

REFRACCION LINGÜÍSTICA MATERIALISTA
REVISTA SOBRE

Reveses del carnaval

Un materialismo cultural para Mikhail Bakhtin

Carnival reverses

A cultural materialism for Mikhail Bakhtin

Ariel Gómez Ponce

Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

arielgomezponce@unc.edu.ar

Resumen

En detrimento de la habitual cerrazón en los llamados textos disputados, se propone una revisión del materialismo de Mikhail Bakhtin, constatando esa filiación en su estudio del carnaval. Intuyo que un acercamiento reside en su noción de principio material-corporal, concepto que lleva a concebir el cuerpo como una verdadera arena de lucha que transfiere al plano material y eleva afrentas de sentido, especialmente en instancias cuando se percibe el punto de sutura de una bisagra histórica. Sobre esa materialidad corporal, los lenguajes artísticos imponen nuevas líneas de sentido, convirtiendo un sentimiento de época en una crítica cultural consciente que Bakhtin halla ejemplarmente en la obra de Rabelais, pero que bien puede verificarse en otras formas más recientes. En ese entramado donde la materialidad corporal revela la relación entre cambio histórico, proceso social y producción de significados, el pensamiento de Bakhtin parece finalmente augurar algunos intereses del materialismo cultural.

Palabras clave: Mikhail Bakhtin, materialismo cultural, principio material-corporal, estética grotesca, cambio cultural.

Abstract

Against the usual closure in the so-called disputed texts, a review of Mikhail Bakhtin's materialism is proposed, confirming that affiliation in his study of carnival. I suspect that an approach lies in his notion of bodily-material principle, a concept that leads to conceiving the body as a true arena of struggle that transfers to the material plane and raises fights of meaning, especially in instances when a historical hinge is perceived. Artistic languages impose new lines of meaning on this corporeal materiality, turning a feeling of time into a conscious cultural critique that Bakhtin finds exemplary in the work of Rabelais, but that can also be verified in more recent forms. In this framework where corporal materiality reveals the relationship between historical change, social process and meaning production is revealed, Bakhtin's thought seems to predict some interests of cultural materialism.

Key-words: Mikhail Bakhtin, cultural materialism, bodily-material principle, grotesque aesthetics, cultural change.

1. ¿Un materialismo para Mikhail Bakhtin?

Todos están unidos a la *alegre materia del mundo que nace, muere, da a luz, es devorado y devora, pero que siempre crece y se multiplica, volviéndose cada vez más grande, mejor y abundante. Esta alegre materia es a la vez la tumba, el sueño materno, el pasado que huye y el presente que llega; es la encarnación del devenir.*

- Mikhail Bakhtin (1984[1965]: 175, cursiva en el original).

Mucho se ha discutido la filiación materialista de Mikhail Bakhtin, pensador cuyos primeros escritos se gestan poco después de la Revolución de 1917, en un clima político e intelectual todavía en efervescencia. Como es de esperar, esas circunstancias históricas direccionaron una interpretación del materialismo bakhtiniano atado a la tradición marxista, lectura acaso alentada por las diatribas que enarbolaron otros escritos del llamado Círculo de Bakhtin. Y, como nos recuerda Craig Brandist (2009), mientras la crítica estadounidense se esmeró en tachar todo marxismo (rescatando, en su lugar, al filósofo de la ética), la mediación europea insistió en atribuir a Bakhtin una ciencia del lenguaje indudablemente marxista, honrándolo incluso como uno de los primeros en revelar el carácter ideológico del signo, otra arena para la lucha de clases.

No todo es tan claro, sin embargo. Los intelectuales de izquierda han revitalizado a Bakhtin para respaldar sus teorías, pero “a medida que siguieron apareciendo traducciones de los materiales filosóficos (...) se hizo evidente que la relación entre el trabajo del Círculo y la tradición marxista era bastante problemática” (Brandist, 2009). O cuanto menos errática, pues esa vinculación encontró siempre sus fundamentos en *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (1929) de Valentín Volóshinov, escrito controvertido por su manera de interpelar esa corriente filosófica¹, pero sobre todo por una autoría atribuida durante años a la pluma bakhtiniana. Parecería que, si hay un materialismo en Bakhtin, este no podría pensarse exento del marxismo que evocan los llamados textos disputados, ni de las mismas condiciones de lectura del corpus bakhtiniano, muchas veces sesgado por una academia obsesionada por descifrar un pensador que, sospecho, nunca lograremos abarcar en su totalidad.

En rigor de verdad, aunque “algunos puntos de contacto” pueden ser trazados (Brandist, 2009), y a pesar de sus señalamientos explícitos -aunque escuetos- sobre el método del materialismo histórico (1997[1924?]:27-28)², Bakhtin no era declaradamente marxista. Diría aún que la totalidad de su proyecto intelectual es difícil de inscribir en una tradición por la confluencia de saberes que congregan, revestidos además por una terminología fenomenológica, a veces neokantiana y por momentos humanista, cuando no cristiana. Una certeza, no obstante, se eleva: a lo largo de su vasta producción, Bakhtin no cesó nunca de procurar un estudio del lenguaje en su materialidad histórica e ideológica. Y me atrevería a decir incluso de los lenguajes en su pluralidad, pues somete a discernimiento diferentes sistemas significantes que tejen la trama cultural, hecho abrumadoramente constatable en un escrito todavía inagotable: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*.

Se ha dicho muchas veces: en ese libro, que es arduo de encasillar dentro del canon bakhtiniano, se despliega todo un “un dispositivo teórico para el análisis de los textos culturales de toda índole, pero sobre todo literarios” (Bubnova, 2000: 135). Un verdadero ensayo sociosemiótico³ extensivo a numerosos lenguajes culturales con los que constata la apropiación artística de ese tiempo profundamente transgresor y utópico que dará en llamar carnaval. Pero esa magna teoría del carnaval es mucho más que un estudio de la fiesta popular. Mi presunción me lleva a pensar que allí también se hallan claves que permiten reconstruir cierta concepción de materialismo en Bakhtin, al menos una ligada al estudio del funcionamiento cultural y artístico.

Es cierto que, en ese prolífero escrito, la revisión de algunos pasajes rabelaisianos lo llevará a afirmar que identificar en dicha obra un materialismo histórico “es a la vez exacto e inexacto” (1984[1965]: 271). No solo porque, en el sentido escrito, no se podría hablar de ese posicionamiento filosófico en el momento en que Rabelais escribe, sino sobre todo porque Bakhtin se encuentra a la pesquisa de un materialismo muy particular, quizá más complejo y hasta diría que holístico por su manera de acabar lo histórico, lo estético e incluso lo cósmico, niveles que van a enlazarse en la totalidad viviente e indisoluble que brinda la corporalidad. Para decirlo con más claridad: las huellas que se deben perseguir son aquellas que deja la escenificación del cuerpo en el carnaval y en Rabelais en especial, y que el filósofo ruso pretende concentrar en una intrincada noción que define como *principio material-corporal*.

En torno a esta categoría, quiero avanzar en el presente artículo, proponiendo una suerte de bibliografía comentada en la que desglosaré algunas ideas latentes en ese libro fundacional. Mi

objetivo, en tal sentido, es comprender qué se esconde en los reveses del carnaval bakhtiniano, ello es, en la concepción de corporalidad que germina detrás de la fiesta popular y que promete que la materialidad del cuerpo será la verdadera arena de lucha de los sentidos, especialmente en esos momentos donde se percibe el punto de sutura en una bisagra histórica como en el encuentro de la Edad Media tardía y el Renacimiento, pero cuyo potencial heurístico permite avanzar sobre una comprensión de las culturas en sus instancias de cambio.

Lo que voy a proponer en este artículo dista de ser una novedad. Mi intención es quizá más modesta, pues pretende ordenar un recorrido que contribuya a la consideración de Bakhtin como piedra fundacional de una escuela soviética en la teoría materialista (véase Fernández Riquelme, 2020). Un itinerario que, por cierto, enfocará desde otro lugar los aportes de ese pensador a una perspectiva materialista, más precisamente desde los lenguajes culturales. En tal sentido, creo que, diferencias epistémicas aparte, su *Rabelais* presagia de algún modo los intereses del *materialismo cultural* diseñado por Raymond Williams (2009[1989]), en tanto formula un marco atento a la relación entre cambio histórico, proceso social y producción de significados.

Y es que, si Williams (2017[1986]) reconoce en Bakhtin y en lo que llamará “la ruta de Vitebsk” un pivote para una teoría cultural que se precie de tal, es porque el maestro ruso también supo entender que las formas estéticas revelan el uso social de los medios materiales de producción, además de demostrarse como una antena sensible a la dinámica de la experiencia social. Como indica Cevasco (2013: 109), “más allá de los significados establecidos, el materialismo cultural procura ver en el presente las semillas del futuro, de nuevos significados y nuevos valores que pueden anunciar un nuevo orden social”. Acercada a esos intereses, la teoría cultural de Bakhtin se erige como una propuesta sumamente fecunda que convoca a interrogar los conflictos de sentido que evocan y valoran las mutaciones históricas, a veces en su mismo discurrir. Y a este respecto, el principio material-corporal tiene mucho para decir.

Sugiero, no obstante, que para acercarnos a esa comprensión es necesario un doble movimiento en torno a las concepciones de materialización que se pueden atribuir a este “materialismo cultural” de Bakhtin, dos enclaves que además ordenarán mi presentación. En función de ello, un primer apartado estará dedicado a reconstruir la noción de principio material-corporal, la cual debe ser interpretada en el marco de la estética de François Rabelais y de su cuerpo grotesco. Observaremos que Bakhtin considera la materialidad corporal como lugar donde se entabla la batalla definitiva con la cultura feudal y religiosa. Materializar, en este entramado histórico,

significará “bajar a tierra” la cosmovisión medieval, transfiriéndola al registro de lo corporal como una suerte de transmutación semiótica. Se trata, sin embargo, de un proceso complejo pues ese cuerpo se inviste de un holismo cósmico milenario, a partir del cual Bakhtin constata un doble devenir temporal, el de la memoria popular y el de un porvenir utópico. En esa encrucijada, la propuesta bakhtiniana parece explicar la materialización corporal como todo un trabajo semiótico con los sentidos.

En un segundo momento, me detendré en la función significadora de esa estética grotesca del cuerpo que Bakhtin convoca a considerar como una forma de captación del tiempo, puntualmente de una instancia de transición. Es menester recordar que estamos ante una concepción muy particular del objeto artístico, dado que no trata con una mera representación de lo real material, sino antes bien con una distorsión que elabora una realidad de otro orden y permite su cuestionamiento, demostrando asimismo que Bakhtin “diseña una culturología marxista crítica al pasar del reflejo a la teoría de la refracción” (Mancuso, 2005: 158). Acaso la lengua carnavalizada y las obras cómicas sean la prueba más evidente por su modo de subvertir roles y dogmas, proponiendo un nuevo orden social desde la materialidad del lenguaje artístico. Arte, entonces, como modo particular de interpretar y asimilar un acontecimiento histórico convulso, de contemplarlo desde un lugar novedoso e incluso de someter a discernimiento.

En el marco de esta mirada, las formas artísticas deben asumirse entonces como procesos materiales de construcción de sentido y, a la vez, como formas privilegiadas de cognición. Con esto en mente, en el segundo apartado sugeriré que, en términos bakhtinianos, la transición hacia la forma artística parece ser, en efecto, lo que convierte un sentimiento de época en una verdadera crítica cultural. En esa búsqueda de textos ejemplares en su modo de examinar instancias de cambio, el pensador ruso encontró a Rabelais, quien además testimonia la crisis de la cosmovisión medieval y el nacimiento de la novela europea. Para cerrar mi recorrido, me detendré, en cambio, en otros fenómenos artísticos que aparecen en el horizonte posmoderno, a manera de dar cuenta del inmenso potencial que guarda esta concepción sobre el cambio cultural.

2. El principio material-corporal: lo cósmico, lo universal, lo histórico.

No podría concebirse el interés de Bakhtin por la corporalidad sin revisitar su interpretación de François Rabelais, a quien considera incomprendido pues la historia ha tendido a estudiar fragmentariamente las imágenes que pueblan sus obras, sin descifrar la profunda unidad que sus

raíces, las fuentes populares, tejen. Ocurre que el de Bakhtin es un estudio sobre la cultura popular, complejo fenómeno cuya verdadera significación -nos lo advertirá reiteradas veces- solo puede ser aprehendida a la luz de su tradición. Y si destaco esta cuestión es porque creo que, cautivados por la potencia de esa carnavalización que teoriza con tanta sagacidad, tendemos a ignorar que el maestro, antes que nada, estaba interesado en recorrer el largo camino de la cultura popular, reconociendo que su investigación sobre Rabelais es solo un primer paso. La puerta para revelar la naturaleza de esa cultura popular milenaria será entonces la obra rabelesiana, de la cual deben discernirse sus rasgos originales, es decir aquello en efecto ignorados por una crítica que “no llega a establecer generalizaciones teóricas con amplitud y *valor de principio*” (1984[1965]: 54, cursiva es mía).

Me atrevería a decir que, en cierta manera, esta vacancia es la que viene a subsanar el *principio material-corporal* (материально-телесного начала)⁴, concepción por demás recurrente en Bakhtin a la hora de describir lo que pone en acto el realismo grotesco: la estética dominante en el carnaval y en Rabelais, en especial. Sin abandonar la complejidad del grotesco bakhtiniano (Cfr. Gómez Ponce, 2021b), aquí quisiera destacar la acentuación abrumadora que esa estética pone en las imágenes de la corporalidad y que, por su carácter exagerado e hiperbólico, fuera tildada de obscenidad o, en el mejor de los casos, de simple naturalismo. En abierta polémica con esa desvalorización, Bakhtin va a rescatar el sentido profundo de esas figuras y escenas que, pese a su heterogeneidad y resistencia a una nomenclatura, comulgan en una particular función significadora en y a través del cuerpo.

Pero no cualquier corporalidad, por cierto, pues a las imágenes rabelesianas les interesa moverse en lo “inferior” corporal (телесного низа), descollando los órganos bajos (vientre, genitales), la fisiología interna (sangre, entrañas), las excreciones (transpiración, mucosidades) y, sobre todo, la satisfacción de las necesidades naturales (comer, beber, orinar, defecar). En ese plano, prevalece “el drama de la vida corporal” (1984[1965]: 84), cuya importancia está dada no solo porque esos actos garantizan la subsistencia biológica, sino además porque allí se libra la batalla: la confrontación definitiva con la cultura medieval a través de la reivindicación de todo aquello que las instituciones feudales tacharan de vulgar. Para decirlo con más claridad: esa torsión de sentidos, que Bakhtin terminará llamando *degradación* (снижение), remite a una “transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (1984[1965]: 24). Descripto así, el grotesco rabelesiano es más que una mera parodia e inversión de signos, por cuanto casi

literalmente “baja a tierra” los ideales de la cosmovisión medieval, corporizándolos y restituyéndolos a una materialidad.

Comprender cómo se da esa trasposición reclama antes revelar que, tanto en su representación literaria como en su puesta en acto carnavalesco, esa corporalidad se inviste simbólicamente con sentidos milenarios que acompañan la cultura popular en su larga tradición. Me refiero a lo que Bakhtin describe como el significado *cósmico y universal* del cuerpo grotesco, dos caracteres arduos de singularizar, pero que es menester distinguir dadas sus incidencias en la concepción que aquí busco desglosar.

Conviene precisar primero que esa materialidad proclama una relación con la naturaleza más allá de la satisfacción fisiológica, pues también revitaliza una idea de tiempo, tramado por la sucesión de estaciones, la rotación de astros y los periodos de siembra. Se trata, recuerda Bakhtin, de “la noción del tiempo cíclico de la vida natural y biológica”, propia de pueblos arcaicos cuyas culturas -organizadas en torno a los rituales y las fiestas agrícolas- “se mueven en el círculo biocósmico del ciclo vital productor de la naturaleza y el hombre” (1984[1965]: 29).

Lo que interesa aquí no es, en todo caso, el valor religioso trascendental que se le pueda conferir a ese tiempo, puesto que los signos naturales verdaderamente marcaban el acontecer cotidiano, indicando las épocas de cosecha, migración y hasta procreación humana. Esas festividades arcaicas celebraban entonces la *fertilidad*, el *crecimiento* y la *abundancia* que provee el mundo natural, sentidos que la tradición del carnaval vendrá a recoger cuando la función mágica se extenúe. El grotesco rabelesiano también restituirá esos remanentes a la manera de una hipertrofia, como exageración del cuerpo y de sus partes, y es por ello que, allí donde el canon ve deformidad, Bakhtin halla signos puramente positivos, justamente en una instancia histórica cuando hombre y naturaleza entran en renovada comunión, cuando lo cultural y lo natural se reúnen en aras de celebrar una nueva forma de humanismo.

Hoy es ciertamente difícil entender esa plena correspondencia, ya que hemos perdido nuestra capacidad de sincronizar con el ritmo de la naturaleza, dándole la espalda a sus signos incluso de alarma, e ignorando ese lazo vital que nos liga con el resto de las formas vivas. Sin embargo, la representación grotesca perseguía esa comunión, aludiendo a la totalidad de la existencia material, y mostrando el cuerpo en profunda conexión con un cosmos al que contiene y experimenta en su conjunto.

Esta peculiaridad expone el *carácter universal* que Bakhtin (1984[1965]: 30) constata cuando el cuerpo grotesco “franquea sus propios límites” y sus extremidades (penes, narices, senos) se abren hacia la tierra, fundiéndose con ella y con todo reino y elemento natural. Visto así, el cuerpo es un verdadero *microcosmos*, que además deja de ser individual dado que siempre repone un “cuerpo popular, colectivo y genérico” (1984[1965]: 224): no otra cosa demuestra el contacto libre celebrado en la plaza pública, allí donde “*el pueblo experimenta su unidad y su comunidad concretas, sensibles, materiales y corporales*” (1984[1965]: 229, cursiva en el original). En esta multiplicidad de sentidos, es que debe entenderse la idea bakhtiniana de una *bicorporalidad*, individual y a la vez colectiva, particular pero también universal.

Como fuera, reevaluados desde la posición interpretativa de la transición renacentista, estos remanentes cósmicos y universales colaboran con la celebración de una metamorfosis cultural que pone el foco en la materialidad corporal, símbolo finalmente de un cuerpo colectivo también en transformación. He aquí por qué el grotesco rabelesiano enarbola con tanto vigor esas imágenes contradictorias de muertes embarazadas o despedazamientos de cuyos fragmentos surge vida: en la representación de esas figuras ambivalentes, se corporiza una instancia de cambio, y drama de la vida corporal no será otra cosa que el “*drama carnalesco de la muerte simultánea del mundo antiguo y del nacimiento del nuevo*” (1984[1965]: 419).

No quisiera abundar aquí sobre este holismo cósmico, y me conformaré solo con decir que, por contradictorio que parezca, será su pervivencia lo que, en la bisagra histórica del Renacimiento, le permita a Bakhtin reconocer una fuerza subversiva en el principio material-corporal. Por ello, sería erróneo afirmar que el grotesco perpetúa un primitivo, y menos aún que hay allí un retorno de lo reprimido, porque la rehabilitación de esos sentidos milenarios responde a un acto en verdad deliberado que busca incrementar una sensación sobre la propia materialidad: “elaboradas a lo largo de los siglos, se hallan aquí al servicio de los nuevos objetivos históricos de la época, están imbuidos de una poderosa conciencia histórica y ayudan a penetrar mejor la realidad” (1984[1965]: 187). Es esta, y no otra, la más grande falencia a la hora de interpretar a Rabelais: desconocer la impronta de esa tradición arcaica y desatender que su reinscripción está, empero, investida por los signos de cambio de ese tiempo que le da nueva vida. De lo que se trata, en definitiva, es descuidar que, en ese grotesco, “*la materia adquiere un carácter histórico*” (1984[1965]: 330).

Ahora bien, antes dije fuerza subversiva porque precisamente esa apropiación cósmica e histórica de lo material-corporal viene a confrontar abiertamente con el ordenamiento medieval⁵. Habría que recordar que ese periodo histórico también concibió su propia idea de cosmos, si bien encerrado en un cuadro jerárquico que todo lo subordina a las hieráticas reglas de lo bajo y lo alto: otra manera de nombrar la ultratumba y el plano celestial. Sobre este cosmos tricotómico, que en su centro ubica el hombre y la vida terrenal, la cultura feudal instala toda una graduación de valores, emplazando en lo alto un modelo de realización absoluta (la ascensión a los cielos), asequible solo mediante una conducta ejemplar y ascética. En oposición, está la sentencia a los infiernos, aunque bien es cierto que, si las tentaciones mundanas amedrentan, el arrepentimiento y el sufrimiento pueden colaborar para que el sujeto expíe sus pecados, alcanzando al menos cierta redención.

Con este cuadro de mundo, el idealismo cristiano urde una trama simbólica sesgada por dos dominantes: la *sentencia moral* y, como su condición primera, una *concepción abstracta* del cosmos sobre el que erige un sinfín de categorías incorpóreas y extratemporales. Una entidad divina con existencia independiente de tiempo y espacio, principios indefinidos y finales absolutos, sentencias que deciden los destinos de una vez y para siempre, verdades y normas que se presumen eternas: del Génesis al Juicio Divino, el dogma religioso no hace más que elaborar nociones insustanciales e inmutables que “no se reflejan en el espejo del tiempo” (1984[1965]: 191). El suyo, además, será un cosmos siniestro, pleno del terror místico ante Dios y los misterios divinos, pero también ante los interdictos que el hombre les sobreimprime. Bauman (2006:196) no se equivocó: aunque aquí se sugiera cierta denuncia a la violencia estatal y totalitaria vivida en los años estalinistas, Bakhtin está ante todo capturando un “momento constitutivo” cuando poder religioso y estatal aúnan sus fuerzas.

En detrimento de ese cuadro sometido al “yugo de las lúgubres categorías de lo ‘eterno’, ‘inmutable’ y ‘absoluto’” (1984[1965]: 80), el grotesco impondrá su diferencia valorativa. Ese cuerpo, precedero y en transición, arroja todos los ideales abstractos y celestiales hacia lo inferior y la tumba terrenal, cancelando la inmortalidad del alma para declarar que la muerte es, antes que nada, una fase más en el interminable ciclo vital. Y todo lo hace a pura ostentación de algo tan ordinario como la materialidad corporal, esa con la que el grotesco logra subvertir la cosmovisión medieval en una realidad tangible y concreta: es un re-conocimiento del mundo que Rabelais explora con maestría cuando “anima todos los objetos en su realidad y en su verdad, los selecciona

y los palpa de manera nueva, vuelve a tocar su materia, su forma, su individualidad, la sonoridad misma de su nombre” (1984[1965]: 339).

De modo que, en esa invectiva contra el encasillamiento en estados incorpóreos, Bakhtin está describiendo la operación de desmontaje carnavalesca, una suerte de descomposición semiótica de los signos que sustentan el régimen feudal. El principio material-corporal abandona su posición de rasgo estético para encarnar así una afrenta: libera de las convenciones moralizantes y cuestiona las verdades que se presumen salvadoras, a las que vuelve relativas⁶. Simple como suena, materializar y relativizar parecen dos gestos hermanos a la hora de revelar que los sentidos, como todo lo que se precia de ser histórico, son provisorios. En ese paradigmático cruce entre una memoria milenaria y una transformación histórica, la carnavalización de la vida y del cuerpo no parece ser otra cosa que una liberación de los lazos del sentido.

No quisiera avanzar, sin antes rescatar que el énfasis en el principio material-corporal comporta otra relevancia para este estadio histórico. Sucede que ese reordenamiento ideológico y conceptual, ese que destruye los puestos jerárquicos y sus valoraciones, también anuncia que, en el centro del cosmos, habita ahora el ser humano. Y no se debe asumir este enaltecimiento solo en un plano estético o metafórico, por cuanto la descomposición de la cosmovisión teocrática está abriéndole las puertas a una nueva forma de comprender el mundo. Al respecto, señala Bakhtin:

el mundo no podía convertirse en un objeto del conocimiento libre, fundado sobre la *experiencia* y el *materialismo*, mientras se encontrara *separado del hombre por el miedo y la piedad*, mientras estuviera impregnado por el principio jerárquico. La conquista familiar del mundo destruía y abolía todas las distancias y prohibiciones creadas por el temor y la piedad, aproximando el mundo al hombre, y a su cuerpo, permitiéndole tocar cualquier cosa, palparla por todas partes, penetrarla en sus profundidades, volverla al revés, confrontarla con cualquier otro fenómeno, por elevado y sagrado que fuese, analizarlo, estimarlo, medirlo y precisarlo, todo ello en el plano único de la experiencia sensible y material (1984[1965]: 343-344).

Como es sabido, con el Renacimiento asistimos a una verdadera revolución científica que se constata con el auge de la astronomía y del incipiente atomismo, de los descubrimientos geográficos y tecnológicos, pero también con la emergencia de los discursos de la medicina, la fisiología y la anatomía, bajo un modelo organicista que tiempo después sea abatido por la concepción mecanicista. En ese entramado, Bakhtin parece estar observando el florecimiento de

una episteme humanista fundada -y bien lo destaca la cita anterior- en la experiencia y en el materialismo⁷. Todo un cúmulo de nuevos saberes atentos al hombre, a su cuerpo y al lugar de ambos dentro del cosmos, conocimientos que las formas artísticas, claro está, también escoltarán. Con razón, Bakhtin insiste en que decirnos que la nueva ciencia experimental y la cultura popular cómica se combinan orgánicamente en el contexto de esa experiencia histórica.

Y acaso también la prueba de que la de Rabelais es una obra realmente enciclopédica: en esas páginas, todos los conocimientos son tocados, aunque desde el punto de vista cómico y corporal. Lo cual convoca a no desdeñar la cultura de la risa, pues ella permite mirar con otros ojos, disipar las verdades anquilosadas y, con ello, cuestionar la realidad, proponiendo un orden totalmente distinto. Renovar desde un plano corporal no solo es derrocar el sombrío escatologismo medieval; es también dejar que el mundo “tome un aspecto diferente, más material, más cercano al hombre y a su corazón, más comprensible, accesible y fácil” (1984[1965]: 343). Cierta conclusión, particularmente reveladora para el recorrido que sigue, puede extraerse de lo dicho, y es que la materialidad corporal no se recluye a una expresión estética en el pensamiento bakhtiniano: es ella la verdadera arena de lucha de las sociedades.

3. La materialidad artística, el cuerpo grotesco y una crítica frente al tiempo.

Tras lo dicho, una definición bakhtiniana de la corporalidad parece erigirse en el horizonte: el cuerpo es una aduana donde se negocian sentidos, frontera compleja en la cual las culturas confrontan y polemizan sus contradicciones. Pero, con ese cuerpo, no solo se transfieren a un plano material los sentidos abstractos con los que se pretende explicar el mundo y el lugar que en él ocupa el hombre. También, la manera en que esa materialidad corporal se representa captura mutaciones culturales y las imágenes grotescas, con la exactitud focal de una Polaroid, “retienen el momento de la transmisión”, el instante preciso que surca esa transición histórica (1984[1965]: 185).

De allí que, en el cuerpo grotesco, dos cánones coexistan sin coagular en una forma estable, no pudiendo más que enarbolar una serie de rasgos, cuanto menos discordantes: una *bicorporalidad* que hilvana en un único acto lo agonizante y lo naciente, una *ambivalencia* que muestra lo imponderable de un mundo donde nada puede zanjarse definitivamente, y una *metamorfosis incompleta* que revela un proceso de cambio en su discurrir. Bakhtin dirá entonces que ese cuerpo

“se convierte directamente en la dualidad histórica del mundo” (1984[1965]: 393).

En cualquier caso, se comprende inmediatamente por qué Bakhtin elige describir las imágenes grotescas “como *formas de captación del tiempo*”, lo cual dista de ser una abstracción porque, con ellas, se pone de manifiesto “un sentimiento histórico nuevo (...) la sensación viva que tiene cada ser humano” (1984[1965]: 331). No quisiera extremar semejanzas entre dos pensamientos tan cercanos y a la vez tan distantes, pero no puedo menos que ver aquí cierto esbozo de lo que Williams (2009[1989]) hubiera llamado una *estructura de sentimiento*, hipótesis teórica con la que pretende reponer la experiencia social en proceso, percibiendo incluso lo que acontece como antesala de los cambios que luego serán reconocidos y nombrados por la historia.

Algo de ello retiene el grotesco que, como sugerí en otra oportunidad (Gómez Ponce, 2021b), apresa una sensibilidad en ciernes, lo cual explica por qué las derivas de esta estética eligen emerger en fases históricas ligadas a procesos de intenso cambio social. Capturan una consciencia cultural que está en transición, precisamente porque ella vive en un mundo oscilante y en dinamismo, pero es una fluctuación que el arte, empero, logra materializar como signos de una época. Me explico: con el principio material-corporal, Bakhtin revela también la transformación del tiempo en una *experiencia corporalmente vivida*.

Sin embargo, para que verdaderamente se eleve una crítica sobre esa temporalidad que denota, esa experiencia debe asumir una forma estética, desplazamiento que reclama una explicación. Es menester aclarar que esa convulsión de la que Bakhtin nos habla empieza a germinar mucho antes, en los derroteros de la misma Edad Media. Habría que recordar, como lo hace Bakhtin, que la sociedad medieval también participaba de dos existencias, la vida oficial y la del carnaval, solo que esas formas de concebir el mundo nunca lograron fusionarse, como sí lo harán -si bien en confusa hibridez- en el Renacimiento. Como es sabido, el carnaval medieval no era precisamente el deleite de la Iglesia y, si bien era tolerado, permanecía siempre en las periferias, en un espacio controlado y en un tiempo acotado. Sin embargo, Bakhtin entiende que, justamente en esos márgenes, es donde sobrevivirán los sentidos más profundos de la cultura popular.

Ocurre que, aunque solo fuera en la ruptura provisional del carnaval, la comunidad retornaba a la alegre comunión y unidad con el mundo. Pero, en esa celebración transitoria, donde la materialidad corporal vuelve a impregnarse de un sentimiento universal y de la fertilidad y la abundancia que provee la naturaleza, se advertía el destello de un triunfo sobre el miedo y, con él, la esperanza popular de algo “a punto de llegar”, cierto utopismo que asomaba tímidamente. Bakhtin sugerirá

que, en ese refugio precario que el estatismo feudal y religioso fingía no mirar, el carnaval medieval estaba presagiando la conciencia renacentista, y allí “los brotes y embriones de esta tendencia histórica estaban listos para eclosionar” (1984[1965]: 70). Y si me detengo en esta premisa, es solo para subrayar la relevancia que el maestro ruso le atribuye al carnaval en tanto ruta paralela por la que podrán transitar esos sentidos milenarios⁸, a la vez que depósito donde se resguardarán esas prácticas, rituales y formas grotescas que ponen al principio material-corporal en un lugar protagónico.

En síntesis: las imágenes grotescas hunden sus raíces en el folklore arcaico y transitan disimuladamente el Medievo para estallar en el Renacimiento, cuando darán un salto triunfal a la literatura. Para Meletinski (2001: 137), Bakhtin descubre así que la cultura popular carnavalesca es “el nexo entre el conjunto de mitología-rito y literatura artística”, lo que constata con ese cúmulo de sentidos que, de las profundidades del pueblo, penetrarán en el arte, siendo rescatados por la pluma de Boccaccio, Cervantes, Shakespeare y, claro está, Rabelais. Es por ello que no debe pensarse que Rabelais inventó todo ese sistema material y corporal; su labor, en cambio, fue elevarlo a “un grado superior de desarrollo histórico” (1984[1965]: 190), y hacerlo incluso de una manera consciente, pues nada en su obra era neutro o exento de valorización⁹.

Bakhtin concluirá que la llegada del Renacimiento supone el pasaje “del estado de existencia espontánea a un estado de conciencia artística” (1984[1965]: 71). Allí, esos sentidos milenarios se convertirán en expresión crítica para una época en mutación. Sería lícito decir entonces que estamos ante una materialización de segundo orden: aquella que posibilitará el arte con el trabajo creativo de sus lenguajes y con su exploración inventiva sobre el mundo. Es aquí cuando un clima epocal se enmascara en estética grotesca, cuyas reminiscencias históricas Bakhtin ha estado persiguiendo desde las fiestas arcaicas hasta la modernidad. Y si bien es cierto que su interés permanece atento a Rabelais, realización superior del grotesco y del carnaval, no deja de dar cuenta de la transición hacia otras formas artísticas, en especial cuando el carnaval renacentista se agote y mute a los géneros carnavalizados de la literatura: allí, como dice Bubnova, “el sentido emigra de un sistema simbólico a otro” (2000: 151).

Y con esa extenuación, el principio material-corporal comienza a atenuarse, debilitándose vertiginosamente ese lazo con la cosmovisión cósmica que exaltara el siglo XVI con Rabelais. Para Bakhtin, se trata de un quiebre que alcanza su punto cúlmine en el siglo XVII, con el absolutismo monárquico, con la filosofía racionalista de Descartes y la concepción mecanicista de

la materia, con la estética de la simetría y la perfección del Clasicismo, pero sobre todo con otra ideología dominante que surge en reemplazo del dogma cristiano: esa aristocracia que Bakhtin, parafraseando a Marx, define como otra clase poderosa que viene a presentar nuevas verdades eternas.

Es cierto que el carnaval nunca podrá ser recuperado en sus mismos términos y en su misma significación, pero pese a ello el principio material-corporal no desaparecerá: más bien “cambia de signo” (1984[1965]: 26). Dicho de otro modo, es su interpretación lo que muta, y basta observar cómo todo lo que Rabelais situó en la plaza pública y popular se muda a las mascaradas elitistas de las cortes donde su estilo y su valor se tergiversa. Lejos de interrumpirse, ese principio subsistirá, pero relegado en el espacio privado, y sometido al cedazo de una interpretación individualista que, no creo equivocarme, alcanza su esplendor en nuestro tiempo posmoderno.

Se podría ilustrar esta premisa con algunas escenas puntuales, distintas en su modo de expresarse, pero equivalentes por cuanto beben de las fuentes del Romanticismo, periodo que Bakhtin también rescata desde un grotesco que llamará *subjetivo*. En esa estética romántica, que poco tiene que ver con el utopismo y la transgresión rabelesiana, el principio “entra en estado de crisis y desdoblamiento y las imágenes de la vida material y corporal comienza a adquirir una vida dual” (1984[1965]: 26). Dicha partición remite a una división tajante entre lo público y lo privado, la cual dará lugar a un intenso sentimiento introspectivo (la exaltación del aislamiento y la soledad) y a la edificación de todo un sentido de la intimidad (alentado, claro está, por la moral victoriana), ambas con efecto en (re)presentación de los cuerpos. Basta solo observar la abrumadora proliferación de personajes escindidos y monstruos revinientes, como Drácula, Frankenstein o Dr. Jekyll quienes vuelven irreconciliables los polos vida y muerte, bondad y maldad, cordura y locura. Heredero de esa tradición gótica será el cine de terror que también enarbola el cuerpo, pero a la forma de un *body horror*. *The Exorcist* (1973), *Alien* (1979), *The Fly* (1986) y el cine de David Cronenberg en general van delineando un grotesco horroroso que propone la metamorfosis como deterioro permanente, que invade los cuerpos con entidades inquietantes y que exagera los procesos biológicos (muerte, enfermedad, vejez) solo para subrayar la fragilidad de la condición humana. Este horror corporal, que tiende a prescindir de lo sobrenatural, opera por las vías de la abyección, provocando asco y, contradictoriamente, cierta fascinación producida por las profundidades espeluznantes de nuestra propia corporalidad.

Desde los 70, el cine explora la mutación del cuerpo individual, relatando los avatares de un sujeto acorralado en su soledad y en su biología malformada, muy en detrimento de la idealización que tenemos de nuestra existencia física. Poco demorará la cultura masiva en explotar esa vertiente en filmes comerciales, desde el *gore* al *slasher* de Wes Craven. Sin embargo, ese grotesco horroroso mantuvo una actitud crítica ante su propio contexto: no es casual que esa deriva genérica estalle cuando las películas comerciales de terror abandonan las manadas zombis, los grupos de niños posesos y las invasiones extraterrestres y, junto a ellos, las ansiedades colectivas de la Guerra Fría. Lo que se retratará, en cambio, será una concepción atomista de la sociedad, marcada por el creciente individualismo socioeconómico.

De igual modo, en esa misma época, otro cambio puede percibirse en paralelo, pero en torno al cuerpo sexualizado, más precisamente uno que se da como antesala de las grandes revoluciones de género. No me refiero aquí a la pornografía, ni siquiera a ese porno político y contestatario que aflora luego de Stonewall. Hablo, antes bien, de las experimentaciones del cine *underground*, en especial de aquellas que surgen de la inventiva del Pop Art y de la mano del maestro Andy Warhol. A ese cine (¿erótico?) de Warhol, le debemos el descubrimiento de un estilo andrógino y reactivo a los estándares vigentes (Gómez Ponce, 2021b), ello en un periodo donde la moda unisex todavía no había florecido en la escena cultural ni celebrado esa ambigüedad que el *glam rock* de David Bowie luego hará estallar en una prolongación que aún hoy permanece.

Por desentonar con el modelo entonces dominante, ese que profesara el *macho man* viril del cine *péplum* y del *western*, la musa de Warhol, Joe Dallesandro, sea el ejemplo más emblemático con ese cuerpo portador de una masculinidad atenuada con dejos de rasgos femeninos, muscular pero lampiño, aunque con larga cabellera rubia. Muchos gestos grotescos estallan en ese cuerpo, transgresivo en su modo de alterar feminidad y masculinidad, y contestatario por una bisexualidad que atentaba contra las instituciones tradicionales. Es cierto que Bakhtin hubiera tachado esta deriva como “imágenes naturalistas del erotismo banal” (1984[1965]: 26), que incluso degeneran el principio material-corporal porque exploran la intimidad del sexo. Sin embargo, no puede desconocerse que esos cuerpos salieron al espacio público de una cinematografía, todavía vacilantes a la hora de reescribir las reglas sexuales: en el campo creativo del arte, sostuvieron su afrenta, allanando el camino para los grandes cambios que se acercaban en el terreno de las prácticas sociosexuales y su (re)presentación.

Ahora bien, ambos, cuerpo horroroso y cuerpo sexual, detentan rasgos grotescos, con su hipertrofia, sus contradicciones y esas fuertes contradicciones cuando se los contrasta con los cánones dominantes. Y poco casual es que esos grotescos afloren en una década de fuertes cambios sociales y de una gran fragilidad cultural consecuencia de una pérdida de legitimidad, sostenida en hitos muy puntuales (la Crisis del Petróleo, el estallido del escándalo Watergate, el fracaso en Vietnam, el creciente miedo nuclear). Se me dirá, con razón, que esos quiebres están circunscriptos en el territorio estadounidense. Pero no debe olvidarse que nos encontramos en esa bisagra cuando el país norteamericano zanja la expansión imperial de su cultura, ahora global. En esa fragilidad, lo advirtió sagazmente Fredric Jameson (2012), se esconde la crisis del sujeto burgués, su deterioro ante las instituciones transnacionales a gran escala, y su refugio, por ende, en el último bastión de resguardo: la corporalidad. Una vez más, Bakhtin parece estar en lo cierto: agotado el poderío de la Iglesia, una nueva cultura oficial vendrá a imponer sus verdades, sus valores y, además, sus miedos más nerviosos.

Cuando la cultura de mercado haga lo suyo y esos cuerpos se confeccionen bajo la égida de los medios masivos, el principio material-corporal quedará cautivo en un nuevo canon que cancelará su ambivalencia y su potencial subversivo. Cultura oficial no es más que otro nombre para todas esas formas de dominación que operan transformando y absorbiendo lo popular: la cultura posmoderna no será la excepción. Sin embargo, la propuesta de Bakhtin nos enseña a permanecer atentos a esas manifestaciones corporales atípicas con las que el arte señala una frontera histórica y una conciencia del tiempo que toma forma en el encuentro de dos épocas, dos cosmovisiones y dos grupos sociales antagónicos “implicados en una lucha ideológica encarnizada” (1984[1965]: 427). Me pregunto si acaso no es aquí donde debería buscarse una de las obsesiones de los exégetas de Bakhtin: las reminiscencias del pensamiento de Volóshinov, patente en su idea de una cualidad dialéctica del signo que, siempre en latencia, es capaz empero de estallar en momentos de crisis sociohistórica.

Por lo demás, al erotismo y al terror, hoy se los entiende por acumulación, y poco queda del carácter rupturista que esas corporalidades, cada una en su propia parcela, fueran capaces de ostentar. En el actual devenir de una diversidad exuberante de corporalidades, el grotesco rabelesiano ha cesado de ser inteligible o, cuanto menos, tenemos una comprensión distorsionada de él. Su principio material-corporal seguirá operando por exageración, aunque ya no para explicar la abundancia y la fertilidad de los ciclos vitales, sino la intensidad posmoderna (Jameson, 2012):

el desborde de las pasiones sexuales y de la violencia sanguinaria, la evanescencia de los límites morales en aras de captar consumidores, los efectos del disciplinamiento biopolítico de los cuerpos con fármacos, cirugías y filtros digitales, y el encarcelamiento de todo modelo corporal en una reproducción en serie y un estándar de belleza, sin renovación posible.

4. A modo de cierre.

Los fenómenos posmodernos tienden a hacer olvidar que muy otra fue la realidad durante la celebración colectiva, utópica y humanista expresa siglos atrás, ésa cuyas “chispas” hoy permanecen reducidas, pero aun fecundando en algunas formas del teatro, de las fiestas, las protestas e incluso de los duelos colectivos (cfr. Arán, 2021). En nuestra época, la argumentación de Bakhtin parece resonar con estridencia: roto su contacto con el cuerpo social y separado del furor de la plaza pública, el principio material-corporal habrá perdido su fuerza política. Habría que preguntarse incluso si esta separación con el cuerpo colectivo no explica también la reciente reclusión en el porno y el terror durante los tiempos de pandemia, géneros que vivieron una revitalización insólita durante el aislamiento como si, una vez más, el propio cuerpo fuera el único resguardo posible ante un mundo que se reveló inquietante.

Como fuera, Bakhtin hubiera dicho que nuestro tiempo sufre una “falta de dialéctica”, porque ha dejado de comprender el mundo en su contradicción. Nunca se insistirá bastante en la importancia que el pensador ruso le atribuye a la no clausura de sentido, precepto que desliza además la idea tan particular de dialéctica que concibe: un diálogo inconcluso ajeno a la síntesis y a toda negación, porque allí ambos polos son abarcados en un devenir irresoluto.

Cierro este recorrido, subrayando una vez más la maestría de Mikhail Bakhtin para probar que la cosmovisión de la cultura popular sigue transmitiéndose por las vías del arte. Una premisa que logra valorar la materialidad artística como ese espacio donde muchas de las contradicciones sociales pueden encontrar resoluciones al menos tentativas, pero que inaugura toda una línea de teorías que parece abonar las epistemes de muchos otros estudios materialistas de la cultura, desde la escuela semiótica de Yuri Lotman hasta la filosofía del marxismo cultural que, en otro continente, habrá de fundar Fredric Jameson.

En esa trasmutación al orden simbólico, también se constata que un cuerpo es capaz de hablar sobre la instancia histórica que habita y, con este gesto, el pensamiento bakhtiniano parece

presagiar algo que hoy nos interpela demasiado: lo que una corporalidad puede y no puede hacer en cierto momento, acorralada siempre por los límites de lo significativo de su época, y por las tensiones de sentido entre lo enunciable y lo indecible. Ya lo dijo Bakhtin: en el terreno de cultura popular, “como el cuerpo, el sentido sabe pavonearse” (1984[1965]: 374). En esos ajeteos, se revela un sentimiento epocal que reclama un escrutinio atento.

Referencias bibliográficas

- Arán, P. (2016). *La herencia de Bajtín. Reflexiones y migraciones*. Córdoba: Edicea.
- Arán, P. (2021). A paisagem cultural da pandemia – cenários e grotesco. En: *O grotesco de nossos tempos: vozes, ambientes, horizontes. VIII Rodas de Conversa Bakhtiniana*. São Carlos: Pedro & João Editores, pp. 1808-1821.
- Arán, P. y Gómez Ponce, A. (2021). La ética participativa en Bajtín. Pandemia y pansemia. En: *22º Congreso InPLA - Linguagem e Interfaces - aproximações e distanciamentos*. Pontificia Universidad Católica de São Paulo: São Paulo, Brasil.
- Bauman, Z. (2006). *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós.
- Bakhtin, M. (1984[1965]). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Bakhtin, M. (1997[1924?]). Hacia una filosofía del acto ético. En: *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos, pp. 7-82.
- Bakhtin, M. (2019[1937]b). Hacia “una novela de educación”. En: *La novela como género literario*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 131-245.
- Brandist, C. (2009). Una revisión desde el marxismo. Bajtín: ética, política y el potencial del dialogismo. *Herramienta. Revista de debate y crítica marxista*, recuperado el 29 de septiembre de 2021 de: <https://herramienta.com.ar/una-revision-desde-el-marxismo-bajtin-etica-politica-y-el-potencial-del-dialoguismo>
- Bubnova, T. (2000). Varia Fortunata de la ‘cultura popular de la risa’. En: Bubnova, Tatiana; Ryklin, Mikhail et al [eds.]. *En torno a la cultura popular de la risa. Nuevos fragmentos de M.M. Bajtín*. Barcelona: Anthropos, pp. 135-164.
- Cevasco, M. E. (2013). *Diez lecciones sobre estudios culturales*. Buenos Aires: La Marca.
- Engels, F. (1961). *Dialéctica de la naturaleza*. México: Editorial Grijalbo.

- Fernández Riquelme, P. (2020). Una historia para la Lingüística Materialista. *Pensamiento al margen. Revista Digital de Ideas Políticas*, 12, 34-53.
- Gómez Ponce, A. (2021a). Volver a Bakhtin. Sobre el Gran Tiempo y su potencia semiótica en la cultura posmoderna. En: Merkoulova, Inna y Suárez-Puerta, Bianca [comp.]. *Reflections on Paths, Scenarios, and Semiotics Methodology Routes*. Bogotá: International Association of Semiotics, pp. 60-81.
- Gómez Ponce, A. (2021b). *Mikhail Bakhtin presents... Joe Dallesandro*. Del cuerpo grotesco y sus sentidos en la posmodernidad. En: Miranda, Raquel y Lell, Helga [comps.]. *Persona, cuerpos y discursos. Aportes interdisciplinarios sobre un concepto variable*. Buenos Aires: Editorial Olejnik, pp. 185-203.
- Jameson, F. (2012). *El posmodernismo revisado*. Madrid: Abada Editores.
- Kristeva, J. (1970). “Une poétique ruinée”. En: Mikhail, Bakhtin. *La poétique de Dostoievski*. Paris: Éditions du Seul, pp. 5-27.
- Lange, F. (1974). *Historia del materialismo*. Tomo I. Madrid: Juan Pablos Editor.
- Mancuso, H. (2005). *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*. Buenos Aires: Paidós.
- Meletinski, E. (2001). *El mito. Literatura y folclore*. Madrid: Akal.
- Sériot, P. (2020). Vološinov, el materialismo y la filosofía marxista del lenguaje. *Pensamiento al margen. Revista Digital de Ideas Políticas*, 12, 2-19.
- Sériot, P. (2021). ¿Por qué Bajtín no es Pêcheux?: Un gran malentendido sobre el análisis del discurso. *Refracción. Revista sobre lingüística materialista*, 4, 39-50.
- Williams, R. (2009[1989]). *Materialismo y cultura*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Williams, R. (2017[1986]). Los usos de la teoría cultural. En: *La política del modernismo*. Buenos Aires: Godot, pp. 245-265.

Notas

¹ Según Patrick Sériot (2020; 2021), este es un debate que parece solo interesarnos a los exégetas de Bakhtin, como bien confirma la ausencia del nombre de Volóshinov en los estudios sobre historia intelectual del marxismo. Asimismo, en su hipótesis, si *El marxismo y la filosofía del lenguaje* despertó interés en los intelectuales de izquierda es porque su primera traducción aparece como una suerte de salvavidas en un periodo de flaqueo en el movimiento, pese a carecer de una propuesta sociopolítica y “un programa de transformación revolucionaria del orden social” (Sériot, 2020: 5). De Bakhtin, tampoco podría esperarse un proyecto político revolucionario, aunque corresponde destacar su ímpetu casi utópico al pensar las posibilidades de una verdadera transformación cultural en momentos de

enormes tensiones políticas e históricas, como fue el contexto postrevolucionario. Este optimismo es patente en los primeros escritos sobre la ética (cfr. Arán y Gómez Ponce, 2021), aunque me atrevería a decir que acompañará toda la producción intelectual de Bakhtin, especialmente sus reflexiones sobre la cultura.

² Al respecto, Hugo Mancuso dice que Bakhtin “está interesado en el marxismo desde sus primeros escritos, al que va a preferir llamar materialismo histórico o materialismo dialéctico. Del materialismo dialéctico le interesa, en primer lugar, que implica una filosofía participativa” (2005: 87).

³ Pampa Arán (2016) advierte que, en su modo de comprender lo social y los discursos como estructuras que se refractan mutuamente, y en cierta idea de una mediación del signo sobre la realidad, Bakhtin podría considerarse un semiótico avanzado. No obstante, aclara que “a pesar de que hoy lo consideramos uno de los fundadores de la disciplina en tanto teoría de la producción y circulación de los signos en la cultura, Bajtín tenía una idea acotada de la semiótica de su tiempo (y del estructuralismo de Lotman, especialmente) ya que la consideraba aferrada al código y a las modelizaciones, lo cual se oponía absolutamente a su concepto del fenómeno de la comunicación como ‘discurso vivo’” (Arán, 2016: 82).

⁴ El término “principio” no permanece carente de ambigüedades en Bakhtin. Y si bien a simple vista remitiría al conjunto de rasgos compositivos en las obras de Rabelais, la insistencia de Bakhtin (1984[1965]: 273) por hallar “el principio creador (...) del universo rabelesiano” parece desplegar un sentido más profundo y hasta teológico, aún más cuando se recuerda que, durante el Renacimiento europeo, esa expresión era recurrente a la hora de alegorizar el impulso creador de Dios y su fuerza divina. Si me permito esta digresión, es solo para hesitar, una vez más, sobre “el impacto inconsciente del cristianismo en el lenguaje humanista” de Bakhtin, cuestión en la que bien reparó Julia Kristeva en aquella presentación a Occidente que hiciera del maestro ruso (1970: 10, la traducción me pertenece).

⁵ Vale aclarar que estamos ante el enfrentamiento de dos modelos cósmicos, ambos con sus propias cosmovisiones en tensión, las cuales hallan su parangón en muchas mitologías desarrolladas (Cfr. Meletinski, 2001: 201-206). En cierto modo, diría que el estudio de Bakhtin plantea también algunas tesis sobre el carácter topográfico que rige en las mitologías occidentales, aunque corresponde aclarar que hay aquí prima una dimensión temporal, cuestión que destacaré en el siguiente apartado.

⁶ Me pregunto por la insistencia de Bakhtin en decir que, de la cultura feudal, el grotesco devela su *relatividad* (относительность), e insisto una vez con una premisa que ya sugerí (Gómez Ponce, 2021a): la física no euclidiana sería, en Bakhtin, más influyente de lo que aparenta con el cronotopo, pues aquí advierto otras reminiscencias de la relatividad einsteiniana: la idea de que la percepción de todo acontecimiento, lejos de ser absoluto, depende de la posición dinámica del observador (Arán, 2016).

⁷ Que con insistencia Bakhtin nombre a Giordano Bruno (1548-1600), Tommaso Campanella (1568-1639), Paracelso (1494-1541) y otros pensadores considerados hoy pivotes materialistas del Renacimiento no deja de ser sintomático. Como advierte Lange (1974: 228-256), aunque la palabra materialismo no aparecerá hasta el siglo XVIII, en el Renacimiento se perciben simientes, especialmente en el paulatino crecimiento de las ciencias físicas y en la línea de filósofos que, en abierto debate con la escolástica medieval, influirán en el desarrollo de una filosofía materialista y positiva de la naturaleza, en tanto madre de toda materia. También Engels, como se recordará, había advertido ya que el renacentista, además de concebir un quiebre fundamental con la Iglesia, fue un periodo verdaderamente revolucionario que “preparaba el terreno para el materialismo del siglo XVIII” (1961: 4).

⁸ Me permito aquí una digresión. Si no comprendo mal, en su insistencia por perseguir esos sentidos cósmicos y universales que celebran la primacía del ser humano, Bakhtin estaría prolongando el humanismo hacia tiempos mucho más pretéritos. En efecto, cuando advierte que “liberar del atolladero secular del proceso ideológico” instalado por el pensamiento medieval era necesario “a fin de descubrir la antigüedad humanista” (1984[1965]: 246), parece sugerirnos que las semillas de esa cosmovisión provienen de las festividades de las culturas arcaicas, habiéndose resguardado luego en el bullicio colectivo del carnaval, allí donde pasarán desapercibidos ante la mirada inquisidora del dogma religioso y feudal. Para decirlo, si se quiere, con más claridad: diría que, para Bakhtin, el “auténtico humanismo” no trata con las relaciones abstractas de una doctrina filosófica, sino con “ese contacto vivo, material y sensible” que solo es capaz de aflorar en el entramado de la cultura popular (1984[1965]: 16). Incluso, intuyo que, en esa prolongación, debe rastrearse el verdadero utopismo, ese en el que el individuo participa hasta con su propio cuerpo y no confinado

en un mero pensamiento abstracto, cuestión que precisamente Bakhtin le reprocha a la concepción de utopía de Iluminismo (cfr. 2019[1937]b: 113-114).

⁹ Esta idea de consciencia artística no solo demuestra el valor que Bakhtin da a la responsabilidad del autor, sino además que esas concepciones forjadas tempranamente siguen presentes en su *Rabelais*: me refiero a la filosofía primera propuesta en sus primeros escritos, la cual regirá toda la arquitectónica de su proyecto intelectual hasta el final de sus días. Al respecto, véase Arán y Gómez Ponce, 2021.