

Aportes de la problematización del grotesco a la formulación de una estética general fundada en la filosofía participativa de Mijail Bajtín

CESAN, Alexis Pablo / Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Artes del Espectáculo - alexiscesan@yahoo.com

Eje: Teatro y Artes escénicas Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: enfoque dialógico –teoría estética - filosofía participativa – grotesco*

» **Resumen**

La caracterización bajtiniana de lo grotesco como fenómeno literario y artístico que hunde sus raíces en las visiones y prácticas culturales más ancestrales en el devenir de la existencia humana, suscita una serie de cuestiones genuinamente teóricas en relación a la delimitación de las fronteras estructurales e históricas entre las que tal fenómeno se despliega.

Lo que me propongo en este trabajo es una lectura de los textos en los que Bajtín problematiza, fundamentalmente desde una perspectiva crítico-literaria, la noción estilística del realismo grotesco, intentando extraer de sus desarrollos descriptivos y explicativos, conceptualizaciones que aporten el material para la elaboración y contrastación de nociones y esquemas teóricos generales que expliciten y profundicen la perspectiva filosófica y estética bajtiniana.

» **Presentación**

El conjunto de la obra de M. Bajtín abarca diversos intereses, aun cuando el núcleo de la misma se centra en la teoría y la crítica literaria. Dentro de ese núcleo, Bajtín ha abordado como objetos de estudio la obra de determinados novelistas (Dostoievski y Rabelais fundamentalmente; aunque también escribió un importante trabajo sobre Goethe, lamentablemente perdido), la novela misma como género, enfocada desde distintos puntos de vista (el discurso verbal o la palabra, las imágenes o cronotopos, las relaciones intergenéricas) y la creación literaria en su conjunto (también enfocándose en distintos aspectos de la misma, desde la experiencia del autor, la comunicación literaria, el objeto estético y la obra literaria, el contexto, etc.). En este campo de intereses, cuyos desarrollos se atraviesan unos a otros, es que aparece el concepto

de lo grotesco, ligado fundamentalmente a la obra de F. Rabelais y más particularmente a las fuentes primarias de la misma identificadas con la cultura popular de la risa.

Pero la obra de Bajtín se abre, más allá de este núcleo, a otras temáticas, más generales y menos desarrolladas, a veces en pequeños textos autónomos o dentro de sus obras dedicadas a la cuestión literaria, a veces meramente esbozadas, inconclusas o fragmentariamente expuestas, y hasta inéditas (en vida del autor). Cuestiones de lingüística y semiótica o teoría del discurso, cuestiones de estética general y la cuestión ética abordada desde un punto de vista ontológico son los focos principales de estos intereses secundariamente desarrollados.

Entre estas cuestiones, las referidas a la estética general y a la ética como filosofía primera, son las que particularmente me convocan del enfoque bajtiniano, a cuyo desarrollo me gustaría realizar un mínimo aporte. Lo que me propongo, entonces, en este trabajo es una lectura de los textos en los que Bajtín problematiza, fundamentalmente desde una perspectiva crítico-literaria (es decir, en función de la comprensión estética de las obras a las que se aplica), la noción de lo grotesco, intentando extraer de sus desarrollos descriptivos y explicativos conceptualizaciones que aporten el material para la elaboración y contrastación de nociones y esquemas teóricos generales.

› ***Fronteras estructurales e históricas del dominio de lo estético***

La misma caracterización de lo grotesco como fenómeno literario y artístico que hunde sus raíces en las visiones y prácticas culturales más ancestrales, suscita una serie de cuestiones genuinamente teóricas en relación a la delimitación de las fronteras estructurales e históricas entre las que tal fenómeno se despliega. Sabemos que desde la perspectiva teórica bajtiniana, en las fronteras, justamente, es en donde se ponen en juego los fenómenos más relevantes¹, los impulsos más renovadores, las relaciones más determinantes en el despliegue de la experiencia histórica y cultural del hombre; y que las fronteras más significativas no constituyen una clara línea divisoria entre fenómenos estática y esencialmente diferenciados, sino un espacio, hoy diríamos liminal, de relativa compenetración y variable diferenciación entre los mismos, abierto siempre a posibles reconfiguraciones, ya sea que éstas se realicen o no durante periodos más o menos largos de tiempo.

Las fronteras estructurales fundamentales a la luz de las cuales queremos comprender el fenómeno de lo grotesco son las que surgen de las diferenciaciones fenomenológicas primarias postuladas en la filosofía participativa de Bajtín entre, en primer lugar, la vida y la cultura, y luego (superpuesta a ésta) entre las tres

¹ "Todo acto cultural vive de manera esencial, en las fronteras[...]alejado de las fronteras pierde terreno, significación, deviene arrogante, degenera y muere." (Bajtín,1989:30). Ver también M.M. (Bajtín,1982:347)

dimensiones de lo ético, lo estético y lo cognitivo, como modos fundamentales, ya siempre articulados, y en distintos grados hibridados, de darse la participación del sujeto en el acontecimiento generativo histórico-social del ser. Estas dimensiones generales se conjugan variadamente en la multiplicidad concreta de actos, prácticas y discursos por los que transcurre la existencia social humana, imprimiendo su sello, a su vez, a sus productos y subsumiendo como condiciones y apoyos propios la totalidad de los procesos pre socio-históricos. La consideración de los discursos como prácticas discursivas y de las prácticas como discursos en prácticas, nos permite extender a todo el espacio entre ambos polos del continuo la aplicación de la noción bajtiniana de géneros (central entre otros tipos de estratificaciones culturales, originalmente referida por nuestro autor sólo a los discursos), en la pluralidad de los cuales, tales prácticas y discursos cristalizan momentáneamente, en el espacio dado de la cultura, sujeto permanentemente a la reconfiguración posible (parcial o total) de sus estructuras a partir de los actos ético-políticos de resolución creadora de las problemáticas planteadas, continuamente emergentes.

Por otro lado, la consideración del desarrollo histórico de esta dinámica desde un punto de vista bajtiniano, nos conduce, en primer lugar, a ubicarnos en la perspectiva del "gran tiempo" (Bajtín, 1982: 393), entendido como la más amplia apertura posible del horizonte temporal desde la que poder observar los procesos profundos que inciden en la determinación de los cambios y continuidades significativos en la evolución de los fenómenos abordados.

Creemos que en relación a ambos ejes de delimitación de lo estético (estructural e histórico) abordados desde el amplio lente de la filosofía participativa bajtiniana, la problematización del grotesco aportará especificaciones significativas. Haremos, entonces, una apretada reseña del planteo general de Bajtín sobre tal fenómeno, al hilo de la cual iremos ya desplegando los aspectos que refieren a las relaciones estructurales y los desarrollos temporales que intentamos observar, al final de la cual los resumiremos sintéticamente en las conclusiones, ya en clave estrictamente teórica.

› ***Ideas bajtinianas sobre lo grotesco***

El texto en el que Bajtín profundiza mayormente en la investigación sobre lo grotesco es "La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais". Otros desarrollos complementarios se hallan, principalmente en "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", y en menor medida en "Rabelais y Gogól", así como también hay referencias dispersas en otros textos dedicados al género novelesco. Lo grotesco, entonces, es un concepto estilístico desplegado y problematizado por Bajtín para dar cuenta, en primer lugar, de la especificidad de la obra de F. Rabelais, en cuanto inscrita en una corriente mayor del desarrollo estético, artístico y literario. Esta obra, además, constituye para Bajtín

un hito en la evolución histórica de un género, la novela, que viene a cumplir, a su vez, una relevante función específica en el devenir de la historia literaria occidental. Lo grotesco, entonces, impulsa a la vez estos distintos desarrollos.

Pero, ¿qué es lo grotesco? Para responder esta pregunta debemos retomar primero la observación que ya hicimos respecto al carácter "crítico-literario" del discurso en el que Bajtín aborda este fenómeno. La tarea propia del mismo, tal como lo señala nuestro autor, es "comprender la lógica original del canon grotesco, su especial voluntad artística...recomponer ese canon...restablecer su sentido auténtico" (1987:33).

Nos hallamos ante el encuentro de dos discursos, dos sentidos, de diferente naturaleza cultural (a los que, por otro lado, agregamos ahora el nuestro, de un carácter diferente, a su vez). En cuanto prácticas discursivas todos conjugan en distintas modalidades y proporciones los tres registros de lo ético, lo estético y lo cognitivo, cada uno con objetivos diferentes. Ya hemos mencionado la tarea que nos proponemos en este encuentro tripartito, para lo cual, es necesario caracterizar ahora ese primer encuentro del discurso crítico bajtiniano con el estético de Rabelais y demás manifestaciones del grotesco. La recomposición del sentido estético auténtico expresado en tales manifestaciones, el permitirnos comprender sus significados y la singularidad de su experiencia implica una modalidad discursiva crítica que no persigue la clausura puramente cognitiva propia de una definición teórica; el discurso crítico-literario (y crítico-artístico, en general) es un buen ejemplo de una de esas posibilidades intermedias, por momentos liminales, ubicada en este caso, en la frontera entre los campos de los discursos estéticos y los cognoscitivos, cuya preeminencia de éste último requiere no opacar la referencia viva a las manifestaciones de lo estético en los discursos artísticos que tiene como objeto. Por supuesto que en el marco del discurso crítico también aparecen referencias y desarrollos puramente teóricos, pero no es tal el objetivo ni el aspecto predominante en el mismo. Así es que no abundan en estos trabajos de Bajtín definiciones cerradas y sintéticas, lógicamente desarrolladas, de carácter puramente teórico. Más bien, partiendo de algunas formulaciones generales, rápidamente se va abriendo un campo semántico en el que ciertas expresiones van ocupando lugares centrales, alrededor de las cuales se hilvanan una serie de rasgos caracterizadores ligados a una multiplicidad de manifestaciones del registro estilístico abordado, que partiendo de la Edad Media y el Renacimiento como la época de su máximo despliegue, se van enumerando y describiendo en su evolución histórica, siendo retomados, matizados y enriquecidos sucesivamente, paralelamente a la consideración de las formulaciones teóricas y críticas que los acompañaron. El discurso bajtiniano sobre el grotesco se despliega a partir de las explícitas relaciones dialógicas que entabla con éstas últimas.

Para reponer sintéticamente, en función de nuestros específicos objetivos teóricos, los rasgos y contraposiciones principales de la caracterización bajtiniana del estilo grotesco podemos comenzar,

entonces, transcribiendo el fragmento del libro sobre Rabelais que mayormente se aproxima a una definición del mismo:

"...las imágenes referentes a la vida material y corporal en Rabelais (y en los demás autores del Renacimiento) son la herencia (un tanto modificada, para ser precisos) de la cultura cómica popular, de un tipo peculiar de imágenes y, más ampliamente, de una concepción estética de la vida práctica que caracteriza a esta cultura y la diferencia claramente de las culturas de los siglos posteriores (a partir del clasicismo). Vamos a darle a esta concepción el nombre convencional de *realismo grotesco*." (1987:23)

E inmediatamente, en la siguiente frase, identifica Bajtín el realismo grotesco como "el sistema de imágenes de la cultura cómica popular" (1987:23).

En esta primera introducción del término "grotesco", además de estar especificado como una forma de realismo, se lo define en relación a la cultura cómica popular, como un aspecto particular de ésta. El realismo grotesco refiere a la característica definitoria del contenido semántico estético común a todas las expresiones de la cultura cómica popular. Remite, en primer lugar, a la "forma del contenido" de tales expresiones, o a la "unidad de estilo" (1987:10) de la diversidad de formas y manifestaciones de dicha cultura. Tal unidad, responde a una misma "concepción estética de la vida práctica" que rige su "sistema de imágenes".

Resulta interesante observar la complementariedad entre "la concepción estética" y el "sistema de imágenes" como planos sobre los que se da la definición de lo grotesco. Bajtín irá hilvanando rasgos que especifican lo grotesco en uno y otro de estos planos entrelazados. El sistema de imágenes, refiere a esa unidad de estilo, a esa "lógica" o registro asociativo imaginario que individualiza la forma (arquitectónica) del contenido, propiamente estética, de las expresiones del grotesco. Pero la concepción estética, apunta ya a una instancia fronteriza, liminal (aunque constitutiva), de lo estético con lo cognitivo, en parte, y con lo ético fundamentalmente, en su carácter de pensamiento participativo, posicionante valorativo, que en su contacto con la dimensión política de la vida cobra carácter ideológico y conecta con una visión de mundo, constituyendo tal concepción la inflexión estética de la misma. En la comprensión auténtica del grotesco, entonces, es necesario tanto adentrarse en el juego de las remisiones comunes a un mismo territorio imaginario, como adoptar una actitud signada por una perspectiva ético-práctica en la vida que revela las pautas que dan coherencia interna de aquellas asociaciones imaginarias.

La especificación de tal perspectiva proviene de su anclaje en la posición de sujeto popular, definida a partir de su contraposición con la posición de los grupos sociales dominantes. Es esta contraposición de prácticas, lenguajes y formas de vida diferenciadas, asimétricamente relacionadas, la que en el plano de las prácticas discursivas (en su expresión ampliada) se expresa en términos de cultura popular y cultura oficial. Al universalismo concreto y humano primordial que define la perspectiva popular se opone el universalismo abstracto y espiritualizante propio del punto de vista oficial. La seriedad unilateral, la pretensión de

inmutabilidad de lo existente, el dogmatismo, lo rutinario, la búsqueda de lo perfecto y limitado, las formas convencionales, el atenerse a formas de necesidad inhumanas son los rasgos sobresalientes que impone en la vida ordinaria la cultura oficial, a cada uno de los cuales se opone la cultura popular.

Aquel universalismo popular es depositario o heredero de la posición-concepción ancestral previa al surgimiento del Estado y la división de las sociedades en clases sociales. Constituye, el momento de este pasaje, el punto clave de la filosofía de la historia bajtiniana. Todo el desarrollo cultural posterior al mismo se entiende en relación al antagonismo entre esas experiencias y visiones contrastantes del mundo plasmadas en las culturas popular y oficial, como las corrientes subterráneas en las que abrevan la multiplicidad de manifestaciones más o menos híbridadas que se conjugan en tal desarrollo. Así, la perspectiva popular atraviesa, más o menos integrada y más o menos resistente, las sucesivas formaciones histórico-sociales clasistas-estatales.

En la esfera de las expresiones estético-artísticas esta contraposición cobra la forma de la oposición entre las tendencias estilísticas mayores de lo clásico y lo grotesco. En palabras de Bajtín

"En el arte y la literatura del pasado podemos observar dos tendencias [...] esos cánones (incluso el clásico) nunca han sido estáticos ni inmutables, sino que han estado en constante evolución, produciendo diferentes variedades históricas de lo clásico y lo grotesco. Además, siempre hubo entre los dos cánones muchas formas de interacción: lucha, influencias recíprocas, entrecruzamientos y combinaciones." (1987:23)

Pero, volviendo a la "definición" de la que partimos, podemos considerar ahora otro aspecto puntualizado en la misma, tal es el carácter cómico de la cultura popular en la que Bajtín inscribe al "realismo grotesco". En este amplio territorio estilístico, el grotesco se especifica por el carácter concreto y sensible de su comicidad, ligado a lo que Bajtín denomina el "principio de la vida material y corporal" (1987:23). Tal principio "se opone a toda separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo" (1987:24)

La risa, en su plenitud expresiva y en la multiplicidad de sus formas es la manifestación evidente de la comicidad popular. La risa popular tiene un carácter destronador y renovador del mundo, imbuido en la alegría de su transformación. Refleja el aspecto cómico del mundo, cuya percepción sobrevive en la perspectiva popular como herencia de la antigua risa ritual, ligada a los cultos y mitos cómicos, paródicos e injuriosos de dioses y héroes.

En el régimen social previo al surgimiento de las clases y el Estado:

"los aspectos serios y cómicos de la divinidad, del mundo y el hombre eran, según todos los indicios, igualmente sagrados e igualmente, podríamos decir "oficiales" [...] Pero cuando se establece el régimen de clases y de Estado [...] adquieren un carácter no oficial, su sentido se

modifica, se complica y se profundiza, para transformarse finalmente en las formas fundamentales de expresión de la cosmovisión y la cultura populares." (1987:12)

Tales formas cómicas no oficiales continúan posteriormente conviviendo, y a veces acompañando las ceremonias y ritos serios oficiales, manifestando esa dualidad de la percepción del mundo y de la vida, concentrándose principalmente su expresión en lo que será el núcleo de la cultura cómica popular medieval, que son las festividades carnavalescas.

La risa y el humor festivo carnavalesco tiene un carácter no individual sino general, todos ríen, "es ante todo patrimonio del pueblo" (1987:17); además "es universal, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo" (1987:17); por último, es una risa ambivalente, "alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez" (1987:17). Es fundamental el hecho de que el burlador es parte también de lo burlado, también renace y se renueva con la muerte, lo que hace patente la integridad del aspecto cómico del mundo, siempre incompleto, en evolución. En el conjunto de las manifestaciones festivas y sus asociadas que constituyen la "cultura carnavalesca" Bajtín distingue tres grandes categorías: formas y rituales del espectáculo; obras cómicas verbales (literarias); y formas y tipos del vocabulario familiar y grosero; las dos últimas derivadas de la primera.

Un primer aspecto fundamental a considerar de la primera categoría es el carácter liminal que la ubica "en las fronteras entre el arte y la vida" (1987:12). Familiarizada con el espectáculo teatral no se confunde sin embargo con éste, en la medida en que ninguna escena separa a actores de espectadores ya que al carnaval no se "asiste" sino que se lo vive. "Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial...El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa." (1987:13) En el carnaval se produce "la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes" (1987:15), que da lugar a una comunicación franca sin constricciones ni distancias, y a un contacto vivo, material y sensible.

Pero para que tal espíritu festivo efectivamente impere debe ser expresión auténtica de una concepción de mundo, debe apuntar hacia "los objetivos superiores de la existencia humana", debe establecer la relación profunda con el tiempo que convierte a la fiesta en una forma primordial de la civilización humana. "La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta" (1987:14). Esta experiencia de ingreso temporal "en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia" (1987:15) a la vez constituye una suerte de retorno a la Edad de oro y apunta a un porvenir incompleto. En el texto sobre el cronotopo Bajtín habla del "hipérbaton histórico"

(1989:298 a 303) para referirse al fenómeno de que el pensamiento mitológico y artístico ubique en el pasado metas, ideales, cuya realización sólo podría proyectarse en el futuro.

La imagen grotesca, en cuanto dimensión estética figurativa de estas experiencias, aborda los fenómenos en su proceso de cambio, en los momentos de sus metamorfosis incompletas, manifestando la feliz relatividad de lo existente. Se rige por el ya mencionado "principio de la vida material y corporal"; éste selecciona las zonas del acontecimiento vital objeto de la representación grotesca y les imprime su lógica carnavalesca. La "fiesta utópica" es el ambiente propicio y el cuerpo es el núcleo de la representación grotesca. La alegría y la abundancia de la fiesta dan el clima y atraviesan y unifican lo cósmico, lo social y lo corporal. El portador del principio material y corporal no es un cuerpo individual sino un "cuerpo popular, colectivo y genérico" (1987:24), que adquiere un carácter cósmico y universal. El carácter afirmativo y positivo de este principio explica las exageraciones, la magnificencia y la hipertrofia de tales imágenes corporales; su centro son la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia, e incluye en su conjunto los actos de la bebida, la comida, la satisfacción de las necesidades naturales, el coito, el embarazo, alumbramiento y agonía, en los que "el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites. Es un cuerpo eternamente incompleto, eternamente creado y creador, un eslabón en la cadena de la evolución de la especie..." (1987:30)

Las imágenes corporales clásicas representan el cuerpo haciendo énfasis en su individualidad acabada y autónoma, aislado del cuerpo popular que lo produjo, separado del resto del mundo, perfecto y en plena madurez, alejado de los umbrales de la vida individual (nacimiento-muerte). Presentan sólo los actos en el mundo exterior, con sus fronteras claramente delimitadas, no los actos intracorporales (absorción y necesidades naturales).

El cuerpo grotesco se contrapone a todos estos rasgos, a la luz de los cuales se ve como deforme, monstruoso y horrible. Especialmente, el cuerpo grotesco no está aislado y acabado, sino que sale fuera de sí, franquea sus límites. "El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz" (1987:30)

La ambivalencia y la contradicción interna son la marca del cuerpo grotesco, paradigmáticamente expresada en las figuras de terracota de Kertch de las ancianas embarazadas rientes, señala Bajtin. "Se combinan allí el cuerpo descompuesto y deforme de la vejez y el cuerpo todavía embrionario de la nueva vida" (1987:29). Tendencia grotesca de "exhibir dos cuerpos en uno: uno que da vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo" (1987:30) Cuerpos que en el umbral de la tumba y de la cuna se funden en uno, en una individualidad en proceso de disolución. Ese...

cuerpo abierto e incompleto (agonizante-naciente o a punto de nacer) no está estrictamente separado del mundo: está enredado con él, confundido con los animales y las cosas. Es un cuerpo cósmico y representa el conjunto del mundo material y corporal, concebido como lo "inferior" absoluto, como un principio que absorbe y da a luz... (1987:30)

Tal concepto de lo inferior productivo, de la tierra que da vida, donde todo vuelve a comenzar, principio de absorción que hace de la tumba la siembra de la que renacerá la vida mejorada y multiplicada, está a la base del procedimiento fundamental del realismo grotesco: la degradación, "o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto" (1987:24). Esta degradación de lo sublime, entendida como corporización, materialización, vulgarización, se basa en el sentido estrictamente topográfico, dice Bajtín, de lo alto y lo bajo, reflejado mutuamente en lo cósmico (cielo / tierra) y lo corporal (cabeza-rostro / órganos genitales, vientre, trasero). Rebajar es aproximar a la tierra y entrar en contacto con la parte inferior del cuerpo, en un movimiento ambivalente, simultáneamente de negación y afirmación.

La parodia de ceremonias, ritos, máximas elevadas, textos sagrados y hasta de las categorías gramaticales constituye una de las expresiones paradigmáticas del procedimiento general de la degradación y, a diferencia de la parodia moderna exclusivamente negativa, mantiene el carácter ambivalente ya mencionado.

En lo que respecta a las expresiones de la segunda categoría de la cultura carnavalesca (obras cómicas verbales, literarias), la parodia es el procedimiento común que las unifica, sea en latín o en lengua vulgar, bajo las formas de epopeya, retórica, lírica y dramaturgia paródicas. Considerando, finalmente, la tercera categoría de manifestaciones carnavalescas (vocabulario familiar y grosero), sino la parodia, sí la ambivalencia es lo que subsiste en todas sus expresiones como insultos, juramentos, lemas populares, groserías blasfematorias, obsenidades y expresiones injuriosas largas y complicadas que remiten al carácter mágico y encantatorio de la comunicación primitiva.

Un último aspecto a retomar de la definición del grotesco de la que partimos es su carácter realista. Bajtín refiere el mismo, fundamentalmente, al procedimiento central de la degradación ("la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto") a partir del cual el grotesco se constituye en una fuente primaria del desarrollo posterior del realismo.

El campo de la literatura realista de los tres últimos siglos está prácticamente cubierto de fragmentos embrionarios del realismo grotesco...En la mayoría de los casos se trata de imágenes grotescas que han perdido o debilitado su polo positivo, su relación con un universo en evolución. (1987:28)

Ese impulso original, sin embargo, dará también lugar a formas no grotescas de realismo, mientras, por otro lado, la evolución del grotesco, a su vez, dará lugar a formas no realistas del mismo. La comprensión de estas evoluciones es fundamental para establecer una diferenciación y periodización "interna" del realismo grotesco. En función de esto podemos partir de la constatación bajtiniana de que el realismo grotesco se

despliega plenamente en la cultura popular de la Edad Media y adquiere su máxima expresión artística en la literatura del Renacimiento. Esta culminación se alcanza como producto de las elaboraciones de las etapas previas arcaica, clásica y de fines de la antigüedad, conjunto al que, aún en su diversidad, que incluye el momento central del paso a las sociedades de clase y Estado, Bajtín reúne en el concepto de grotesco antiguo. Tras el apogeo medieval, con el Renacimiento aparecen los gérmenes de la evolución posterior que da lugar al surgimiento de las posibilidades mencionadas del grotesco no realista y el realismo no grotesco. Bajtín hace una serie de observaciones referidas a tres planos de esta transición. Habla, por un lado, de una crisis, debilitamiento y desdoblamiento del principio de la vida material y corporal, por otro lado, consigna la coexistencia de dos visiones de mundo confluyentes en el realismo renacentista, y finalmente observa una inflexión en la evolución de la conciencia grotesca del tiempo. Respecto a lo primero, Bajtín verifica, particularmente en Cervantes, cómo comienzan a aparecer junto a las imágenes plenamente grotescas, otro régimen por el que los cuerpos y las cosas se representan en su individualidad y aislamiento propios de la vida cotidiana con carácter privado y personal, en sus delimitaciones preestablecidas y perfectas ligadas a una perspectiva clásica. Remite este proceso, según lo mencionado en segundo lugar, a la convivencia de la concepción de mundo derivada de la cultura cómica popular, con una concepción "típicamente burguesa [que] expresa un modo de existencia preestablecido y fragmentario" (1987:28), portador de un "principio material, falsificado y rutinario que preside la vida de la sociedad clasista" (1987:28). Finalmente, Bajtín observa la emergencia simultáneamente de una nueva concepción temporal en la conciencia grotesca, que fruto de la evolución de la misma desde el período arcaico en que se concentra en un tiempo cíclico, propio del círculo biocósmico productor de la naturaleza y el hombre, madura y es superado por una concepción histórica del tiempo que surge potentemente en el Renacimiento.

A partir de este momento el grotesco va a ir debilitando progresivamente su influencia. En particular a partir de la segunda mitad del siglo XVII "asistimos a un proceso de reducción, falsificación y empobrecimiento progresivos de las formas de los ritos y espectáculos carnales populares" (1987:36). Se da un proceso de estatización y de privatización de la vida festiva, en detrimento de la fiesta pública popular. Por otro lado, la visión carnalesca, perdidos sus lazos con la cultura popular viva, sobrevive exclusivamente en la literatura, transmitida por la tradición literaria renacentista, dando lugar a cierta formalización de las imágenes grotescas. Mientras tal visión subsiste, en esas condiciones, gracias al vínculo con la tradición renacentista, en la *commedia dell'arte*, en Moliere, en las novelas filosóficas de Voltaire y Diderot, en Swift y varios más, por otro lado, la ruptura con esa tradición "condujo fatalmente a la falsificación del realismo, a su degeneración en empirismo naturalista [...] en "caracterización" estática y estrecha pintura costumbrista. Esto es una consecuencia de la concepción burguesa del mundo." (1987:52) dice Bajtín, y lo ilustra con la literatura del "realismo burgués" del siglo XVII (Sorel, Scarron y Furetiere). Hay que distinguir

esta vía sobre la que se desarrollará un realismo no grotesco, de las “grandes corrientes realistas (Stendhal, Balzac, Hugo, Dickens, etc.) [que] estuvieron siempre ligadas (directamente o no) a la tradición renacentista” (1987:52).

La vía por la que se desarrollará esa otra forma derivada del realismo grotesco que llamamos grotesco no realista surge hacia fines del siglo XVIII, en un momento de resurrección del grotesco, de la mano del prerromanticismo y el romanticismo inicial que en su reacción a los cánones clásicos del siglo de las Luces, redescubren la tradición renacentista en Shakespeare y Cervantes especialmente.

Sin embargo, en la situación de profundización del debilitamiento de las formas carnavalescas espectaculares y de predominio de las tradiciones puramente literarias, el grotesco resucitado adquiere un nuevo sentido. Se pone al servicio de la expresión de una visión del mundo subjetiva e individual, “el grotesco romántico es un grotesco de cámara, una especie de carnaval que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento.” (1987:40) Se mantiene la risa, pero en las formas atenuadas del humor, ironía y sarcasmo, deja de ser jocosa y alegre. Un cambio fundamental ocurre en relación a lo siniestro; en el grotesco romántico lo familiar y apacible revela su aspecto ajeno y terrible, con la intención de asustar al lector, a diferencia del grotesco popular en el que la risa vence a lo terrible, y reina la alegría. Los temas habituales de la locura, las máscaras, las marionetas, el demonio, están sujetos a esa inversión de sus efectos. Al carácter primaveral y auroral del grotesco popular, el grotesco romántico opone la predilección por la noche. En general, “en el grotesco romántico, la ambivalencia se transforma habitualmente en un contraste estático y brutal o en una antítesis petrificada” (1987:43). El método grotesco, capaz de superar el dogmatismo y todo elemento perfecto y limitado, le ha servido, en definitiva, al romanticismo, para realizar su gran descubrimiento positivo...

del individuo subjetivo, profundo, íntimo, complejo e inagotable [...] El infinito interno no habría podido descubrirse en un mundo cerrado, perfecto y estable, en el que el acaecer y los valores estuvieran divididos con fronteras claras e inmutables (1987:45)

El interés por el grotesco se debilita brutalmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX, y renace en el siglo XX, bajo las dos líneas principales, del grotesco modernista (Jarry, surrealismo, expresionismo, etc.) y del grotesco realista (Thomas Mann, Bertold Brecht, Pablo Neruda, etc.), continuadoras respectivamente del grotesco romántico y del realismo grotesco y la cultura popular. La diferencia entre ambas líneas históricas del grotesco que Bajtin pone en primer plano es “la comprensión espontáneamente materialista y dialéctica de la existencia” (1987:52) inherente al realismo grotesco.

> **Conclusiones**

El supuesto del que hemos partido en este recorrido es el de que el estudio de lo grotesco nos ofrecería un conjunto de formulaciones concretas que nos darían la oportunidad de contrastar y enriquecer algunas ideas generales constitutivas de una Estética fundada en la filosofía participativa de M. Bajtin.

En la lectura y reposición sintética que acabamos de realizar de los trabajos bajtinianos sobre el grotesco ya estuvo presente la perspectiva adoptada, por lo que ahora procuraremos resumir los aportes principales que identificamos en tales desarrollos al despliegue del esquema general propio de la Estética postulada.

Considerando a lo grotesco como una especificación estilística, es decir, como la realización de una posibilidad en el devenir del campo socio-simbólico de lo estético, la misma matiza, en distintas formas y grados, la evolución de todas las diferencias y relaciones internas y externas, que estructuran dicho campo. Para la consideración de tal matización que llena de un contenido concreto a tales coordenadas lo primero que debemos establecer es el rol que tal posibilidad estilística cumple en la constitución misma del campo de lo estético.

Si pensamos dicho campo, en cuanto que dominio amplio del estudio propio de la Estética bajtiniana, como constituido de un centro, dado por las manifestaciones que presentan la dimensión estética de su realización como la dimensión predominante por la que se concreta su eficacia específica; rodeado de una periferia en la que la dimensión estética, (siempre presente, en cuanto estructura básica, junto a lo ético y lo cognitivo, de la experiencia histórico-social humana), se presenta hibridada o subordinada a la eficacia propia de las otras modalidades interactivas; la cuestión de la constitución del campo estético, en un sentido amplio, puede remitirse al proceso mismo de hominización, en el que en el proceso de adquisición de la capacidad simbólica algunas manifestaciones ya presenten el carácter de tal predominio y autonomía estética, mientras en un sentido restringido, se remonta a los procesos en los que dichas manifestaciones, en el proceso de diferenciación evolutiva de las esferas de la praxis social, se concentran y cobran consistencia institucional, en primer lugar, en determinados "locus estéticos" en los que se despliegan asociadas a manifestaciones predominantes orientadas a otras funciones, y luego, a partir de la modernidad occidental, en el arte, como ámbito de la máxima expresión posible de la autonomización instituida de lo estético.

Como vemos, ya las fronteras primarias del campo, tanto estructurales exteriores e interiores (entre centro y periferia) como las temporales respecto del momento mismo de su constitución diferencial e institucional, resultan bastantes difusas. Esto no quita que podamos establecer ciertas delimitaciones teóricas generales a partir de la constatación de las contraposiciones más claramente observables.

Ahora bien, a esta imagen estática de las fronteras constitutivas del campo estético, debemos agregarle, además, la consideración de la dinámica por la que desde el interior de cada una de esas fronteras las

manifestaciones estéticas se relacionan con las que se ubican allende las mismas. Esto requiere ya la reposición de una imagen de la totalidad en la que se inscriben tales fronteras y en la que se dibujan otras sobre el mismo plano de generalidad sobre el que se constituyen las primeras.

Esta imagen es la que nos provee la filosofía participativa bosquejada por Bajtin. En ella, dicha totalidad es la totalidad abierta del acontecimiento generativo histórico social, en el que transcurre efectiva y concretamente la vida, la cual se desdobra internamente en otra totalidad, parcial o momentáneamente cerrada, en la que se configuran prácticas y discursos instituidos, constitutivos de esa dimensión interna de la vida que es la cultura. El devenir participativo ético-vital crea y subsume las realizaciones culturales prácticas, ético-normativas, cognitivas y estéticas en sus mutuas relaciones, signadas por la complementariedad fundamental entre la representación y la aplicación.

Ahora sí, teniendo en mente este conjunto de categorías fundamentales, podemos consignar los aportes que consideramos que la problematización del grotesco puede realizar a su desarrollo.

En primer lugar, el aporte más significativo, se refiere a la explicitación de una polarización interna del campo estético consignada con las denominaciones estilístico-artísticas de lo clásico y lo grotesco, pero que reformulan una diferenciación más amplia entre lo serio y lo (serio-)cómico que responde a dos concepciones ético-estéticas que generan dos sistemas de imágenes con su propia lógica o coherencia interna, como expresión de dos culturas, popular y oficial, ancladas en las posiciones sociales de sujeto diferenciadas y asimétricas surgidas a partir del momento histórico de la división de las sociedades en clases y la aparición del Estado.

Expresan, estas culturas, dos visiones de mundo que se posicionan en dos horizontes distintos; por un lado, en el de un universalismo concreto y humano, coincidente con la concepción abierta del devenir del acontecimiento, y por otro en el de un universalismo abstracto e idealizante, ceñido a una falsa totalidad cerrada, esencialmente inmutable. Tienden, entonces, tales perspectivas a coincidir o a posicionarse, cada una de ellas, más cerca o más lejos de las previamente mencionadas ligadas a las dos dinámicas vital y cultural del desarrollo del acontecimiento.

Tal división, por lo tanto, no es originada por la división en clases sociales sino que, como lo hemos señalado, expresa una dualidad de la percepción del mundo y de la vida que ya está presente en las sociedades previas a esa división, en ritos y mitos que en el marco de una misma cultura societal actualizan contrastadamente las perspectivas culturales serias, afirmadoras y perfeccionadoras de las normas preestablecidas y las cómicas que en cuanto vehiculizan la perspectiva vital, abarcadora de lo cultural, no son unilateralmente negadoras de la norma, sino que en la ambivalencia que las caracteriza, niegan total o parcialmente la misma, para hacer que renazca renovada.

El surgimiento de las clases y el Estado solo separa y reparte las partes de la dualidad entre las perspectivas de clase, y asegura la jerarquización de una sobre la otra. Teniendo en cuenta la correspondencia antes mencionada, notamos que al asegurar uniformemente la jerarquización de la perspectiva seria cultural sobre la serio-cómica vital se constriñe el despliegue del acontecimiento, al tiempo que se favorecen las condiciones de la alienación de los sujetos en el sentido de la automatización de las conductas defectivas respecto de la responsabilidad participativa, distorsionando sistemáticamente el sentido ético-arquitectónico humano originario.

La dinámica del campo estético a partir de ese momento esta signada por las sucesivas variaciones históricas en la evolución de los respectivos cánones, así como por su "lucha, influencias recíprocas, entrecruzamientos y combinaciones" (1987:34), que atraviesan el proceso de desmitologización y racionalización social y cultural general avanzando en la dirección de una progresiva autonomización estética y artística. Se entrecruzan así las dinámicas externas e internas del campo.

Respecto de las relaciones externas, un segundo aspecto que resulta significativo desde el punto de vista de la constitución de una Estética general bajtiniana, es el de la constatación de las fuentes del desarrollo del realismo grotesco en una instancia de la vida social que no se inscribe en el campo de las prácticas discursivas estéticas, o al menos no en su centro. Si bien el carnaval y el conjunto del calendario festivo medieval podrían considerarse como el locus estético de la vida de las clases populares, no lo es, claramente, del conjunto de la sociedad, el que se ubica, más bien, en el contexto de la vida religiosa y cortesana feudal. Esta circunstancia actualiza la problemática de las fronteras, las identidades y las relaciones entre los distintos campos de la vida social en el transcurso del proceso de autonomización de los mismos. Lo que se observa en la progresiva literaturización del grotesco, simultáneamente al debilitamiento extremo de sus expresiones festivas carnalescas, es la reconfiguración del campo estético en retirada respecto de sus manifestaciones periféricas hibridadas con las prácticas vitales no discursivas, y su retraimiento sobre lo puramente discursivo en sus expresiones disciplinarias altamente legitimadas.

Esto último nos retrotrae, finalmente, al terreno de las implicancias del estudio del grotesco para la teorización sobre las relaciones internas al campo estético. Ampliando la cuestión más allá de la mencionada polarización estilística entre lo grotesco y lo clásico, podemos considerar ahora tanto las diferenciaciones estilísticas internas al campo de lo grotesco, como las que se dan en el plano de las identidades discursivas disciplinarias y genéricas. Respecto a lo primero, hemos consignado el proceso de diferenciación del realismo grotesco en las vertientes subjetivas y realistas del grotesco por un lado y en los realismos no grotescos por otro, constatando que, en buena medida, tales desarrollos responden a las interacciones dialógicas internas al campo, especialmente con las distintas variantes del clasicismo. En cuanto a las diferenciaciones disciplinarias internas al campo estético, el estudio del grotesco muestra la tendencia del

mismo a la plasmación en diversos materiales expresivos disciplinarios (pintura, escultura, literatura, teatro, títeres) y a la retroalimentación entre los mismos. El grotesco, por último, constituye también un acicate estilístico en el desarrollo de un género literario en particular, la novela, y constituye a su vez una línea fundamental dentro de dicho género.

Bibliografía

- Bajtín, M. M. (1997 [ca 1924]) "Hacia una filosofía del acto ético". En *Hacia una filosofía del acto ético y otros escritos*. Barcelona, Anthropos
- Bajtín, M.M. (1982) "Respuesta a la pregunta hecha por la revista Novy Mir". En *Estética de la creación verbal*. México D.F., Siglo XXI.
- Bajtín, M.M. (1982) "De los apuntes de 1970-1971". En *Estética de la creación verbal*. México D.F., Siglo XXI.
- Bajtín, M.M. (1989 [1924]) "El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria". En *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- Bajtín, M.M. (1989 [1924]) "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela". En *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- Bajtín, M.M. (1989 [1924]) "Rabelais y Gogol (El arte de la palabra y la cultura popular de la risa)". En *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- Bajtín, M.M. (1987) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza.