

La teoría literaria de Mijail Bajtín (*Apuntes y textos para su introducción* *en España*)

Javier HUERTA CALVO

I

Publicada tardíamente en su lengua original, la obra crítica de Mijail Batjín (1895-1975) va llegando de forma paulatina al occidente europeo. Del casi medio centenar de trabajos debidos a su pluma conocemos una breve pero suficiente muestra, de la que destacan tres libros importantes: *La poética de Dostoievski* (1963)¹, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1965)² y *Estética y teoría de la novela* (1975)³; a estos volúmenes hay que añadir varios artículos⁴: «Marxismo y Filosofía del Lenguaje» (1929)⁵, «El discurso en la vida y el discurso en la poesía. Contribución a una poética sociológica» (1926), «Prólogo a *Resurrección*» (1929), «Las fronteras entre la poética y la lingüística» (1930) y «La estructura del enunciado» (1930)⁶. Introducido por la crítica fran-

¹ Se trata de su importante trabajo *Problemas de la obra de Dostoievski* (1929); hay traducción al italiano: *Dostoievskij. Poética e stilistica*, trad. G. Garritano (Torino: Einaudi, 1968³); y al francés: *La Poétique de Dostoievski*, trad. I. Kolitcheff, présentation de Julia Kristeva (París: Seuil, 1970); hago las citas por la versión italiana (en adelante, *Dostoievski*), siempre traducidas por mí.

² Hay traducciones al francés, italiano y al español, según el título mencionado, trad. J. Forcat y C. Conroy (Barcelona: Barral, 1974); citaré abreviadamente *Rabelais*.

³ Traducida al italiano y al francés, por la que citaremos: *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, préface de Michel Aucouturier (París: Gallimard, 1978); en adelante, *Novela*. (Es posible que esta obra aparezca en breve traducida a nuestro idioma por Editorial Siglo XXI.)

⁴ De una obra póstuma, *Estética de la creación literaria*, promete traducción al italiano Editorial Einaudi.

⁵ En *Le Marxisme et la Philosophie du langage* (París: Minit, 1977).

⁶ Estos trabajos, escritos algunos de ellos en colaboración con N. Volochinov, aparecen recogidos en el volumen de Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine*,

cesa e italiana en la década de los sesenta y, sobre todo, de los setenta, el pensamiento literario de Bajtín comienza a merecer hoy la debida atención en varias monografías y paráfrasis, a las que quisiéramos contribuir con esta nota, destinada a poner de relieve las posibilidades de su aplicación respecto de nuestra literatura⁷.

II

Pese a esta demora, la moderna crítica europea pareció percibir en seguida la condición relevante de sus ideas. Es testimonio de ello su rápido encuadramiento en las principales colecciones de teoría y poética, así como los comentarios que alguno de los representantes más cualificados de la misma le ha dedicado. Así, por ejemplo, Julia Kristeva, redactando el prefacio a la versión francesa de *La poética de Dostovievski*⁸; o Michel Aucouturier, con su prólogo a *Estética y teoría de la novela*⁹; o, sin duda, Tzvetan Todorov, que luego de un anticipo significativo en la revista *Poétique*¹⁰, ha escrito un libro íntegro para explicar y describir la teoría literaria del autor ruso¹¹.

La mencionada introducción de J. Kristeva hizo ya patente el paso gigantesco dado por Bajtín —en su tesis doctoral sobre Dostovievski— respecto de la escuela formalista, que se había limitado a constatar cómo la novela dostovievskiana «era, en realidad, la redistribución de unos procedimientos ya existentes en sus predecesores (de modo particular en Gogol)»¹², sin considerarla en su verdadera modernidad como «recuerdo y acentuación de cierta tradición (menipea, carnavalesca) polifónica». En la construcción por Bajtín de una *poética histó-*

le principe dialogique, suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine (París: Seuil, 1981), pp. 181-316. Hay también una colaboración de Bajtín en la obra colectiva *Problemi di teoria del romanzo* (Einaudi), que no he podido consultar.

⁷ Para una relación completa de sus trabajos, cf. el citado volumen de T. Todorov, pp. 173-176. Echo de menos, no obstante, en esa lista el título que prometía Barral dentro de su «Breve Biblioteca de Reforma»: *La contracultura en la Edad Media*.

⁸ JULIA KRISTEVA: «Une poétique ruinée», présentation a M. Bakhtine, *La Poétique de Dostovievski*, pp. 5-27.

⁹ MICHEL AUCOUTURIER: «Mikhaïl Bakhtine, philosophe et théoricien du roman», préface a *Novela*, pp. 9-19.

¹⁰ TZVETAN TODOROV: «Bakhtine et l'alterité», en *Poétique* 40 (1979), pp. 502-13; vid. también del mismo TODOROV: *Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique* (París: Seuil, 1968), pp. 92 y ss.

¹¹ Es el citado en la nota 6.

¹² «En fait, la poétique formaliste n'a pas ignoré Dostovievski; mais fidèle à sa procédure, elle s'est limitée à constater que le texte de Dostovievski est une redistribution des procédés existant chez ses prédécesseurs (plus spécialement Gogol), sans que sa spécificité distinctive, historiquement novatrice parce que rémaniant le modèle littéraire d'apprehension du monde, soit désignée de manière plus organique» (J. Kristeva, p. 16).

rica iba implícita —a juicio de Kristeva— no sólo la superación de un formalismo estéril, sino el arruinamiento de la propia poética, incapaz de dar respuesta coherente a los que llamaba «textos-límite de nuestro tiempo», o sea: una lectura global del texto, «ni literaria, ni lingüística, ni filosófica, sino todo ello a la vez», que pudiese dar cuenta —desde una posición sin embargo renovadora— de la literatura contemporánea¹³.

En relación con este su enfrentamiento con la escuela formalista resulta del mayor interés la opinión que de la poética bajtiniana sostiene uno de los más conspicuos paladines de aquella, V. Sklovski¹⁴. En la miscelánea titulada *La cuerda del arco* encontramos un trabajo sobre Bajtín¹⁴, donde —luego de exponer una serie de conceptos sobre el *Rabelais*— concluye que «la amplitud de sus generalizaciones (se refiere a Bajtín) se convierte a veces en un mar que traga lo específico hallado»¹⁵. Para Sklovski, además, el concepto de carnavalización que Bajtín aplica a Dostovievski desvirtúa la naturaleza trágica de su novela.

Con una perspectiva y una objetividad mayores ha podido juzgar T. Todorov la aportación de Bajtín en un libro básico, tanto más de agradecer cuanto son todavía muchos los escritos del maestro que restan por pasar a nuestro ámbito. Todorov justifica en las primeras líneas su trabajo de traductor y comentarista al afirmar que, en su opinión, nos encontramos ante «el mayor teórico de la literatura en el siglo XX»¹⁶. No extrañará por eso el esmero con que procede el cabeza de la Escuela de París, tocando todas las cuestiones que la figura de Bajtín suscita: desde la personal hasta la más ambiciosa de su faceta científica¹⁷. Para ello Todorov divide el volumen en seis secciones:

¹³ «D'où l'ambiguïté de sa démarche: hésitant entre un langage humaniste, voire sourdement chrétien, et une terminologie technique; se glissant entre une documentation soignée d'historien de la littérature et une intuition perçante dans la lecture des textes; ni littéraire, ni linguistique, ni philosophique, mais tout cela à la fois; souvent répétitive, parfois imprécise; déplaçant constamment le sens des termes linguistiques sans jamais les fixer rigoureusement...» (J. Kristeva, p. 21).

¹⁴ VÍCTOR SKLOVSKI: *La cuerda del arco*, trad. V. Imbert (Barcelona: Planeta, 1975); el capítulo «François Rabelais y el libro de M. Batjín», en pp. 241-279.

¹⁵ V. SKLOVSKI, p. 279.

¹⁶ «On pourrait accorder sans trop d'hésitations deux superlatifs a Mikhaïl Bakhtine, en affirmant qu'il est le plus important penseur soviétique dans le domaine des sciences humaines, et le plus grand théoricien de la littérature au XX^e siècle» (T. Todorov, p. 7).

¹⁷ De la biografía de Batjín me importa destacar los siguientes aspectos: su formación en la filosofía alemana (Kant, Hegel); el contacto en los años veinte con un grupo de artistas e intelectuales —Volochinov, Medvedev y el pintor Chagall—; su dedicación a la enseñanza de la estética y de la teología, que en el caso de esta última le vale cinco años de confinamiento en un campo

1. Epistemología de las ciencias humanas.
2. Grandes opciones.
3. Teoría del enunciado.
4. Intertextualidad.
5. Historia de la literatura.
6. Antropología filosófica.

III

La simple enunciación de los epígrafes indica la amplitud del pensamiento bajtiniano que, desde una fundamentación filosófica de carácter humanístico, descende a la consideración práctica del hecho literario a través de la historia¹⁸. En este punto la contribución mayor de Bajtín parece atañer al problema de los géneros literarios. Para Bajtín, la poética debe situar el punto de partida de su estudio en el tratamiento del género. La noción de género se eleva por encima de las tradicionales de *forma* y *contenido*, ya que es una entidad tanto formal como socio-histórica, y constituye el objeto principal de la *translingüística*, disciplina que estudia «las formas estables, no individuales (esto es, las *obras*) del discurso»¹⁹. Se comprende, en razón de ello, que el criterio preferible a la hora de clasificar o periodizar la historia literaria sea —para Bajtín— el asentado en la noción de género, frente a los criterios más aleatorios de corriente o escuela»²⁰.

Ocurre, además, que, en el entender de Bajtín, esta noción de género es de una gran amplitud, pues no sólo es aplicable a las manifestaciones de la escritura, sino también a las que proceden de la comunicación oral —una pregunta, una orden, un chiste—, pues «toda situación cotidiana estable comporta un auditorio organizado en una cierta forma...». Tal dicotomía le permite distinguir entre géneros discursivos *primarios* —los procedentes de la oralidad— y *secundarios* —novela, drama, poema, etc.—²¹.

de Siberia durante la época estaliniana; a partir de los años cuarenta vive modestamente de la enseñanza del ruso y del alemán en un instituto de provincias; muere en 1975, recluido en un asilo próximo a Moscú.

¹⁸ De esta formación humanística —con preocupaciones psicológicas y teológicas— da fe la terminología que maneja: «Le terme de *conscience* est peut-être plus fréquent que celui de *discours*, et la *voix* n'est pas sans posséder une résonance transcendante» (J. Kristeva, p. 14).

¹⁹ «Le genre est l'une des notions fondamentales de la translinguistique, de cette discipline qui étudie les formes estables, non individuelles, du discours» (T. Todorov, p. 126).

²⁰ «L'enoncé, et ses types, c'est-à-dire les genres discursifs, sont les courroies de transmission entre l'histoire de la société et l'histoire de la langue» («El problema de los géneros discursivos», *apud* T. Todorov, p. 125).

²¹ «La cuestión, la exclamación, la orden, la pregunta son los enunciados cotidianos más típicos. (...) En la charla de salón, superficial, intranscendente,

En línea con el concepto hegeliano de *género*, Bajtín lo considera como un puente entre el texto literario y el mundo. Respecto del carácter ilimitado del mundo el género supone una elección consciente, fijando un modelo e interrumpiendo —en consecuencia— la serie infinita de la realidad: «Cada género posee sus métodos, sus modos de ver y comprender la realidad (...). El artista debe aprender a contemplar la realidad a través de los ojos del género»²².

Adelantándose a la estética de la recepción, que —como es sabido— considera el género como creador de un «horizonte de expectativas» en el receptor²³, M. Bajtín entiende el género como «el representante de la memoria creadora en el proceso de la evolución literaria (...). Las tradiciones culturales y literarias (incluidas las más antiguas) se preservan y viven, no en la memoria subjetiva del individuo, ni en una psique colectiva, sino en las formas objetivas de la cultura misma»²⁴. Por consiguiente —se recomienda—, el estudio del autor, de la obra literaria, ha de iniciarse con el planteamiento del género: ¿en qué género se instala la obra?, ¿cuál es su grado de acatamiento al mismo?, ¿cuál el de su desviación?...

IV

Entre todos los géneros Bajtín destaca la supremacía de la novela. La novela es el género que representa un mayor grado de complejidad en la construcción, y de modernidad en sus ideas. De grandes textos novelescos —Rabelais, Dostoievski— se va a servir Bajtín para la exposición de su teoría. Dostoievski es, según él, el creador de la novela más avanzada: la novela polifónica²⁵. Bajtín se auxilia de un término musical para significar la construcción de la novela a base de *voces* diversas, frente a la homofonía de la novela tradicional, que sólo incluía una voz, la del propio autor: en las obras de Dostoievski

donde todo el mundo se siente en su casa y donde la diferenciación (y separación) principal entre los presentes (lo que llamamos «auditorio») es la de hombres y mujeres, en esta situación se produce una forma muy singular de delimitación genérica. (...) Otro tipo de delimitación se da en la conversación entre marido y mujer, hermano y hermana. (...) Toda situación cotidiana estable configura un auditorio organizado en una cierta manera y, por consiguiente, un cierto repertorio de pequeños géneros cotidianos» («Marxismo y Filosofía del lenguaje», *apud* T. Todorov, pp. 125-126).

²² M. BAJTÍN: «El método formal en los estudios literarios», *apud* T. Todorov, p. 128.

²³ HANS R. JAUSS: «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», en H. R. Jauss y otros: *La actual ciencia literaria alemana* (Salamanca: Anaya, 1971), pp. 37-114.

²⁴ M. BAJTÍN: «Observaciones finales», *apud* T. Todorov, p. 131.

²⁵ Cf. el primer capítulo de *Dostoievski*, pp. 13 y ss.

«aparece un héroe, cuya voz está constituida como se construye la voz del autor en la novela de carácter ordinario. La palabra del héroe sobre sí mismo y sobre el mundo es plenamente autónoma como la palabra ordinaria del autor»²⁶.

Esta novela «a varias voces» contiene, así, una pluralidad de mundos, cada uno de los cuales se corresponde con cada voz que se deja oír en el texto. La misión del novelista consistirá en contraponer las voces-personajes entre sí, enfrentarlas dialécticamente, incluso consigo mismas, a fin de ofrecer no el devenir biográfico de un solo individuo —con la restricción consiguiente del interés—, sino la difícil coexistencia de diferentes voluntades. La categoría poética que resume esta concepción viene calificada por la palabra *dialógica*, expresión de la nueva cultura, opuesta al individualismo decadente de la antigua. Digamos, en fin, que dicha categoría poética echa sus raíces en la misma antropología. Para nuestro autor, el *ser* resulta imposible de concebir fuera de las relaciones que lo vinculan al *otro*, necesario para la percepción de uno mismo: «No es más que en el otro hombre donde encuentro una experiencia estética y éticamente convincente de la finitud humana, de la objetividad empírica delimitada (...). El cuerpo no tiene nada de autosuficiente: tiene necesidad del otro, de su reconocimiento y de su actividad formadora (...). Ser —concluye— significa comunicar»²⁷.

V

Esta polifonía de la novela —alcanzada por Dostoievski— tiene también su correlato poético en la yuxtaposición o mezcla de géneros distintos; dicha mezcla viene a caracterizar, en general, la novela, y está presente de modo particular en Dostoievski, siendo, por otro lado, objeto de estudio de la *poética histórica*²⁸. Esta tarea, en efecto, de los géneros literarios, entidades que funcionan en todas las épocas y en todas las literaturas, y cuya descripción es preciso hacer para la justa comprensión de la obra²⁹. En el caso de la novela la tarea de

²⁶ Dostoievski, p. 13.

²⁷ M. BAJTÍN: *Estética de la creación verbal* (citada en nota 4, también aparecerá pronto traducida al francés en Gallimard), *apud* T. Todorov, pp. 147 y 148.

²⁸ En el proceso de la historia de la literatura Bajtín —siguiendo los principios opuestos de Wölfflin— distingue dos líneas: la *lineal* —que acogería las manifestaciones idealistas: lírica cortés, novela sentimental, caballerescas, etc.— y la *pictórica* —que incluiría los géneros del grotesco que se citan abajo—.

²⁹ Cf. T. Todorov, pp. 123-128, a partir de la máxima de Bajtín/Medvedev: «La poética debe partir del género» (en «El método formal en los estudios literarios», *apud* T. Todorov, p. 123).

encontrar los géneros o subgéneros que la conforman se convierte así en una aventura a través de los tiempos: ese rastreo minucioso que Bajtín hace por la antigüedad, a la búsqueda de aquellos géneros —a veces mínimos— caracterizados por *lo dialógico*. Bajtín los encuentra en la parcela del llamado *cómico-serio*, que, opuesta a las de *lo épico*, *lo trágico* o *lo histórico*, incluye modalidades como el *diálogo socrático*, la *sátira menipea*, el *drama satírico*, las *parodias*... Todas estas manifestaciones están unidas por el lazo común de lo carnavalesco: obedecen a una concepción *alterada* y heterodoxa de la existencia, al margen de la vida oficial. Son géneros de vida limitada, que tienen, sin embargo, herederos durante la Edad Media, por ejemplo, en *debates*, *decires*, *farsas*, «*soties*», y que, en determinado momento de su evolución, se materializan fundidos en un grande y complejo texto novelesco, como *Gargantúa y Pantagruel*, como la novela de Dostoievski³⁰.

VI

El sistema de la literatura carnavalesca queda explicado por Bajtín, en ensayo memorable, en el *Rabelais*, única obra que hasta el momento ha merecido la traducción al español. A nuestro juicio —y pese al escasísimo eco que ha tenido entre la crítica—, es ya un clásico de la investigación filológica y cultural, parangonable a los libros de Curtius, Huizinga, Burckhardt, Bataillon y Maravall. Tal vez esta escasa atención de la crítica a la obra de Bajtín proceda de la también parca consideración por el autor de la literatura española: unas cuantas menciones a Juan Ruiz, Cervantes, la novela picaresca y Quevedo, que, sin embargo, son —en nuestra opinión— suficientes para insinuar las sugerentes líneas del análisis bajtiniano y sus posibilidades de aplicación.

La novela picaresca es, por ejemplo, un género que se presta de modo singular a dicho análisis, por su carácter folklórico y carnavalesco. La teoría del grotesco, cuyo espíritu queda esencialmente traicionado a partir del siglo XVII, como ha podido demostrar E. Cros

³⁰ Estas ideas aparecen desarrolladas por extenso en el capítulo 4.º de *Dostoievski*: «Particularidad de género y composición narrativa en la obra de Dostoievski», pp. 133-179. Sobre el concepto de *cronotopo* —básico en la teoría del género de Bajtín— desarrollaré algunas ideas en un artículo próximo. Baste decir, por ahora, que con el término se designa «el conjunto de características temporales y espaciales que hay en el interior de cada género literario» (*Novela*, p. 238). Así, por ejemplo, el *cronotopo* de la novela griega sería el tiempo de aventuras y el espacio abstracto.

con el *Buscón* de Quevedo, ejemplo de libro paródico, pero sobre la picaresca misma³¹.

Junto al pícaro la figura del bufón es clave en la cultura popular y genera una serie de manifestaciones satíricas, que son visibles ya en la poesía de Cancioneros, a través de una personalidad como, verbigracia, Villasandino^{31 b}, y que tienen en el siglo XVI un paradigma formidable con la *Crónica burlesca del Emperador Carlos V*, de don Francesillo de Zúñiga, como D. Pamp de Avalue-Arce ha sabido ver³².

La tercera figura representativa —el loco— ha merecido ya estudios diversos respecto al entorno europeo, y en nuestra literatura su consideración a fondo está por hacer, teniendo en cuenta sobre todo la contribución de Cervantes al tipo; en general, el *Quijote* sería el equivalente en el contexto español a la obra rabelesiana³³.

Por su naturaleza dialógica —si nos es permitida la redundancia— un género que se brinda inmejorablemente al análisis bajtiniano es el de los *diálogos*, cuyo volumen y significación en la literatura renacentista aún, en gran parte, nos son desconocidos. En cualquier caso, ya la perspicacia de Eugenio Asensio hizo notar las relaciones de la *sátira menipea* con una pieza como el anónimo *Diálogo del capón*³⁴.

Dentro de la poesía todos los subgéneros en relación con lo popular y lo burlesco son susceptibles del análisis. Blanca Periñán ha dedicado un excelente trabajo al estudio de disparates, perqués, chistes y otras formas similares que encuadra en el marco de la literatura carnavalesca³⁵. A ellas habría que sumar las manifestaciones de ca-

³¹ Para el *Lazarillo*, vid. VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA: *Nueva lectura del Lazarillo* (Madrid: Castalia, 1981), pp. 141-145; para el *Buscón*, vid. EDMOND CROS: *L'Aristocrate et le Carnaval des Gueux. Étude sur le «Buscón» de Quevedo* (Montpellier: 1975). «A partir del siglo XVII —escribe Bajtín— ciertas formas del grotesco comienzan a degenerar en 'caracterización' estática y estrecha pintura costumbrista. Esto es una consecuencia de la concepción burguesa del mundo. Por el contrario, el verdadero grotesco no es estático en absoluto: se esfuerza por expresar en sus imágenes la evolución, el crecimiento, la constante imperfección de la existencia» (*Rabelais*, p. 52).

³² FRANCESILLO DE ZÚÑIGA: *Crónica burlesca del Emperador Carlos V*, ed. Diane Pamp de Avalue-Arce (Barcelona: Crítica, 1981), en especial pp. 53-56.

³³ Vid. el trabajo de FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA: «La littérature du 'fou' en Espagne», en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles* (París: Vrin, 1979), pp. 233-250.

³⁴ «Dos obras dialogadas con influencias del *Lazarillo de Tormes: Colloquios de Collazos*, y anónimo *Diálogo del Capón*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 280-282 (1973), 385-398 (la referencia a Bajtín en la p. 393); sobre un diálogo tan complejo como *El Crotalón*, aborda alguno de estos aspectos Ana Vián en su tesis doctoral.

³⁵ *Poeta ludens: disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII* (Pisa: Giardini, 1979). «En el disparate —dice Periñán— converge, además, la sugestión nueva de la idea de la fuerza liberadora de la irracionalidad en momentos lúdicos que coadyuva a sustentar el equilibrio de la cordura; idea también erasmiana y relacionada con la visión de la *fiesta* carnavalesca como temporánea subversión del orden natural y social» (p. 43).

rácter neotradicional, de las que Góngora, con sus *Letrillas*, ofrece un ejemplo culminante. Su mejor estudioso, Robert Jammes, aun no secundando las pautas de Bajtín, ha llegado —nos parece— a conclusiones similares. Así, por ejemplo, la distinción que hace Jammes entre *lo burlesco* y *lo satírico* presenta indudable paralelismo con la diferenciación establecida por el propio Bajtín entre *el grotesco renacentista* y *el grotesco barroco*, posturas estéticas ambas que simbolizarían, respectivamente, Góngora y Quevedo³⁶. En este mismo sentido no encuentro demasiados inconvenientes en realizar una lectura complementaria del *Rabelais* y de *La cultura barroca*, de Maravall, teniendo en cuenta naturalmente las distancias de enfoque.

VII

Otros subgéneros en verso y en prosa podrían, en nuestra opinión, describir el contexto de la cultura cómica popular en la España renacentista, si entendemos la expresión —*cultura cómica popular*— en el sentido amplio bajtiniano³⁷ y sin los condicionantes restrictivos —oralidad y popularismo a ultranza— que otros imponen³⁸.

Si —como parece— el Carnaval es el microcosmos de esta cultura, la investigación ha de iniciarse por el conocimiento de la fiesta misma, dentro, además, del entorno local en que se realiza y teniendo en cuenta sus peculiaridades. Ningún libro mejor, en este sentido, que *El Carnaval*, de Julio Caro Baroja³⁹, imprescindible punto de partida para asegurar las bases antropológicas de una cultura de este carácter.

Por lo que respecta al estudio literario propiamente dicho, lo ideal sería, en última instancia, la consideración decididamente sintética de

³⁶ Tanto el autor *satírico* como el *burlesco* sostienen «une attitude critique à l'égard de la réalité sociale entendue au sens le plus large», pero mientras que el primero «se situe à l'intérieur de ce système de valeurs», asumiendo el punto de vista de la ideología dominante, el segundo «se situe à l'extérieur de ce système, face à lui et contre lui, ou contre au moins l'une de ses valeurs essentielles» (ROBERT JAMMES: *Etudes sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote* (Bordeaux: Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-américaines, 1967), pp. 42-43); en el primer caso, estaría situado Quevedo; en el segundo, Góngora. Resulta interesante en este sentido el criterio textual que Jammes sigue respecto a las *Letrillas* atribuidas a Góngora, muchas de las cuales invalida por su carácter satírico-conformista: presencia de elementos ideológicos como la xenofobia, el antisemitismo y la misoginia; cf. LUIS DE GÓNGORA: *Letrillas*, ed. Robert Jammes (Madrid: Castalia, 1980), pp. 191-192 y 242, por ejemplo.

³⁷ Cf. *Rabelais*, pp. 16 y ss.

³⁸ Por ejemplo, MAURICIO MOLHO: «La noción de popular en literatura», en *Cervantes, raíces folklóricas* (Madrid: Gredos, 1976), p. 16.

³⁹ (Madrid: Taurus, 1979).

géneros y subgéneros, a fin de reconstruir lo que pudiéramos llamar el discurso de la cultura popular en el Renacimiento (*discurso popular*). Modalidades como el refrán, el cuentecillo tradicional, las misceláneas, los pronósticos burlescos y la poesía de cordel —algunas de ellas ya con excelentes monografías particulares— contarían a la hora de intentar dicha reconstrucción, junto a las ya mencionadas del diálogo, narración picaresca, crónica burlesca, poesía tradicional y hasta *contrafacta*⁴⁰.

VIII

Asimismo, dentro del discurso popular parece evidente la necesidad de contar con subgéneros dramáticos como la farsa, el auto, el paso y el entremés. Y ello, pese a que Bajtín margina de su sistema al género dramático, por obedecer —en su parecer— a una visión monológica del mundo⁴¹. El teatro, como la poesía, vendría caracterizado por la unidad del sistema de lenguaje, frente a la más genuina prosa novelesca, que verifica una estratificación interna del lenguaje, una diversidad de hablas sociales y de voces individuales⁴².

Ya D. Haymann realizó, sin embargo, la crítica de la que —a su vez— era consideración limitada de perspectivas por parte de Bajtín, proponiendo la ampliación del sistema al caso del teatro⁴³. Para ello Haymann utiliza como ejemplos a Ben Jonson, Molière, Shakespeare, Goldoni, Marivaux, Jarry, creadores de un teatro cómico que «parece perfeccionar y jugar con los elementos carnalescos descritos por Bajtín»⁴⁴. La farsa y lo farsesco —elementos subyacentes a bastantes

⁴⁰ Cf. MIGUEL J. MONTESERÍN: «El Cancionero de Ana Yáñez (Versos de un gallardo preso en las cárceles de la Inquisición)», en *Poesía*, 9 (1980), pp. 106-124. Sobre las posibilidades y conveniencias de dicha reconstrucción, es un ejemplo antológico esta observación de Jammes a la letrilla de la *mamóla*, atribuida a Góngora: «Repárese en estas diez estrofas densas, que son como diez cuentecillos boccaccianos, o diez esquemas de entremeses: es la estructura de las mejores letrillas satíricas de Góngora...», ed. cit., p. 245.

⁴¹ «Los héroes se encuentran dialógicamente en el mundo del autor, en el único horizonte del autor, del director, del espectador» (*Dostoievski*, p. 27).

⁴² «Una novela es, en mayor o menor medida, un sistema de diálogos, que comprende la representación de *hablas*, estilos, concepciones concretas, inseparables del lenguaje. El lenguaje de la novela no está solamente representado, sino que sirve a su alrededor de objeto de representación. La palabra novelesca es siempre autocrítica. En esto se distingue la novela de todos los géneros directos: poemas épicos, poesía lírica, drama en sentido estricto. Todos los medios directos de representación y expresión de estos géneros, y los géneros mismos, al introducirse en la novela, se convierten en objetos de representación» (*Novela*, p. 409).

⁴³ DAVID HAYMANN: «Más allá de Bajtín: hacia una mecánica de la farsa», en *Humor, ironía, parodia Espiral*, 7 (Madrid: Fundamentos, 1980), pp. 69-117.

⁴⁴ *Idem*, p. 86.

de las producciones de esos autores— resultaría —para Haymann— complementarios de la novela⁴⁵.

En el contexto renacentista español la farsa y el auto cómico son subgéneros cuyo conocimiento dista de ser bueno. (En general, el teatro de los primitivos ha sufrido, por defecto, la predilección generalizada por el del Siglo de Oro.) Son evidentes, sin embargo, los elementos carnalescos en obras como el *Auto del Repelón*, la *Égloga de Antruevo*, de Encina, las farsas de Fernández y Sánchez de Badajoz, y también las representaciones de Horozco, en particular el magistral *Entremés*. El paralelismo que podría establecerse entre éstos y otros autores —Gil Vicente, Torres Naharro, Yanguas— sería una contribución importante en la tarea que sugerimos.

Más patente aún que en los ejemplos señalados, resulta la vinculación carnalesca de un subgénero, tan importante en la evolución de nuestra dramática, como es el entremés; vinculación que —justo es decirlo— ya advirtiera E. Asensio en el mejor estudio sobre el género hasta la fecha⁴⁶. Quizás sean el entremés y los subgéneros a su semejanza creados —baile, mojiganga, etc.— las formas prototípicas del discurso popular en la literatura española. Las series temáticas de dicho discurso —banquete, escatología, erotismo, etc.— aparecen en el entremés (y anteriormente en el paso de Lope de Rueda) muy gráficamente concretadas⁴⁷. Por otra parte, el subgénero se nos muestra

⁴⁵ Haymann amplía también el sistema carnalesco de la literatura a ciertas obras contemporáneas no tenidas en cuenta por Bajtín; así, *Finnegans Wake*, de J. JOYCE; *El tambor de hojalata*, de GÜNTER GRASS; los *Úbus*, de JARRY. Otro de los grandes de la novela actual —García Márquez— ha merecido también en la literatura carnavalizada: cf. T. TODOROV: «Macondo en París» (1978), en *Gabriel García Márquez*, ed. Peter Earle (Madrid: Taurus, col. «El escritor y la crítica», 1981), pp. 104-113; y JULIO ORTEGA: «El otoño del patriarca: texto y cultura», *ibidem*, pp. 214-235. Del trabajo de Todorov, dedicado a *Cien años de soledad*, son estas palabras: «(...) «Se tiene a veces la impresión de que Márquez, antes de escribir su novela, había leído el libro de Bakhtine sobre Rabelais: de tal modo su obra responde a la descripción que el primero hace del segundo» (p. 105).

⁴⁶ «En la atmósfera del Carnaval tiene su hogar el alma del entremés originario: el desfogue exaltado de los instintos, la glorificación del comer y beber (...), la jocosa licencia que se regodea con los engaños conyugales, con el escarnio del prójimo, y la befa tanto más reída cuanto más pesada» (*Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente* [Madrid: Gredos, 1971²], p. 20).

⁴⁷ Cito algunos trabajos que tienen en cuenta el *Rabelais* a la hora de estudiar los entremeses del Siglo de Oro: CLAUDE CHAUCHADIS: «Risa y honra conyugal en los entremeses», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro* (Toulouse: París, Éditions du CNRS, 1980); JAVIER HUERTA CALVO: «Cómico y femenino: del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro», en *Criticón* (en curso de publicación); en el Congreso de Calderón, celebrado el pasado año, se leyeron dos ponencias que, desde concepciones distintas, apoyaron su análisis en el libro de Bajtín: así, EVANGELINA RODRÍGUEZ CUA-

con una gran capacidad sintética en orden a acoger y valerse de otros: el cuentecillo le presta, por ejemplo, muchos de sus argumentos; el refrán resulta, en ocasiones, soporte lingüístico de gran significación; del mismo modo la poesía tradicional, etc. Por último, desde la teoría poética se propuso como modelo del entremés un subgénero serio-cómico, esto es, el drama satírico, tratado por Bajtín como forma básica de la escritura carnavalesca⁴⁸.

Asimismo, el rico repertorio de parodias dramáticas existentes en nuestra literatura⁴⁹ parece reclamar un estudio a fondo que —a mi juicio— debe hacerse según las pautas propuestas por Bajtín, que, además, dedica a la parodia reflexiones teóricas que no pueden soslayarse. Destacaré entre ellas la idea de desplazamiento de género que manifiestan las parodias, en virtud de la cual «los géneros paródicos no pertenecen al género que parodian»⁵⁰; así, por ejemplo, los sonetos paródicos que abren el *Quijote* dejan de pertenecer al género lírico: su forma sería, entonces, no «la de un género, de un conjunto, sino un objeto de representación; el soneto es, entonces, el héroe de una parodia»⁵¹.

IX

Por este camino de la parodia se alcanzan incluso las manifestaciones más innovadoras de la dramaturgia moderna. A este respecto, las obras de Valle-Inclán —desde las farsas a los esperpentos, pasando por las comedias bárbaras— ofrecerían el ejemplo más señero, pues la intención paródica se reparte sobre diversos géneros —la historia, la Biblia, el romance de ciegos, el drama de honor barroco, el drama neorrománico, la liturgia— y llega a culminar en la elaboración de una estética, que tiene en la deformación paródica su cualidad más específica. Resulta, al mismo tiempo, ejemplar la obra de Valle, al suponer la síntesis de géneros y subgéneros diversos de la tradición carnavalesca: la celestinesca, el entremés, la comedia del arte, el sainete, el teatro de títeres...⁵².

DROS y ANTONIO TORDERA: «Forma y función de la mojiganga calderoniana», y JAVIER HUERTA CALVO: «El discurso popular en el siglo XVII: Calderón y los géneros teatrales ínfimos»; Rodríguez Cuadros y Tordera han preparado una edición —próxima a salir— de los entremeses de Calderón, donde es de esperar amplíen muchos de los puntos insinuados en la ponencia citada.

⁴⁸ Cf. J. HUERTA CALVO: «Para una poética de la representación en el Siglo de Oro: función de las piezas menores», en *1616* (Revista de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada), 3 (1982), en curso de publicación.

⁴⁹ Es útil, nada más que como censo, el libro de SALVADOR CRESPO MATELLÁN: *La parodia dramática en la literatura española* (Salamanca: Ediciones de la Universidad, 1979).

⁵⁰ *Novela*, p. 411.

⁵¹ *Novela*, p. 417.

⁵² Insinúa parcialmente esta línea CÉSAR OLIVA en *Antecedentes estéticos del*

Tal capacidad sintética de asimilación puede percibirse en un dramaturgo más próximo, como M. Romero Esteo, con la creación de un discurso, que ya en su misma estructura superficial —el manejo del ripio como unidad básica de estilo— se manifiesta en cuanto parodia extensa de la retórica tradicional. El papel relevante que en el teatro de Romero Esteo asumen la fiesta y el juego, así como subgéneros marginales —vodevil, canción folklórica, refrán, poesía popular—, adscribe de lleno su figura a la tradición que venimos analizando, desde criterios innovadores⁵³.

X

El pensamiento literario de Mijail Bajtín se desbordó, a lo largo de su densa producción, sobre un tipo de escritura que, acogida a una concepción del mundo carnalesca, se extiende desde la antigüedad a la contemporaneidad, manteniendo un principio esencial —el dialógico— y experimentando las transformaciones necesarias para adecuarse a los contextos sucesivos⁵⁴. Las propuestas de su método de trabajo, particularmente dirigidas en su caso hacia el género novelesco, nos parecen aprovechables para una literatura que —como la española— ha sido tradicionalmente caracterizada como «realista», barroquizante y popular. Por último, su *poética histórica* nos parece el resultado de sus esfuerzos por aliar el rigor de la perspectiva formalista del texto con una fundamentación humanística, cada vez más necesaria.

esperpento (Murcia: Cátedra de Teatro de la Universidad, 1978); vid. también mi artículo «Pervivencia de los géneros ínfimos en el teatro español del siglo XX», en *Primer Acto*, 187 (1981), pp. 122-127.

⁵³ El siguiente texto de Miguel Romero es paradigmático de esta recuperación de los subgéneros teatrales: «Al margen de la generalización totalizante queda también *el oculto teatro de la cultura europea*, toda una serie de tipos y subtipos teatrales que piadosamente ya el teoreta de turno nunca los aborda porque, anatamizándolos de incultura y subteatro y evasión, prescinde de ellos o los echa bonitamente por la borda para que sigan ahogándose ya en el mar del olvido general. Y así, dentro del oculto teatro de la cultura europea, el teatro rural, el teatro colegial, el teatro de boulevard, el teatro español de revista, el teatro de sainete, el teatro parroquial, el teatro de marionetas, el teatro de títeres de cachiporra, la ópera, la zarzuela, el teatro de plaza y aldea o teatro ambulante de titiriteros, el teatro de barracón de feria, el teatro de panfleto y mitin, el teatro religioso «naif», etc. Cada uno de éstos significa un específico tipo de teatro con base en una estilística propia, la cual responde a unas específicas necesidades expresivas, a una específica forma de cultura y sensibilidad» («Introducción...» a *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos* [Madrid: Cátedra, 1978], p. 78).

⁵⁴ A. García Berrio reconoce en Bajtín a uno de los representantes de la corriente pragmática en el análisis del hecho literario, que se ve «como acto cultural e históricamente convencionalizado...» («Lingüística, literaridad/poeticidad: Gramática, pragmática, texto»), en *1616*, 3 (1979), p. 139.

TEXTOS

La presente selección de textos quiere acercar al lector español el pensamiento literario de Mijail Bajtín, aprovechando algunas referencias en sus obras a la literatura española.

Dos líneas estilísticas en la novela europea

Las novelas de la primera línea pretenden organizar y ordenar estilísticamente el plurilingüismo del lenguaje hablado y de los géneros epistolares corrientes y semiliterarios (...) Las novelas de la segunda línea (...) transforman este lenguaje usual no literario, organizado y «ennoblecido», para hacer del mismo el material principal de su propia construcción, y hacen de los que utilizan este lenguaje —«las personas literarias»—, con sus pensamientos y sus acciones literarias, sus personajes principales. (...) Los representantes de la segunda línea estilística (Rabelais, Cervantes y otros), transforman paródicamente este procedimiento de abstracción, desarrollando con sus comparaciones una serie de asociaciones intencionalmente groseras, que rebajan las cosas comparadas hasta lo cotidiano y prosaico (...) Para la segunda línea estilística, el lenguaje ennoblecido de la novela de caballerías, con su polémica abstracción, llega a ser un participante más en el diálogo entre varios lenguajes, una imagen prosaica de la lengua (tratada del modo más completo y profundo por Cervantes).

(*Novela*, p. 200)

Estatuto del personaje de la novela picaresca

A esta segunda línea estilística pertenece la novela picaresca, protagonizada por el pícaro, que Bajtín relaciona con *El Asno de Oro*, de Apuleyo:

De esta metamorfosis en asno deriva, precisamente, el estatuto específico del personaje del «tercero» en la vida privada, con la posibilidad de espiar y escuchar. Ese es también el estatuto del *pícaro* y el *aventurero*, personajes ambos que se mantienen al margen de la vida normal; no tienen un lugar fijo y seguro, y sin embargo lo recorren, viéndose obligados a estudiar el mecanismo y sus resortes secretos. Pero, sobre todo, ése es el personaje del *mozo* con diversos amos (...), situación ésta ampliamente explotada por la novela picaresca, desde el *Lazarillo a Gil Blas*. (*Novela*, p. 273.)

El «cronotopo» del «camino» en la literatura española

El análisis del *cronotopo* —abstracción del espacio-tiempo en que transcurren las obras pertenecientes a un género— permite la supe-

ración de las épocas y de las diversas literaturas a la búsqueda de caracteres comunes:

El camino es singularmente apropiado para la representación de un acontecimiento fortuito (...) Se entiende, pues, la importancia temática que el camino tiene para la historia de la novela: está presente en la novela antigua de costumbres y de viajes (...) Los héroes de la novela medieval de caballerías emprenden el camino, donde a menudo se desarrollan todas las peripecias del relato (...) Ha determinado también los asuntos de la novela picaresca española del siglo XVI: *Lazarillo*, *Guzmán*. Durante los siglos de oro es *Don Quijote* quien se encamina al reencuentro de toda España, desde el forzado que va a galeras hasta el Duque. Ese camino está condicionado profundamente por el transcurso del tiempo histórico, por las impresiones y los síntomas de su descomposición, por los indicios de la época. (*Novela*, p. 385.)

Diversidad de géneros en la novela

La novela moderna —en la segunda línea estilística, a que arriba hacíamos mención— es el resultado de la combinación de géneros diversos, procedentes de la escritura y de la lengua hablada:

En la segunda línea observamos la misma tendencia hacia una enciclopedia de géneros (aunque en un grado menor). Bastaría citar el *Quijote*, tan rico en géneros intercalados. Con frecuencia, en esta segunda línea la función de los géneros intercalados es radicalmente distinta: tienen por primer objetivo introducir la variedad y multiplicidad de lenguajes de la época en la novela. Los géneros no literarios (por ejemplo, los de la vida normal) se insertan no para ser «ennoblecidos» o convertirse en «literarios», sino justamente porque son «a-literarios» (...).

(...) En la novela deben estar representadas todas las voces socio-ideológicas de la época; dicho de otra forma, todos los lenguajes, incluso los menos importantes; la novela debe ser un microcosmos del plurilingüismo. (...) Así formulada, esta exigencia es, en efecto, immanente a la idea del género novelesco que determinó la creación y evolución de la principal variante de la gran novela moderna, empezando por el *Quijote*. (*Novela*, p. 223.)

La parodia (a propósito de los sonetos preliminares del «Quijote»)

Tras la segunda línea novelesca, a la que Bajtín concede toda su atención, está planeando siempre el concepto de *parodia*, procedimiento utilizado desde la antigüedad para romper la solemnidad de los temas y de los géneros:

Una de las formas más antiguas y más ampliamente extendidas de representación del discurso directo de «otro» es la *parodia*. ¿En qué consiste, desde entonces, la originalidad de la forma paródica? Tomemos, por ejemplo, los *sonetos* paródicos con los que se abre *Don Quijote*. Aunque sean unos sonetos perfectos desde el punto de vista de su composición, no es posible, sin embargo, adscribirlos a este género. (...) En un soneto paródico la forma «soneto» no es la de un género, de un conjunto, sino un *objeto de representación*; en este caso el soneto es el *héroe de una parodia* (...) Una parodia puede figurar y ridiculizar las particularidades de un soneto, pero en cualquier caso ante los ojos tendremos no un soneto, sino la *imagen de un soneto*. (*Novela*, p. 411.)

No es preciso extenderse sobre la gran literatura paródica en lenguas vulgares nacionales. Esta permitió la construcción de toda una superestructura cómica, por encima de todos los géneros directos serios (...) Consideremos el papel de los bufones medievales, creadores profesionales «del segundo plano» (...) Recordemos la serie de entremeses e intermedios cómicos, que jugaron el papel de «cuarto drama griego», o el gozoso *exodium* romano. (*Novela*, p. 434.)

El principio corporal: Sancho Panza

La línea principal de las degradaciones paródicas conduce en Cervantes a una comunión con la fuerza reproductora y *regeneradora* de la tierra y el cuerpo (...) La panza de Sancho Panza, su apetito y su sed, son aún esencial y profundamente carnalescas (...) Sancho es un descendiente directo de los antiguos demonios barrigones de la fecundidad que podemos ver, por ejemplo, en los célebres vasos corintios. (...) El materialismo de Sancho, su ombligo, su apetito, sus abundantes necesidades naturales constituyen «lo inferior absoluto» del realismo grotesco, la alegre tumba corporal (la barriga, el vientre y la tierra) abierta para coger el idealismo de Don Quijote, un idealismo aislado, abstracto e insensible (...) El rol de Sancho frente a Don Quijote podría ser comparado con el rol de las parodias medievales en relación con las ideas y los cultos sublimes; con el rol del bufón frente al ceremonial serio; el de las Carnestolendas con relación a la Cuaresma, etc. (...). Es un típico carnaval grotesco, que convierte el combate en cocina y banquete, las armas y los cascos en utensilios de cocina y tazones de afeitarse y la sangre en vino (episodio del combate con los odres de vino), etc. (*Rabelais*, pp. 26-27.)

Universidad Complutense de Madrid.