y ejercer la razón estética supone una implicación ética del participante. El presente artículo es un análisis de la estética política de Bajtín, de la novela polifónica como novela burguesa, de su caracterización romántico-idealista de la poesía y de lo somático como origen de una política radical.

**Palabras clave.** Bajtín – Estética política – Carnaval – Poesía dialógica

**Abstract.** From his earliest writings, Bakhtin seems to consider the need to establish a moral philosophy based on being as an event and on the ethical act as a condition of existence. Responsibility is, within this philosophy, the only category we have to overcome the division between concrete acts and the sense we give them, between experience and thought, art and life. In considering this gap, Bakhtin comes closer to more specifically Marxist approaches, pointing out as a symptom of the crisis of contemporary culture the split between act and product. The aesthetic reason is part of the practical reason and to exercise the esthetic reason supposes an ethical implication of the participant. The present article is an analysis of the political aesthetics of Bakhtin, of the polyphonic novel as a bourgeois novel, of its romantic-idealistic characterization of poetry and of the somatic as the origin of a radical politics.

**Keywords.** Bakhtin – Politics of Aesthetics – Carnival – Dialogic poetry

---

<sup>1</sup> **Erika Martínez** (España, 1979) es Doctora en Filología Hispánica y licenciada en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Granada. Entre 2010 y 2012, realizó su investigación postdoctoral en la Universidad de Paris-Sorbonne (Paris IV). Además, ha sido investigadora visitante en la Universidad de Buenos Aires, City University of New York City College y University College London. Actualmente trabaja como Investigadora Ramón y Cajal en el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada. Es Jefa de Redacción de la Revista *Letral*, integra el grupo de investigación “Literatura y Culturas Hispanoamericanas” y el “Proyecto Letral. Comienzos de la novísima literatura latinoamericana (2001-2015)”. El trabajo aquí propuesto forma parte del proyecto de investigación “Procesos de subjetivación: biopolítica y política de la literatura. La herencia del último Foucault” del Ministerio de Economía y Competitividad español (Ref. FFI2015-64217-P).

*Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida.*

M.J.

*El discurso escrito es de alguna manera parte integrante de una discusión a gran escala.*

Voloshinov

### **Ser o no ser Mijaíl Bajtín**

Ha pasado medio siglo desde que Kristeva (1967) y Todorov (1979) abrieran la puerta de los estudios bajtinianos en Occidente. Y mucho más desde que Bajtín comenzara a publicar una obra que pasó del ostracismo inicial a una agotadora mistificación. En adelante, trataremos de analizar su pensamiento desde la lógica de la estética política, cerrando con uno de los aspectos menos afrontados de su obra: su consideración de la poesía.

Es comúnmente aceptado que el desarrolló sus teorías junto con un grupo de discípulos bautizados por Todorov (1981) como “Círculo de Bajtín”. Entre ellos estaban Valentin Nikolaevich Voloshinov (1894-1936) y Pavel Nikolaevich Medvèdev (1891-1938).<sup>2</sup> Testimonios contemporáneos permiten concluir que el propio Bajtín fue el motor principal de todo el pensamiento de su Círculo, y hasta quizás el autor de los libros firmados por sus discípulos (así lo defienden, por ejemplo, Holquist/Clark y Ann Shukman). La persecución política que padeció durante el estalinismo, su cristianismo y su heterodoxia marxista explican este subterfugio, insuficiente visto su posterior destierro a Kazajstán.

Las diferencias entre las obras firmadas por Voloshinov, Medvèdev y Bajtín pueden entenderse de dos maneras:

1. Bajtín desarrolló bajo distintos nombres las facetas en contradicción de sus teorías. (Voloshinov y Medvèdev serían de esta manera heterónimos del crítico eslavo, y sus ensayos una suerte de ejercicio de ventrilocuismo muy afín a los planteamientos bajtinianos.)

---

<sup>2</sup> De forma genérica, se ha hablado también del Círculo de Bajtín o de Leningrado como el grupo de intelectuales con los que se relacionó Bajtín en Vítebsk: Lev Pumpianski, Marúa Iúdina y Matvéi Kágan, entre otros.

2. Voloshinov y Medvèdev introdujeron modificaciones a su obra por razones estrictamente personales o porque las circunstancias así lo exigían. (Esta segunda hipótesis –más verosímil– no descarta la primera.)

Difiriendo de Holquist y Clark, Morson y Emerson señalan en *Rethinking Bakhtin* la necesidad de distinguir radicalmente a los tres autores y los libros que firmaron entre 1920 y 1930. Destacan que Voloshinov se dedicó fundamentalmente a la metalingüística y la psicolingüística, siendo sus posiciones más cercanas al marxismo ortodoxo; Medvèdev se orientó hacia el formalismo y Bajtín firmó los ensayos centrados en teoría e historia de los géneros. Para Gerald Pirog (1987) existen diferencias entre los libros firmados por Voloshinov y Medvèdev, sea quien sea su verdadero autor. Esta última posición parece incuestionable, aunque podrían explicarse las diferencias percibidas como producto de la evolución del pensamiento bajtiniano.

### **La unidad responsable<sup>3</sup>**

*La vida y el arte no solo deben cargar con una responsabilidad recíproca, sino también con la culpa. Un poeta debe recordar que su poesía es la culpable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber que su falta de exigencia y de seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad del arte.*

M.J.

Desde sus primeros escritos de los años 20, Bajtín parece plantearse la necesidad de constituir una filosofía moral basada en la idea del ser como acontecimiento en marcha y del acto ético como condición inevitable de la existencia. La responsabilidad es dentro de esta filosofía moral la única categoría de la que disponemos para superar la escisión entre los actos concretos y el sentido que les otorgamos, entre experiencia y pensamiento, entre arte y vida. En la consideración de esta brecha, el crítico eslavo llega a acercarse a planteamientos más específicamente marxistas, señalando como síntoma de la

---

<sup>3</sup> Primera aparición conocida de Bajtín en prensa: *Día del arte*, Nevel, 1919, 13 de septiembre, 3-4. Ver Bajtín *Estética* 11-12.

crisis de la cultura contemporánea la escisión entre acto y producto resultante del mismo.

La responsabilidad (“responsividad” o potencial ético de la respuesta) es conceptualizada por Bajtín como una coexistencia sin coartadas. Toda vida es un acto ético y vivir es responsabilizarse. Además, como la razón estética es –desde su punto de vista– parte de la razón práctica, ejercer la razón estética supone una implicación ética, responsiva, del participante (*Hacia una filosofía* 26). “El arte y la vida no son lo mismo –escribe–, pero deben convertirse en mí en algo unitario, dentro de la unidad de mi responsabilidad” (*Estética* 12).<sup>4</sup> Y es que el acto estético es para Bajtín el más intencional y responsable de los actos. La gradación en intención y responsabilidad distinguiría, además, al discurso literario del no literario. Sin perder de vista, que “tanto el arte como la vida quieren facilitar su tarea, deshacerse de la responsabilidad, porque es más fácil crear sin responsabilizarse” (12). En claro enfrentamiento con el formalismo, añade: “Y es inútil justificar la irresponsabilidad por la *inspiración*” (12).

Aceptada la responsabilidad como una condición intrínseca al arte y a la vida, Bajtín no considera que existan normas específicamente éticas. La ética no es una fuente de valores, sino una forma de relacionarnos con ellos.<sup>5</sup> Además, lejos de la universalidad, cada acto ético implica la asunción de las circunstancias individuales, sociales e históricas concretas en las que se lleva a cabo dicho acto. Para el teórico eslavo solo la palabra responsable puede acabar con el racionalismo trascendental al que parecemos condenados. Dicho esto, sus críticas parecen dirigirse, más que a la razón, a su identificación con el logos, que anula el carácter de acontecimiento único de todo acto semiótico (ideológico).<sup>6</sup> Si nos remontamos al origen presocrático del término logos, veremos sin embargo que su acuñador, Heráclito, entendió esta “unidad de todo”, presente en el interior del hombre, como una realidad vinculada –aunque sea en forma de contradicción– con la

---

<sup>4</sup> El marco metodológico que permite la unión del arte y la vida, el pensamiento y su producto, el sujeto y el objeto fue bautizado por Bajtín como “arquitectónica”.

<sup>5</sup> Como señala Tatiana Bubnova, nuestras relaciones con los otros son la fuente de los valores (“Bajtín en la encrucijada” 26).

<sup>6</sup> Semiótica e ideología son términos intercambiables en las teorías bajtinianas: todo signo es inevitablemente semiótico y la ideología está constituida por signos.

especificidad absoluta de cada hecho en el mundo. No es extraño que siendo Bajtín antihegeliano se inspirase en este presocrático, discutido en las *Lecciones sobre la historia de la filosofía*. Curiosamente, en su cuestionamiento del logos, el crítico eslavo también se opuso a Nietzsche, rechazando el “absurdo dionisismo” que se habría impuesto en la contemporaneidad. Bajo la óptica de esta filosofía de la moral, la historia es concebida como un esfuerzo incesante hacia el inalcanzable ideal ético. Para Iris M. Zavala:

El discurso de la responsabilidad no apunta a una instancia ético-jurídica pura, o a la razón práctica o al pensamiento puro. Descansa en una noción de sujeto, que se aleja del ideal de la comunidad intersubjetiva universal y transparente que propone Habermas. La de Bajtín no es una ética universalista, ni la estetización de la ética que construye Foucault; la mejor manera de situar su posición ética es a través de la noción de antagonismo y de heterogeneidad: el pensamiento del Otro (*Bajtín y sus apócrifos* 134).

Todo discurso implica un intercambio conflictivo y lúdico con la palabra ajena, y conlleva una actitud valorativa hacia uno mismo, el otro y el mundo: todo discurso es profundamente ideológico. El propio conocimiento es concebido por Voloshinov como una forma de la responsividad, como una recepción y respuesta activa al discurso del otro (*El marxismo* 104-5). Las palabras de una obra son lenguaje y personaje al mismo tiempo: constituyen el acontecimiento ético de una vida. “La forma –dice Bajtín– es expresión de la relación activa y axiológica de un autor-creador y de un contemplador (co-creador de la forma) con el contenido” (*Teoría y estética* 71).

### **La lucha de todo discurso**

¿Cuál es la genealogía del término dialogismo? Etimologías al margen,<sup>7</sup> uno de sus declarados orígenes filosóficos podría ser la anatropía, entendida por

---

<sup>7</sup> El diccionario de la RAE da la siguiente definición de dialogismo: “dialogismo (del lat. *dialogismus*, y este del gr. *διαλογισμός*.) m. Ret. Figura que se comete cuando una persona que habla lo hace como si platicara consigo misma, o cuando refiere textualmente sus propios dichos o discursos o los de otras personas, o los de cosas personificadas”. Corominas, por su arte, nos remite en su *Diccionario etimológico* al origen griego de “diálogo” (*διάλογος*), derivado de “discurrir, conversar” (*διαλέγεσθαι*), propiamente “hablar a través de algo”. Dentro de la conceptualización bajtiniana, encaja también la noción de cambio implícita en “diálaga” (del gr. *διαλλαγή*, literalmente “cambio”), un mineral pétreo llamado así por las variaciones de color que experimenta según le dé la luz.

Platón como la inversión epistemológica de quien percibe. También es posible relacionar el dialogismo con la anácrisis y la síncretis socráticas, dos instrumentos para llegar a la verdad a través de la provocación de la palabra y la superposición de opiniones. Iris M. Zavala propone tres formas de entenderlo: como producción textual, como método hermenéutico y en su proyección ontológica (*Escuchar* 75). La dialogía es un método científico, pero también una forma de leer, de comprender y de transformar el mundo. En dialogía están las voces de un texto polifónico, la voz del autor y también la del lector concebido como una respuesta activa. La pluralidad de sus discursos, su heteroglosia “desintegra –dice Zavala– la estructura rígida del tiempo”, libera del pasado como autoridad y sometimiento, y libera de lo simbólico (*La posmodernidad* 24).

El origen del concepto de dialogía dentro de la novela polifónica es el ensayo “Autor y personaje en la actividad estética”.<sup>8</sup> Para profundizar en ella, Bajtín trabajó sobre un ejemplo, la novela de Dostoievski, y su problemática relación con la discursividad de la Rusia burguesa decimonónica (1963). Volvería a trabajar sobre el tema en *Estética de la creación verbal* (1979), centrándose en la función del héroe, entendido como un “punto de vista particular” al mismo nivel que el del autor y no bajo su servidumbre. Como se señala en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963), por obra de la dialogía el autor deja de ser el portavoz del héroe, que fluye ahora en su condición de “autoconciencia” en el contexto social de otras autoconciencias de las que él se nutre y con las que él se crea por contacto. Además, frente a la parcialidad con la que juzgamos a las personas en la vida real por la imposibilidad de abarcar todas sus circunstancias en todos sus tiempos y espacios, los héroes literarios pueden ser juzgados en su totalidad, algo que otorga al arte –según Bajtín– “un carácter fundamentalmente productivo y constructivo” (*Estética* 14). El resultado es la “novela polifónica”, donde la representación (y no la expresión) del héroe en su autoconciencia desintegra la unidad monológica del mundo artístico (*Problemas* 77). Gracias a este mecanismo, los personajes de una novela polifónica son ideólogos con una visión propia de la realidad y una voz que

---

<sup>8</sup> Este ensayo fue escrito seguramente a mediados de los años 20, no fue publicado en su momento y está conservado en el archivo personal de Bajtín, sin primer capítulo ni título. Ver *Estética* 13-190.

se diferencia de otras voces en diálogo, incluida la del autor. En el mismo libro sobre Dostoievski escribe Bajtín:

Los rasgos analizados en la ideología formadora de Dostoievski determinan todos los aspectos de su creación polifónica. Como resultado de ese enfoque ideológico, a Dostoievski no se le presenta un mundo de objetos iluminados y ordenado por su pensamiento monológico, sino un mundo de conciencias que se interpretan mutuamente, un mundo de posturas humanas significativas y conjugadas (139).

Esa “conjugación” no es, lejos de lo que alguien podría pensar, un llano acuerdo. Las voces dialógicas están en controversia, en lucha; su relación es polémica, muchas veces antagónica. El discurso social sería así un espacio que reúne multitud de lenguajes, donde diferentes grupos sociales se enfrentan a nivel simbólico por la hegemonía semántica. Pero, aun desde el antagonismo, las voces en disputa poseen dentro del dialogismo una equivalente autoridad ideológica y se reconocen mutuamente en asentimiento (*Problemas* 33). No hay fusión, no hay síntesis de contrarios pero tampoco eco (*Estética* 317). El dialogismo es “extraposición” (entendida como un excedente de visión) y “comprensión”.

Sumándose a la discursividad social, la relación dialógica es también una condición interna de la conciencia del sujeto. Frente a la conceptualización burguesa del sujeto como una realidad unitaria, el dialogismo pasa a entenderlo como una realidad múltiple que se configura en las diferentes posiciones del yo frente al mundo, como una construcción social, cambiante y fragmentaria. Todo discurso posee desde su lógica un carácter inacabado y ambivalente. Lejos del final argumental e incluso físico, para Bajtín un discurso termina cuando deja de aceptar preguntas, agotando sus sentidos:<sup>9</sup> “Nada definitivo ha sucedido aún en el mundo, la última palabra del mundo y acerca de él todavía no se ha dicho, el mundo está abierto y libre, todo está por suceder” (*Problemas* 234); “no existe nada muerto de manera absoluta” (*Estética* 393).

---

<sup>9</sup> De forma parecida, Foucault entendía “fin” como “cierre histórico”. Ambos están en deuda –como señala Zavala– con el famoso prólogo de Marx a *Una contribución a la crítica de la economía política* (1859), donde afirma que ninguna formación social desaparece antes de que todas sus fuerzas productivas se hayan desarrollado (*La posmodernidad* 153).

En todo texto se pueden oír los rumores de los diferentes discursos que circulan en la sociedad a modo de *parergon*. Además, las palabras recuerdan su pasado. Son, como dijo Benjamin, “auráticas”. El discurso es un espacio superpoblado sincrónica y diacrónicamente, saturado de luchas por el dominio simbólico de las diferentes voces que lo integran. Los textos, entendidos como artefactos socioculturales, conforman nuestra identidad y nosotros a su vez formamos parte de ellos. Los textos del pasado son “recordados” pero no se superponen con los del presente en la simultaneidad absoluta de lo posmoderno: el pasado es reacentuado en el presente y el presente dialoga con el pasado.

La inclusión de un discurso dentro de otro se produce según Voloshinov a través de los “discursos referidos”, sobre los que habló en *El marxismo y filosofía del lenguaje* (1929): “El discurso referido es el discurso dentro del discurso, la enunciación dentro de la enunciación, pero es al mismo tiempo un discurso sobre el discurso, una enunciación sobre la enunciación” (161).<sup>10</sup> Esta conjugación de discursos estaría relacionada también con una serie de procedimientos artísticos como las estilizaciones, las parodias, el *skaz*<sup>11</sup> o los diálogos en réplica. En el mismo libro, Voloshinov distingue tres tipos de discurso según su orientación: el “analítico-temático”, donde el discurso ajeno es objetualizado y disuelto en la voz monológica autorial; el “analítico discursivo”, donde el discurso directo objetivado de un personaje se confunde con la voz monológica autorial; y el discurso ajeno indirecto tratado con libertad (o sea, el dialogismo) (167-169).

El discurso, además, puede utilizar la palabra ajena con la misma intención original (como sucede en la estilización, el *skaz*, la narración en primera persona y el discurso no objetivado del personaje) o utilizar la palabra ajena con intención opuesta al original (como sucede en la parodia o los cambios de acentuación). Finalmente existe una variante activa de la intención, en la que la palabra ajena queda fuera del discurso del autor, aunque este la tiene en cuenta y se refiere a ella (así ocurre en la polémica interna oculta o en el diálogo oculto). Ilustrando su

---

<sup>10</sup> Las traducciones de las citas de este libro son mías.

<sup>11</sup> El *skaz* son fragmentos de un discurso oral muy marcado por sus variantes dialectales, de registro o jerga, que se introducen directamente en un texto. Viene del ruso *skazat'* (decir), pero también de *rasskaz* (cuento) y *skazka* (cuento de hadas). Suele remitir a las narrativas orales y se podría identificar con el español “contar” (Cornwell *The Literary Encyclopedia*).

concepto de dialogismo, Bajtín hizo de ventrílocuo de Medvèdev y Voloshinov,<sup>12</sup> dos heterónimos cuya utilización puede leerse como una praxis: existencia simultánea de voces en conflicto, materialización de la lucha ideológica que subyace a todo discurso.

### **La otredad o mi imagen externamente representada**

*Ser significa comunicarse. Ser significa ser para ser otro y a través del otro ser para sí mismo. El hombre no dispone de un territorio soberano interno sino que está, todo él y siempre, sobre la frontera, mirando al fondo de sí mismo el hombre encuentra los ojos del otro y ve con los ojos del otro.*

M.J.

Dentro del dialogismo bajtiniano resulta fundamental la noción de “extraposición”, entendida como un excedente de visión. “Autor y personaje en la actividad estética”, profundiza en las relaciones entre el yo y el otro, y aclara que la extraposición implica una vivencia no conclusiva del yo, una vivencia del yo como categoría que participa del otro para “poder verse como uno de los momentos del mundo exterior plásticamente expresado” (39). Como señala Zavala (1996): “la necesidad del otro, que aquí se acerca al neokantismo de Hermann Cohen, es estética: la necesidad de una participación que ve, que recuerda, que acumula al otro, es continua” (61). La estética es indisoluble de la ética para Bajtín, que quiebra el solipsismo kantiano y se acerca a los planteamientos morales de Simone Weil: “El hombre –escribió la filósofa francesa– no dispone de un territorio soberano interno, sino que está todo él y siempre, sobre la frontera, mirando al fondo de sí mismo el hombre encuentra los ojos del otro o ve con los ojos del otro” (*Estética* 328). Frente a la “alteridad” de Derrida y el “tercero” de Levinas, frente al “lector implícito” de Iser y el “tú” de Martin Buber, Bajtín propone la “otredad” como respuesta futura, como discurso interior responsable, potencialmente contradictorio y potencialmente comprensivo. Como vio Michael Holquist (1990),

---

<sup>12</sup> Zavala relaciona el uso del apócrifo y de los heterónimos en Bajtín con una tendencia modernista en la que se incluyen los apócrifos de Machado, los heterónimos de Pessoa, los pseudónimos de Azorín o los homónimos de Kierkegaard.

Bajtín hizo un esfuerzo incesante por fundar una ética del acto que no respondiese ni a la reducción modernista de lo otro ni al relativismo posmoderno, una ética capaz de establecer una unidad que no obligue a obviar lo diverso.

Para Bajtín, el sujeto es el espacio de un vacío: “Yo no dispongo de una reacción emocional y volitiva con respecto a mi apariencia, una reacción que inmediatamente vivifique y concluya; de ahí que aparezca la soledad y la vacuidad de mi imagen” (*Estética* 35). Un vacío que se supera mediante la afirmación emocional y volitiva del otro que añade la “pantalla transparente” que es mi imagen externamente representada. Añade:

La imagen exterior que yo tengo del otro lo abarca y concluye, sin embargo yo mismo no puedo vivenciar mi propia imagen exterior como algo que me abarca y concluye. El idealismo es “intuitivamente convincente” para mi autopercepción; para la percepción del otro es más convincente el materialismo. Dentro de mi vivencia, yo abarco todas las fronteras, todos los cuerpos, traspaso todo límite (43).

Pero si ese otro es un “alma esclava”, carente de vida propia, aportará “un elemento falso y absolutamente ajeno al ser-acontecer ético” (36). Este es uno de los puntos en los que Bajtín resultó más sugerente para la teoría de género de los años 80 y 90:<sup>13</sup> la otredad no entiende de jerarquías, es la presencia del otro en mi discurso embestido de plena autoridad ideológica. Cuando se incumple esa condición de la otredad, un diálogo deja de ser dialógico. Dentro del dialogismo no hay cabida para las “visiones del mundo que reconocen el derecho de una conciencia superior a tomar decisiones por las conciencias inferiores, convirtiéndolas en ecos sin voz” (*Estética* 328).

---

<sup>13</sup> En este ámbito pueden destacarse los trabajos de Toril Moi (1985), Díaz-Diocaretz (1989, 1990, 1993) y, sobre todo, la compilación de Karen Hohne y Helen Wussow *A Dialogue of Voices. Feminist Theory and Bakhtin* (1994). Sobre la pertinencia de la aplicación de las teorías bajtinianas a los estudios de género habla Zavala en el siguiente fragmento: “La noción de Bajtín del sujeto social, del sujeto semiótico y del lenguaje como interacción del horizonte ideológico, podría servir de base para el desarrollo de una teoría del sujeto y del lenguaje a partir de diferencias de clase y diferencias sexuales: los antagonismos y prácticas discursivas de poder (clase o sexo) [...]. Su teoría del sujeto podría ampliarse para mostrar el carácter fragmentario y conflictivo del ‘sujeto semiótico’ sexual, y cómo este elabora su propia identidad, su propia autoconciencia en la pluralidad de discursos de autoridad. Con ligeras modificaciones y ampliaciones se podría incorporar a los estudios feministas actuales su teoría del signo, las presiones ideológicas (discurso monológico) que intentan reorientarlo y re-definirlo” (*La posmodernidad* 89).

En *El marxismo* (1929), Voloshinov alude a la diferencia entre hombres y mujeres como eje de la conversación informal en la que se repiten diferentes fórmulas estereotipadas: “Existen clases particulares de fórmulas estereotipadas al servicio de las necesidades de la charla de salón [...], donde todos los participantes se conocen y donde la distinción principal es entre hombres y mujeres” (139). La comunicación social está atravesada por las diferencias de género, de la misma manera que por las diferencias de clase. Ampliando esta idea, Patricia Yaeger (1984) propone abrir el modelo de dialogía incorporando la relación entre los dos sexos. En contra de esta lectura, se han señalado como obstáculos la misoginia de la tradición satírica (Booth “Freedom of Interpretation”) y la marcada definición masculina del cuerpo grotesco (Roderick “Carni-Phallic Body”). Al primer obstáculo se puede objetar que la mayor parte de las tradiciones son o han sido misóginas, lo cual no nos condena a repetir su misoginia eternamente. El segundo parece una crítica irrefutable a Bajtín; aceptarla no nos impide dar nuevas proyecciones a algunos rasgos del cuerpo grotesco ajenos a la universalidad masculina de la que habla Roderick.

### **Lo somático como origen de una política radical**

En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1965), Bajtín define la literatura carnavalesca como un espacio de subversión que se apropia de los instrumentos retóricos, estéticos y discursivos de esa tradición popular que se extiende desde las saturnalias romanas hasta el carnaval trágico valleinclanesco.<sup>14</sup> Como opina Hirschkopf, la literatura carnavalesca no opera simplemente trasplantando elementos discursivos de la plaza pública a la literatura, sino dotando al lenguaje que en ella se habla de una significación histórica que no tenía en su contexto diario (103). La propuesta le sirve también para sacar a la literatura de su reclusión en el ámbito de lo privado, señalando los espacios de frontera que lo comunican con lo público.

---

<sup>14</sup> El potencial revolucionario de la sátira menipea ya había sido entrevisto por Marx en un artículo de 1853 sobre la liga antiobrera de los lores ingleses (*New York Daily Tribune*), aunque en *Crítica a la filosofía del Estado* de Hegel afirma que la comedia capta la última fase de las formas históricas (Zavala *La posmodernidad* 161).

La literatura carnavalesca está asociada asimismo con lo que el llama “realismo grotesco”, cuyo segundo término alcanza una nueva significación en su obra. Si para Víctor Hugo “grotesco” hacía referencia a la irrupción en el teatro de la vida “o mejor dicho, a la necesidad de que la escena se convierta en vida natural” (Rodríguez *La norma* 168), para Bajtín lo “grotesco” es la irrupción del teatro en la vida social, entendida como una representación ambivalente, caótica y atravesada de otredad, que produce desorden haciendo uso del poder de la fiesta. Alejándose de la lógica de la excepción que confirma la norma, los textos carnavalescos institucionalizan (literariamente) la subversión y anulan el carácter transitorio de la fiesta, alterando así su función social. Para hacerlo recurren a la lógica de la inversión y del disfraz, al poder perturbador de la risa, edificando además una “semántica” o “cronotopía del cuerpo”, según la terminología acuñada por Zavala. Como el Marx de los *Manuscritos filosófico políticos* (1884),<sup>15</sup> Bajtín sitúa en lo somático el origen de una política radical.

Analizando esta semántica bajtiniana del cuerpo grotesco, elaborada no solo en el texto sobre Rabelais sino también en “Autor y personaje en la actividad estética” (1920-24), podemos extraer las siguientes conclusiones:

1. El cuerpo grotesco es una realidad fragmentada. Sus fragmentos apuntan a la existencia del otro en nosotros. Alejándose del organicismo medieval y el humanismo abstracto, el cuerpo carnavalesco es una realidad múltiple, dispersa y conflictiva. Ajenas a un orden jerárquico, lejos de la armonía, la proporción y la unidad, sus partes representan la resistencia al orden simbólico y la lucha de clases. Dice Terry Eagleton: “La cultura y la naturaleza, lo semiótico y lo somático, solo se pueden reunir de una forma conflictiva: el cuerpo nunca se siente en casa dentro del orden simbólico, y nunca se recuperará completamente de su traumática inserción en él” (146).
2. El cuerpo grotesco cobra sentido en su profunda escatología. Todo lo que entra y sale de él (heces, sangre, semen, pus, leche, orina, lágrimas) excede sus límites, trasgrede un orden que es al mismo tiempo somático y

---

<sup>15</sup> En el *Tercer Manuscrito*, “Propiedad privada y trabajo”, dice Marx que el cuerpo es la forma natural de oposición.

semiótico (o sea, ideológico, en el sentido bajtiniano). El cuerpo contamina y se deja contaminar, borrando las fronteras entre el afuera y el adentro, entre mi cuerpo y el de los otros, entre mi cuerpo y el mundo. El cuerpo se derrocha a sí mismo.

3. Más allá de un tratado de suciedad y excrementos, la escatología es también una doctrina de futuro, una destrucción con conlleva la inmediata regeneración de la carne. Sin Juicio Final, sin Más Allá, el regreso de nuestra materialidad se produce en este mundo, acoplándose al ciclo natural de la vida y de las estaciones.
4. En el cuerpo grotesco sucede un doble movimiento de separación y unión: si la fragmentación quiebra la idea unitaria del cuerpo (separa), la escatología comunica al cuerpo con el no-cuerpo (une).
5. Dentro de la lógica carnavalesca, la desarticulación del cuerpo y del sujeto no es el síntoma de una alienación insalvable, tal como entiende la Posmodernidad: es un ejercicio de subversión política e ideológica.

El carnaval que atraviesa este cuerpo grotesco relativiza todo lo estable, invierte las jerarquías instituidas. Sin embargo no equivale a la mascarada del Modernismo, no es frívolo ni nihilista ni se corresponde con el individualismo bohemio. En él se escenifican los conflictos de lenguaje y poder. El carnaval es una forma de superación del miedo impuesto por los discursos autoritarios, pero también una forma de liberación respecto del “gran censor” que todos llevamos dentro (*La cultura* 89). A través de la risa, desmorona el poder de los discursos monológicos y, mediante la parodia, se hace eco de la voz del otro dotándola de nuevas entonaciones, manteniendo el referente pero impregnándolo de nuevas intenciones. En la cosmovisión carnavalesca lo sagrado es degradado al mundo material, escatológico. Su lógica es la lógica del mundo al revés que suspende el orden jerárquico. Como dice Zavala (1996), el carnaval encarna la imposibilidad última de todo proyecto totalitario, “se opone a la monodia a lo centralizado, al lenguaje único y autoritario, al monolingüismo para hacernos escuchar la heteroglosia, la heterofonía, los registros sociales, las entonaciones y los niveles

de lengua que nos reconducen al diálogo y a la comunicación, siempre con un excedente de oído y de visión” (16).

### **La novela polifónica como novela burguesa**

Desde un punto de vista metodológico, las teorías bajtinianas sobre el carnaval parecen revelar una mayor utilidad en el análisis de las producciones discursivas de resistencia dentro del capitalismo global que en el análisis de los textos carnalescos medievales. El poder trasgresor y subversivo de la risa, la escatología y la inversión funcionan como una confirmación del orden en la mayoría de los textos medievales a los que han sido aplicados los planteamientos de Bajtín. En la Edad Media, lejos de ser subversiva, la risa que produce la desarmonía del cuerpo o la inadecuación de sus funciones es signo de un desorden que hay que restaurar. Es el caso, por ejemplo, de *El libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita, un ejemplo perfecto de la conceptualización organicista del cuerpo como extremo de lo corruptible y, en su cara opuesta, como reflejo jerarquizado y sustancial de la perfección que lo informa, de la Causa divina. Frente a este cuerpo escolástico, el cuerpo rabelesiano puede ser leído en su inestabilidad e hibridez, en su libertad de intercambio y circulación por el mundo como el signo de un nuevo orden burgués (el animismo humanista) y una nueva forma de conceptualizar al cuerpo (la platónica). Ahora bien, que la literatura carnalesca no cumpliera durante el feudalismo (y en sus posteriores variantes absolutistas) una función ideológicamente subversiva no impide que la utilización de los mismos recursos durante el Renacimiento y hasta nuestros días pueda ser trasgresora. La aparición del teatro profesional es un buen ejemplo de la evolución agitadora del imaginario carnalesco (disfraz, máscara, suplantación). Hay que recordar que los actores, inicialmente asimilados por el feudalismo como bufones, terminaron subvirtiendo desde su “travestismo” la idea jerárquica e inmutable de sustancia (Rodríguez *La norma* 103).

En “Eternity and Modernity”, Graham Pechey ha estudiado, por ejemplo, la dialogía como un proceso discursivo ligado a las condiciones históricas de la Modernidad. Aunque el crítico eslavo la relaciona explícitamente con una supuesta

estética transhistórica de lo popular, su análisis de la evolución de la dialogía apunta claramente a otro sitio. Las razones que nos llevan a pensarlo son:

1. En su ensayo “De la prehistoria de la palabra novelesca” (1940), Bajtín hace coincidir el surgimiento del discurso dialógico con el del protestantismo y los grandes hallazgos geográficos y científicos del primer Renacimiento.
2. En el mismo ensayo, señala la intervención de la novela (como género dialógico por antonomasia) en la crisis del feudalismo (*Teoría y estética* 448).
3. Bajtín contrapuso la épica a la novela, vinculando la primera a las obras medievales y la ideología feudal, y ejemplificando la segunda con obras del Renacimiento de ideología burguesa (“Épica y novela” 1941). En dicho texto, define a la épica como un género esencialista y estático: “Los acontecimientos y la imagen del hombre correspondían a un pasado distante, de valores fijados, homogéneos”. Mientras que la novela, por contraposición, muestra “una vida cambiante”, “la construcción a lo largo de la experiencia de los propios caracteres humanos” (*Teoría y estética* 482). “La experiencia, el conocimiento y la práctica (el futuro), definen a la novela” (461).
4. Desde su surgimiento en la transición de la Edad Media al Renacimiento, la novela ilustra para Bajtín “muchos aspectos de la futura evolución de la literatura” (*Teoría y estética* 453). Novela y literatura burguesa aparecen de nuevo estrechamente vinculadas.
5. Bajtín señala el Renacimiento como “cumbre de la vida carnavalesca”, tras la cual se iniciaría un “descenso” (*Problemas* 183). Curiosamente el periodo de crisis que observa en la novela dialógica coincide con el fortalecimiento del organicismo en Europa durante los absolutismos.
6. Para el crítico eslavo, el dialogismo de Rabelais, Cervantes o Sterne es un antecedente directo de la literatura realista de Stendhal, Balzac, Hugo y Dickens. Señala como géneros dialógicos del siglo XIX la confesión, el melodrama, el folletín, o sea, los géneros en los que la ideología burguesa muestra con mayor transparencia su lógica discursiva.
7. Como señala Graham Pechey en “Eternity and Modernity”, se puede describir la formación burguesa patriarcal y liberal en términos dialógicos.

El individualismo burgués es el resultado de un proceso histórico y discursivo cuanto más dialógico más efectivo.

8. Según la lectura lacaniana de Jonathan Hall (1993), el carnaval no desaparece tras el Renacimiento como piensa Bajtín, sino que pasa a interiorizarse como efecto de la represión, provocando la perturbación del sujeto burgués. Complementario a esa versión del imaginario carnavalesco es el análisis que Edmond Cros (1980) hace de *El Buscón* de Quevedo. Cros define el espacio carnavalesco de dicha novela como un espacio inquisitorial, donde el resultado de la subversión no es otro que el castigo, quedando así invertida la función ideológica del carnaval bajtiniano. Sin llegar a hablar del carnaval, Juan Carlos Rodríguez afirma que *La vida del Buscón* es una novela organicista, cuya peculiaridad sería ofrecer una versión “sarcástica, siempre deformada” de la lógica picaresca (*La literatura* 247). Iris Zavala (1987) dedica un artículo a la dialogización conservadora del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, una novela picaresca que también ha sido analizada por Rodríguez dentro de la lógica sacralizadora del organicismo (226-237). Podemos decir por todo ello que, durante el siglo XVII, el carnaval no desaparece sino que adquiere una función semejante a la que tuvo durante el Medioevo: la confirmación ejemplar de la ideología dominante. Y esto puede explicarse de nuevo por el fortalecimiento del organicismo contrarreformista durante el siglo XVII.

Una vez aceptada la subversión del cuerpo escolástico que llevó a cabo el imaginario del carnaval durante el Renacimiento, cabe preguntarnos si el Modernismo y el Posmodernismo han vuelto a utilizar esos mismos instrumentos (u otros) para subvertir el cuerpo platónico y espiritualizado, su idea de armonía, entendida ahora desde el racionalismo humanista.

## **Poesía y distancia estética. Conclusiones**

Aunque Bajtín dedicó un mínimo espacio a la poesía dentro de sus estudios sobre los géneros, ha sido sobradamente demostrada la utilidad de sus teorías para el análisis de este tipo de textos. Como ejemplos sirven el estudio bajtiniano de Rubén Darío, llevado a cabo por Zavala, o el de César Vallejo que hizo Reisz. A la hora de clasificar los géneros, quizás pesó demasiado en el crítico eslavo la herencia romántico-idealista, en virtud de la cual la frecuente carencia de personajes explícitos de la poesía es interpretada reductoramente como la existencia de un solo discurso y una sola voz identificada casi automáticamente con la del autor. Desde esa lógica –y salvo excepciones– la prosa sería naturalmente dialógica, mientras la poesía sería atribuible al monologismo. Pero la poesía no es transhistóricamente la expresión del yo esencial del poeta o de sus sentimientos, tampoco su comunicación a los otros. Su variedad discursiva es la misma que la del resto de géneros literarios: la primera persona lírica puede ser conceptualizada, de hecho, como el monólogo de un único personaje atravesado de registros, lenguajes y voces ajenas. Vista así, la poesía construiría una ficción de subjetividad y esa ficción sería la puerta de entrada del dialogismo.

Es cierto, como señalan Clark y Holquist (1984), que Bajtín llama novela dialógica a cualquier enunciado que revele lo autoritario y arbitrario de los discursos monológicos (276) pero, aunque abrió la posibilidad de una lectura dialógica de Pablo Neruda en la introducción de su libro sobre Rabelais y analizó un poema de Tolstoi, nunca llegó a profundizar en la dialogía poética. Por otro lado esa no es la única ausencia constatable. George Steiner y, de nuevo, Clark y Holquist han señalado la ausencia de referencias a James Joyce y Kafka, y en el ámbito hispánico Zavala menciona las ausencias de Valle-Inclán, Machado, Juan Ramón y Unamuno.

Lejos de la estrechez que les atribuyera Bajtín, el teatro y la poesía pueden introducir ambigüedad y desorden en el espacio público, recurriendo al cruce de voces, registros y discursos. En ese sentido –y no solo en las metáforas concretas– puede entenderse la aplicación de la lógica del carnaval a la poesía dialógica contemporánea. A pesar de su concepción idealista de la poesía, señaló la “distancia” como una condición necesaria del arte y la literatura. En su descripción

del proceso estético, estableció –como Wordsworth– una primera fase de “empatía” a la que seguiría el distanciamiento. El acto estético es posible, en su opinión, gracias a esa “exterioridad” que impide la identidad entre sujeto y objeto (*Hacia una filosofía* 73).

El acto estético es para Bajtín el más intencional y responsable de los actos. La gradación en intención y responsabilidad distinguiría, de hecho, al discurso literario del no literario. Bajo la óptica de esta filosofía moral, la historia es concebida como un esfuerzo incesante hacia el inalcanzable ideal ético y la dialogía, como un método científico, pero también como una forma de intervenir el mundo.

## **Bibliografía**

Bajtín, Mijaíl M. *La cultura popular en la edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Alianza Universidad, 1974. 1ª ed. 1965.

---. *The Dialogic Imagination*. Austin: U of Texas P, 1981.

---. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982. 1ª ed. 1979.

---. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F.C.E., 1986. 1ª ed. 1963.

---. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. 1ª ed. 1975.

---. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos, 1997. 1ª ed. 1992.

Booth, Wayne. “Freedom of Interpretation: Bakhtin and Challenge of Feminist Criticism”. *Critical Inquiry* 9 (1982): 245-276.

Bubnova, Tatiana. “Bajtín en la encrucijada dialógica (datos para contribuir a la confusión general)”. Zavala (coord.). *Bajtín y sus apócrifos*. Barcelona: Anthropos, 1996. 13-72.

---. “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”. *Acta Poética* 27.1 (2006): 97-114.

Cornwell, Neil. “Skaz Narrative”. *The Literary Encyclopaedia*, The Literary Dictionary Company, 2005. Web. Acceso 05/02/2017.

Cros, Edmond. *Ideología y genética textual: el caso de El buscón*. Madrid: Cupsa, 1980.

Eagleton, Terry. *La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona: Paidós, 2001.

Hall, Jonathan. “El inalcanzable monologismo y la producción del monstruo”. Alvarado y Zavala (eds.). *Diálogos y fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo*

contemporáneo (Textos presentados en el Quinto Encuentro "Mijaíl Bajtín", Manchester, 1991). México: UAM, 1993. 231-251.

Hirschkopf, Ken; David Sheperd (eds.). *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester: Manchester UP, 1989.

---. "Bakhtin and the Politics of Criticism". *Publication of the Modern Language Association of America* 109.1 (1994): 116-117.

Hirschkopf, Ken. "¿Es real el dialogismo?". Zavala y Alvarado (eds.). *Diálogos y fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*. México: UAM, 1993. 91-110.

Holquist, Michael. "Answering as Authoring: Mikhail Bakhtin's Translinguistics". *Critical Inquiry* 10.2 (1983): 307-320.

---. *Dialogism. Bakhtin and His World*. Londres/Nueva York: Routledge, 1990.

Holquist, Michael; Katerina Clark. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge/Londres: Harvard UP, 1984.

Kristeva, Julia. "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". *Critique* 239 (1967): 438-465.

Morson, Gary Saul. *Bakhtin: Essays and Dialogues on His Work*. Chicago: Chicago UP, 1986.

Morson, Gary Saul; Caryl Emerson. *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges*. Evanston: Northwestern UP, 1989.

Pechey, Graham. "Eternity and Modernity: Bakhtin and the Epistemological Sublime". *Theoria* 81.82 (1993): 61-85.

Pirog, Gerald. "The Bakhtin Circle's Freud: From Positivism to Hermeneutics". *Poetics Today* 8.3-4 (1987): 591-610.

Roderick, Ian. "Carni-Phallic Body". *Social Semiotics* 5.1 (1995): 119-142.

Rodríguez, Juan Carlos. *La literatura del pobre*. Granada: Comares, 1995.

---. *La norma literaria*. Granada: Diputación Provincial, 1994. 1ª ed. 1984.

Sánchez Mesa, D. *Literatura y cultura de la responsabilidad. (El pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín)*. Granada: Comares, 1999.

Shukman, Ann. "Editor's Introduction". *Bakhtin School Papers*. Oxford: RPT Publications, 1983. 1-4.

Todorov, Tzvetan. "Bakhtine et l'altérité". *Poétique* 40 (1979): 502-513.

---. *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*. París: Seuil, 1981.

Voloshinov, Valentin Nikolaevich. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza, 1992. 1ª ed. 1929.

---. *Freudismo, un bosquejo crítico*. Buenos Aires: Paidós, 1999. 1ª ed. 1927.

Yaeger, Patricia. "Because a Fire Was in my Head: Eudora Welty and the Dialogic Imagination". *PMLA* 99.5 (1984): 955-973.

Zavala, Iris M. *La postmodernidad y Mijaíl Bajtín. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

--- (coord.). *Bajtín y sus apócrifos*. Barcelona: Anthropos, 1996.

---. *Escuchar a Bajtín*. Barcelona: Montesinos, 1996.