

Vitali Makhlin

**“Una risa invisible al mundo”. La anatomía
carnavalesca de la Nueva Edad Media**

(traducción de Tatiana Bubnova)

¿Usted cree posible esta reversión de la risa contra
uno mismo, contra la propia cara de uno?”

N. V. Gogol, el desenlace de *El inspector*.

I. La *metanoia*

“... De repente se iluminó el mundo hacia todos
los puntos cardinales”.

N. V. Gogol.

La historia del “realismo fantástico” del siglo xx aún no ha sido escrita. Y por lo pronto no puede escribirse, puesto que el autor posible de una historia tal —tomando en cuenta que todos nosotros, al expresarnos en torno a un tema *común*, en realidad ya pretendemos tal autoría—, desconoce todavía al *héroe* con el cual tendría que vérselas, y tampoco está consciente de la índole de sus verdaderas *interrelaciones* con él.¹ Éste es el error más difundido de nuestra actualidad “postmoderna”: el de imaginar que nosotros, al situarnos cronológicamente “después” de los acontecimientos sociopolíticos principales y decisivos de este siglo, *por lo mismo* fuéramos capaces de saber y ver lo principal y lo decisivo, de haber entendido el meta-argumento, por así

¹‘Autor’ y ‘héroe’ son categorías teóricas centrales del pensamiento bajtiniano acerca de la creación verbal (TB).

decirlo, de la cultura contemporánea, de haber solucionado el enigma. No se trata tan sólo de un simple error, sino de un error que *ya fue*, de un autoengaño racionalista de los intelectuales, una especie de “la desgracia de ser inteligente”² que nos convierte en personas prácticamente indistinguibles de los demás “tontos de este tiempo” situados dentro del mismo meta-argumento.

El sentido “cómico-serio” de la llamada postmodernidad puede ser expresado de la siguiente manera: la mentalidad postmoderna, en una gran medida, *es ella misma aquello que niega en “otro”, dentro de un mismo pasado, queriendo pasarse por crítica y superación de este pasado.*

Decimos: “Gulag”, “Auschwitz”, “el estalinismo”, “el fascismo”, etc., acentuando en estos nombres una realidad y un sentido de los que nos estamos excluyendo, como si no se refirieran también a nosotros mismos. No es casual que todo el paradigma deconstructivo del siglo xx, desde la estética del “extrañamiento” de V. Shklovski hasta la estética de la *différance* de J. Derrida, al efectuar la *performance* de su negación —cuasi neutral, cuasi científica— de la representatividad, de la ciencia objetiva y de la responsabilidad subjetiva, viene a ser perfectamente representativo en cuanto tendencia general de la cultura humanística del siglo xx hacia la deshumanización y, propiamente, hacia la *fascización del pensamiento* (de su “héroe” objetual y de su “autor” pensante). Se trata de la tendencia hacia la (auto)afirmación de la propia coartada en el acontecer del mundo de la historia, tendencia hacia una suerte de parasitaje sobre la exotopía (extraposición). Poniendo de relieve el meollo del asunto, podemos afirmar que estamos viviendo en la época de un auténtico *chamanismo ideológico*.³ El meta-argumento

² Título de la famosísima comedia de A. S. Griboiedov (1795-1829), convertido en un dicho popular (TB).

³ *Oborotnichestvo*, en el original. *Oboroten'*, en la mitología rusa, es análogo al *nahual* de los mexicanos, un brujo con capacidad de adoptar muchas máscaras y posiciones (TB).

del siglo xx, en un principio, no puede visualizarse ni plasmarse por medio de las evidentes y omnicomprensibles objetivaciones sociopolíticas, sino que hoy en día se pone de manifiesto en los fundamentos “autorizados” y en los hábitos profundos del mismo pensamiento discursivo: del pensamiento del pasado percibido acríticamente, y de los autores del pasado, elementos que ahora aparecen en forma de la confesión “carnavalizada” inconsciente, o, según se expresa Iván Karamazov acerca del demonio su doble, “con otra jeta”.

Pero, si en realidad de esto se trata, entonces resulta posible plantear la cuestión acerca del porqué ahora estemos ingresando, tanto en Occidente como en la ex-URSS, en la “época de Bajtín” (Morson 1986: 84); del porqué y en qué medida nuestra exotopía, no parasitaria y responsable, resulta ser realmente, según dicen en Occidente, la situación “post-Bajtín”.⁴ Es decir, una situación que permite, en el espejo de la creación bajtiniana en cuanto “otra” para nosotros, salir por fin del círculo vicioso del chamanismo ideológico, salir del espejo, que contiene a nuestro “doble-usurpador”, de acuerdo con la expresión del temprano Bajtín (*FAE* 95) y, al rechazar las autojustificaciones, justificar sin embargo su propia perspectiva exotópica con respecto a nuestro igualmente propio pasado. En otras palabras, la situación “post-Bajtín” significa una cierta posibilidad nueva (nueva respecto de “toda la cultura ideológica de la edad moderna”, *PpD* 106) para aclarar las interrelaciones entre el “autor” y el “héroe” en todas las áreas del “acto ético” contemporáneo, desde la estética teórica hasta la política.

Se trata, se podría decir, de *deconstruir* radicalmente a la “*deconstrucción*”, es decir, de una tal crítica del otro que tanto por su propósito como por su método se encuentra más allá de una negación o de una afirmación formal, más allá del “pro

⁴ Cf. acerca del tema, por ejemplo, McKenna, 1983: 67-82; Jones 1990.

y contra”, de la derecha e izquierda, de todas las “oposiciones binarias” formalistas de la razón moderna y postmoderna cuya demencia y salvajismo, en un vano esfuerzo por deshacerse de su culpa y de su propia desgracia por ser inteligente, cada vez más inexorablemente conduce a la cultura contemporánea del pensamiento hacia una cierta frontera heterocientífica y heterorracional, frontera que da término al siglo xx como a la época de una realización cómico-grotesca y siniestra de “toda la cultura ideológica de la edad moderna” [expresión de Bajtín en *FAE*. TB], bajo aquella especie que N. A. Berdiaev ya durante los primeros años de la revolución rusa nombró, ambigua y polisémicamente, la “Nueva Edad Media” (Berdiaev 1924).

Una crítica del pasado que sea a la vez su recuperación (“rescate de los fenómenos”) no puede ser ninguna justificación de este pasado, es decir, no puede ser una crítica *positiva*, en el sentido en que Bajtín habla sobre la posición activa respecto del “otro”, al cual se le debe entender “en el espejo de la absoluta compasión” (*ECV* 411). No obstante, ¿cómo es posible una crítica positiva en el “ambivalente” sentido bajtiniano? ¿De qué justificación es posible hablar si el mismo Bajtín en realidad nombró, en sus apuntes tardíos, a la mayoría de los dueños de las conciencias, o los “héroes-ideólogos”, de los siglos xviii, xix y xx, “verdugos *sentimentales*” (*ECV* 345)? Y si además, incluso a estos “verdugos”, y a ellos en primer lugar, los hemos de entender en alguna forma, e imaginárnoslos no de un modo parasitario, sino “participativamente” (*ECV* 179), es decir, no sólo en cuanto “otros” para mí, sino también en la categoría del “yo”, entonces ¿cómo es posible una diferenciación positiva entre el “yo” y el “otro”, entre el “pasado” y el “presente”? En otras palabras, ¿cómo es posible una conclusión responsable y a la vez benévola de la otra conciencia, conclusión relacionada indisolublemente con mi propia *inconclusividad*, asimismo positiva?

Afirmo que la respuesta a ésta y a otras preguntas semejantes no hay que buscarlas sino en la concepción bajtiniana de la “ambivalencia carnavalesca” y de la risa, en la visión unitaria (“teoría”), que penetra toda una serie de trabajos de Bajtín de los años treinta y posteriores. No se trata sino de una visión de aquellos géneros discursivos, comunicativos y cosmovisionales, que los antiguos remitían al área de lo “cómico-serio” (*PpD* 142), géneros que no podían sino permanecer sin una comprensión adecuada, en calidad de géneros “tontos” o solamente “provocantes a risa”, puesto que destacaban sobre el fondo de una seriedad unidimensional de “toda la cultura ideológica de la edad moderna”, cada vez más sórdida, en el curso del progreso histórico.

La palabra griega *metanoia* significa, como se sabe, a la vez ‘arrepentimiento’ y ‘cambio de opinión’ (o de la mente). En la situación “post-Bajtín”, los problemas orientados hacia la realización de estos significados requieren, creo, superar los límites de los géneros *retóricos* y *poéticos*, o sea, “serios”, en el pensamiento discursivo, tanto en la ciencia como fuera de ella. De otro modo podría decirse así: la estética bajtiniana de la “creación verbal” debe ser relacionada con el análisis de las formas “provocantes a risa” y “festivas”, con las figuras del “tonto”, del “bufón” y, en general, con la estética de lo “cómico-serio”, y esta última a su vez debe ser comprendida en el contexto de la “filosofía moral” de Bajtín y de la concepción general del dialogismo.

Es evidente que se trata no sólo de los problemas del pensamiento bajtiniano. “Se trata —dice Bajtín en los años treinta— de una revolución muy importante y de hecho radical en los destinos del discurso humano: de la liberación sustancial de las intenciones semántico-culturales y expresivas del poder de la lengua unitaria y única, así como de la pérdida de la percepción del lenguaje en cuanto mito, o como de una forma absoluta de la cosmovisión” (*PLE* 178). Indiscutiblemente, hoy día

ésta es la forma predominante de la conciencia filosófica, científica y social tanto en Occidente como en Rusia. La concepción bajtiniana de lo “cómico-serio” representa una determinada solución de nuestro problema postmoderno, que fue pensado por Bajtín ya en los años veinte y treinta, cuando los “verdugos sentimentales” y los verdugos a secas estaban ocupados en los asuntos serios, y cuando realmente había que ser “idiota”, “bufón”, “tonto”, u “hombre de otro mundo”, como para seguir *creyendo y ver* en la “prehistoria” de la humanidad una historia eternamente nueva y, “sin creer en la palabra” de la ideología oficial, convertir al “coro riente del pueblo” (*Rabelais*) en héroe de su obra.

Hay que decir que incluso la gente sería postmoderna, aquellos que suelen admitir tan sólo la conciencia “oficial” y “seria”, y sólo a ella, deconstruida por ellos mismos, le creen; incluso gente a la que la misma palabra ‘pueblo’ le parece ridícula y tonta, al carnavalizar inconscientemente su propio chamanismo ideológico, siempre logran captar, con otra clase de percepción, en el autor de las monografías sobre Rabelais y Dostoievski, al *alegre enterrador* de sí mismos. De ahí, el deseo, que se ha manifestado en los últimos años, de vengarse por algo de Bajtín, *desenmascarando la risa*, al presentar para ello la cultura bajtiniana de la risa como pura negación. En el plano sociopolítico, “el coro riente del pueblo” resulta en el mejor de los casos una alegoría y un desplazamiento esquizoanalítico de los “cuerpos del terror”, y en el peor de los casos, la expresión y reflejo del fascismo ruso y del nietzscheanismo ruso, mientras que, en el plano religioso, se trata de una expresión y reflejo del principio diabólico y luciferiano.

Por lo mismo, en el interior de la actual “industria de Bajtín”, lo mismo que dentro de la actualidad postmoderna en su totalidad, tiene lugar una externación —inmanente a la propia mentalidad de la Nueva Edad Media— de todos los presupuestos, prejuicios y axiomas modernos; la época de Bajtín

quiere decir en este sentido la fase de la “carnavalización de la conciencia”. El agotamiento creativo de prácticamente todos los lenguajes ideológicos, científicos, de clase, conduce a una confesión inconsciente, a una “performatividad” de la lengua y de las “voces”, a una desintegración interna y, en consecuencia, a un anquilosamiento exterior, particularmente de las prácticas científicas y teóricas, cuya imitación de la vida aparece denominada en la *Dialéctica de la Ilustración* de T. Adorno y M. Horkheimer como *Mimesis ans Tote*, o sea, la “imitación de lo muerto” (Adorno y Horkheimer 1973:73). Parece que hemos llegado a la frontera entre lo vivo y lo muerto, así como entre lo “ridículo” y lo “serio”: se trata de una frontera en la cual la misma distinción es pensable tan sólo como una interrelación, es decir, dialógicamente. Se trata del otro aspecto de la cuestión acerca de la interrelación entre el “autor” y el “héroe” en la todavía no escrita historia del GULAG *espiritual* del siglo xx. Asimismo resulta claro que esta historia en cuanto “espiritual” no puede ser monótonamente seria y patéticamente espiritual; en ella hemos de encontrar la misma inquisición espiritual y corporal que en la conocida descripción del infierno en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann: la misma cámara de torturas que vincula lo “alto” y lo “bajo” de la Nueva Edad Media con aquel simulacro del círculo vicioso, tan bellamente llamado en la misma novela “cuadrado mágico”.

La historia del “realismo fantástico” del siglo xx, según Dostoievski y según T. Mann, aún no se ha escrito. Para concebir una historia así, se requiere un Otro, un bufón-tonto (en inglés, esta combinación se transmite mediante una sola palabra: *a fool*) que, de acuerdo con la máxima evangélica “No juzguéis, para no ser juzgados”, sea capaz de *regenerar* a los ojos de los ideólogos contemporáneos, supuestamente entrados en razón, el sentido serio de la risa, el sentido ambivalente de la Necedad y muchos otros elementos del inventario de la

sabiduría de los tontos que habían vivido ya en la “prehistoria de la humanidad”.

Si en la situación actual, la que en realidad no resulta muy graciosa, nos alcanza buen juicio para reconocer, junto con S. S. Averintsev (1976: 59), que la obra de M. M. Bajtín en su totalidad representa una “negación de la negación”, es decir la respuesta positiva a “toda la cultura ideológica de la época moderna” con su autonegación en la Nueva Edad Media, entonces hemos de reconocer en el mismo Bajtín a un “corifeo del coro popular” (*Rabelais* 518), que había otorgado una “voz” al mutismo oficial de la Nueva Edad Media, que mediante los recursos del análisis literario había convertido al pueblo invisible, que reía en la plaza pública, en *visible* mediante formas carnavalescas de la “prehistoria” medieval. Bajtín le dio el nombre de la *risa invisible al mundo* a esta dimensión invisible, no oficial, irrepresentable, o el “rostro” de toda época y de toda cultura, parafraseando al más serio y al más grande de todos los “tontos” grandes de la gran literatura rusa (*PpD* 131).

El lector puede interpretar las elaboraciones que aparecen adelante como una especie de experimento, realizado en el género “heterocientífico” (según la definición de S. S. Averintsev), de la crítica cómico-seria de la conciencia científica, filosófica y social del siglo xx, que posee su parte de la responsabilidad por la fascización de la mentalidad y de la conducta, y que, sin embargo, amerita no sólo una “muerte” (destronamiento), sino también una “resurrección” (renovación). Para que el concepto de la “anatomía carnavalesca” (*PpD* 218) llegue a ser para nosotros una “realidad conceptual” (según Hegel), y según V. Erofeev, autor y personaje de la inaudita novela postsoviética, una suerte de nuevo Rabelais: *Moscú - Petushki*, que se haga “más íntimo que cualquier intimidad”, hace falta vivir en una época tan extraordinaria y tan “tonta” como la nuestra, y además en la patria del propio Bajtín, una

patria con el cuerpo desintegrado, que está siendo cortado en vivo —cuerpo en realidad ya falto de nombre—; hay que ver la interesante manera en que todo alrededor se está “reestructurando”, como en sueños o en un teatro anatómico suprarreal, para llegar a ver cómo se descubren y se desnudan todos los elementos *eternos* de nuestra historia y nuestra mentalidad.

En estos momentos ya no “aciagos” (Tiutchev),⁵ sino “ton-tos” en ese mismo sentido cómico-serio, los minutos, horas, meses y años de nuestra historia, ahora, cuando se puso de manifiesto plenamente “quién es quién” y, en verdad, como para aquel estudiante petersburguense Bajtín M. M. en los años 1917-1918, “se iluminó la tierra hacia todos los puntos cardinales”: justamente ahora la “exotopía participativa” bajtiniana, fantásticamente impensable, burlesca, la exotopía con respecto al siglo xx resulta ser una especie de alusión o un señalamiento “loco” a un sendero hacia aquello que el mismo Bajtín llama, en su libro sobre Rabelais, la “seriedad *abierta*” (el énfasis es de Bajtín; cf. *Rabelais* 112).

Cuando nuestra seriedad ciega quiere quedar así a propósito, al presentir que el sentido de la vista es una especie de otredad, y el “otro” es la muerte; cuando la ciencia seria (o normal, según la terminología de T. Kuhn) resulta ser insostenible, fuera de lugar y denunciándose a sí misma en sus fundamentos heterocientíficos, como una escuela de sádicos intelectuales, de estetas y de “verdugos sentimentales” quienes, por lo demás, ni lo sospechan; cuando la “reina de las ciencias”, la Filosofía, desciende hacia el “bajo” textual y filológico para deconstruirse, mientras que cualquier “voz del Ser” utópica y cuasi-idealista se ridiculiza y se desenmascara —así como Jacques Derrida (1967: 25-32) puso en ridículo el neorromanticismo parafascista de M. Heidegger en la *Gramma-*

⁵ F. I. Tiutchev (1811-1856), poeta ruso. Makhlin parafrasea aquí sus famosas líneas: “Bienaventurado aquél que este mundo visitó en sus momentos aciagos” (TB).

tología—, puesto que incluso la filosofía posee un doble destronador; cuando, con la excepción de los listos pensadores autocomplacientes, toda la demás gente tonta es capaz de ver que el pensamiento propiamente abstracto nos construye en la realidad: justamente en tales momentos históricos tontamente felices, productivos para una ciencia abierta y para una seriedad abierta, resulta en realidad posible relacionar al Otro bajtiniano con todo lo conocido e “íntimo” en la vida y en la literatura. Resulta posible una impensable METANOIA, que cancela la oposición entre los “antiguos” y los “modernos” gracias a la sorpresiva pregunta de Gogol que se plantea en un borrador del desenlace de *El Inspector*; pregunta dirigida tanto a uno mismo como al desenlace del meta-argumento histórico ruso y occidental:

“¿Cree usted posible esta vuelta de la risa hacia uno mismo, contra la propia persona de uno?”⁶

2. La mirada.

El verdadero enigma del mundo
no es lo invisible, sino lo visible.

O. Wilde

Todo aparece como si el pintor pudiera ser visto a la vez en el cuadro en que está representado, y ver el cuadro en el que trata de pintar algo. Se encuentra en el linde de estas dos apariencias incompatibles.

M. Foucault. *Las palabras y las cosas*.

En la reseña del libro bajtiniano sobre Rabelais, A. A. Anikst escribió, bajo el sugerente título “La risa es un asunto serio”: “...hemos perdido las claves para leer el simbolismo de los actos

⁶ N. V. Gogol, *Obras completas*, vol. IV, Moscú, 1951, p. 136.

más simples que el arte plasma... Juzgamos las obras de teatro a partir de su contenido, de acuerdo con el sentido moral inmediato de una acción" (Anikst 1967:105). En esta ridiculización reducida de un enfoque "serio" del arte, pongamos por lo pronto de relieve sólo la palabra 'leer': la única por lo visto empleada en serio por el autor. Precisamente se trata de la palabra clave en las teorías de "texto" desarrolladas durante las últimas décadas, y no sólo por el post-estructuralismo o la deconstrucción, palabra que, me parece, más que cualquier otra pide una desmistificación, una deconstrucción, una positiva crítica "mediante la risa".

Una negación pura de la *presencia* pura, lo mismo que la negación de la *representación*, no podía sino arrojar el resultado que se esperaba: llegamos a la variedad exclusiva y mágica de una representación casi maniática que es el "texto", con su correlato metodológico, la "lectura". La idea, básicamente correcta, de que "ver" el mundo, por ejemplo en la vida, en el arte, en la ciencia, significa a la vez "entenderlo" al revés, puesto que el mundo en todas sus manifestaciones textuales aparece en alguna forma ordenado, formulado y, en una gran medida, depende de nuestra propia manera de construirlo, "leerlo", "verlo"; esta idea, traducida a un modo de pensamiento bastante específico, conduce a una especie de ceguera consciente, a una ruptura entre el texto y el mundo, a una cierta utopía filosófica y filológica, cuyo vínculo con la utopía sociopolítica y con el totalitarismo de la época todavía está por verse. La gente inteligente en cierto sentido ha perdido el tino; si se quiere, se ha vuelto tonta. En efecto, hemos perdido la capacidad de leer las formaciones simbólicas que constituyen las significaciones más "simples" y prosaicas de la realidad real, utópicamente cancelada por la gente sabia desde hace algún tiempo.

Pero para ver es necesario convertir en objeto de la visualización a la misma mirada, sin separarla del espacio y del objeto de la visión, pero tampoco sin sustituir por éstos a la propia

mirada con su "orientación hacia". Además de lo que yo encuentro fuera de mí mismo, debo llegar a ver mi misma exotopía respecto de la unidad "planteada" (*zadannaia*, 'posited') del acontecimiento, con el cual yo ya no me confundo, sino que coincido plena y cabalmente. Por eso la pregunta acerca de cómo puede ser posible una exotopía no parasitaria, informal, en la vida, en el arte, en la ciencia, presupone una respuesta a otra pregunta: ¿qué es en realidad la mirada, o literalmente la visión del mundo, pero no en un sentido poético e intelectual, sino en un sentido profanamente prosaico y "tonto" de la palabra.

El *espejo* es la frontera y la metáfora de la mirada que mira fuera de sí misma sin verse a sí misma o, en realidad, que sólo ve a sí misma. Bajtín en este caso hablaría de una mirada que posee su "horizonte", pero carece de "entorno". Aquí, en la frontera de la mirada, se inicia la *estética* de Bajtín, el primigenio romance anatómico-fenomenológico del "yo" con el "otro".

Sin embargo, lo anterior no es sino la visión de la estética que proviene de un solo pensador. El echar un vistazo al filósofo con su estética presupone ya la existencia previa de una mirada capaz de abarcar algo más, de comprender un saber o un ver empíricos de algo extrapuesto a la "estética de la creación verbal" bajtiniana, de algo que condiciona la posibilidad de su enfoque, del enfoque del propio Bajtín, y de ahí que se trate de un encuentro de miradas *diferentes*.

La anatomía de la mirada nos importa no como una "descripción" supuestamente neutral, sino en cuanto "revelación" histórica y metahistórica. La anatomía de la mirada inaugura la frontera en la cual, según Dostoievski, "conviven todas las contradicciones", una frontera en la cual la clásica y monológica cosmovisión, dejando en algún momento de coincidir consigo misma, al carnavalizarse, engendra a su propio doble destronador en el espejo: al "paradigma"⁷ formalista y moder-

nista. En esta frontera entre dos apariencias —entre los monologismos clásico y alternativo— debe por fin ser localizada la “exotopía” bajtiniana capaz de volver la mirada “en contra de sí mismo”, y sin embargo, “en el espejo de una absoluta compasión”: en el espejo del *otro*.

Para Arthur Koestler, la mirada del hombre es una “clásica piedra de escándalo”. En la perspectiva de una anatomía histórica y cultural, o “arqueología” de la mirada, se puede decir así: la clásica estética racionalista, es decir, la estesiología de la mirada “monológicamente ingenua” (según Bajtín se ha expresado sobre Tolstoi) y utópica (de Platón a Hegel, y de Hegel hasta el deconstructivismo actual tanto occidental como post-soviético) ha resultado ser, en efecto, la piedra de escándalo de “toda la cultura ideológica de nuestro tiempo”. Esta circunstancia adquiere un matiz cómico-serio por el hecho de que la gente seria, los “verdugos sentimentales” del siglo xx, simbólicamente rompen el espejo en cuanto frontera de la mirada: así destruye su retrato el protagonista de *El retrato de Dorian Gray* de O. Wilde; pero justamente por eso el inocente espejo se petrifica y se convierte en la paradigmática “pared”⁸ de las *Notas del subsuelo* de Dostoievski, de modo que para el burlado burlador, el subterráneo amante de las paradojas y autopista existencial, la pared aparece culpable de todo.

La estesiología clásica de la mirada es “ideal”: sus apologetas y, especialmente, sus críticos, son demasiado serios y unilaterales como para tomarla en cuenta seria y objetivamente: es decir, como a algo que es *otro* para nosotros. Bajo una mirada más libre se pone de manifiesto el hecho de que la mira-

⁷ Los análisis que siguen se sitúan en el cauce de los intentos, iniciados por H. Plessner, por inaugurar una nueva disciplina, “estesiología”, que busca renovar la antigua doctrina aristotélica acerca de la educación y el “aspecto” (“teoría”) de los fenómenos y los sentidos, de su *aisthesis*. Cf. Plessner 1975: 3-63; Welsch 1987.

⁸ El lector seguramente recordará que la pared es el paisaje que ve el “hombre del subsuelo” desde su ventana (TB).

da clásica y su derivado “apariencia” (*Schein*) no son tan simples y, sobre todo, no coinciden consigo mismos, siendo más grandes y ricos que ellos mismos. Lo cual, naturalmente, no cancela, sino que presupone la “ingenuidad monológica” de la *episteme* clásica.

Dentro de los límites de la *aisthesis* monológica, en el límite, yo veo el mundo en la medida en que no veo a mí mismo en el mundo. Mi mirada desde un principio aparece como “autorizada”, incluso hasta dirigida por alguien más, por algún otro, por mi “otro yo” (*alter ego*). La condición de posibilidad de la “presencia” del mundo es mi ausencia en el mundo, de modo que yo resulto ser, por así decirlo, el autor externo de mi propio “horizonte”, de mi mirada. La mirada clásica es penetrante y ciega, inteligente y estúpida a la vez: yo en efecto veo el mundo, es decir, en verdad descubro el espacio fuera de mí mismo, la objetiva exotopía del mundo objetivo más allá de mí mismo; mediante la empatía descubro y afirmo al “otro”: a esta gente concreta, participantes y protagonistas de mi visión, este cielo que está encima de mí (el cielo puede, por algunos minutos, convertirse él mismo en una mirada, como le sucedió a Andrei Bolkonsky en el campo de batalla de Austerlitz), e incluso las “leyes de la naturaleza”, tan odiadas por el “hombre de subsuelo”; éstas últimas justamente podían ser amadas, por pura estupidez, por el hecho de que en la realidad nadie vivió dentro de ellas, ni se ha hecho dirigir por ellas, de no ser por un amor teórico-poético hacia la ciencia “pura” y la “humanidad”. Sólo desde el “antihéroe” de Dostoievski, quien tomó en serio, por lo paradójico que esto suene, las “leyes de la naturaleza”, empieza propiamente la crisis de la mirada clásica, de la apariencia ideal y de cualquier otra apariencia; se da inicio a una deconstrucción sadomasoquista de la ideología de la Ilustración, lo que significa, histórica y metahistóricamente, una especie de retorno a las “tinieblas góticas”, el salto hacia la Nueva Edad Media,

programado por los románticos, por los simbolistas y por el “primer modernista” Nietzsche...

Para comprender la estética clásica es sumamente esencial precisamente su ingenua objetividad, su ingenuo monologismo. Porque ésta no sólo es la debilidad del idealismo clásico, sino también su fuerza. No se trata sólo o simplemente de la fuerza de la autoafirmación, que le es propia justamente debido a su simple y tonta (“natural”) fe en los “ideales”; no se trata de una fe en el sentido de alguna ideología, sino en el sentido de una visión natural de las cosas. Antes del siglo xx, —es decir, antes de que gracias sobre todo a los marxistas y a los nietzscheanos creativos, por vez primera nos hayamos vuelto inteligentes y hayamos empezado a “hacer” la historia—, esta visión ingenua solía llamarse “sentido común”. No obstante, el “sentido común” es también una “apariencia” que está todavía por verse, antes de empezar —siguiendo a Nietzsche, Heidegger, Sartre y a los inteligentes de la postmodernidad— a negar simplemente, como un lugar accesible a cualquiera (el *das Man* de Heidegger)—, cayendo tanto más inevitablemente en la trampa del lugar común de carácter más bajo. No conozco en la filosofía del siglo xx a nadie además de nuestro Bajtín, o de su contemporáneo alemán H. G. Gadamer, que supiera ver tan profunda y claramente la eterna “salud” del sentido común y de la estesiología clásica, como el poco conocido incluso en Occidente, y totalmente desconocido en nuestro país, el “tonto” F. Rosenzweig, que aparece como el más próximo a Bajtín filosóficamente y religiosamente, entre todos los dialogistas.

No es éste el lugar, desde luego, para exponer el “nuevo pensamiento” de F. Rosenzweig, que él emprendió en su libro principal *La estrella de la redención* (1921, iniciado en las trincheras de la I Guerra Mundial)), la radical transformación del pensamiento “monológico” y “lírico” (según la terminología de F. Rosenzweig), de Platón a Hegel, y de Hegel a H.

Cohen. Aquí lo único que nos interesa es la estesiología de la mirada o, como dice Rainer Marten, el “arte de concluirse mutuamente mediante la mirada, creando el espacio mutuamente compartido del presente” (1988: 27). Pero incluso esta “arte dialógica” nos interesa aquí tan sólo en función del enfoque dialógico de la estética clásica, justamente en el plano de “negación de la negación” dentro de ella misma. Si Bajtín, al afirmarse invisiblemente cada vez más en el dialogismo como en una nueva manera de ver el mundo, en los peores tiempos se orientaba hacia las formas y raíces *visuales*, ingenuas y a la vez no ingenuas, del dialogismo, es decir, a las imágenes populares y festivas de “coronación-destronamiento”, de “ambivalencia carnavalesca”, en general a la estética de lo cómico-serio, la anatomía de la estética clásica de F. Rosenzweig, totalmente seria por su tono, demuestra con una gran lógica la potencialidad (un inacabamiento productivo) de lo estético en general y de la estética clásica en particular, la “actualidad de lo bello”, según la expresión de H. G. Gadamer (1991: 266-323).

Partiendo de “una visión global de los fenómenos, en comparación con la cual la dialéctica aparece como un juego de niños” (*apud* Casper 1967: 95) —¡estupenda definición de la mirada “carnavalesca” sobre el mundo, a los ojos de una “seriedad abierta”!— F. Rosenzweig pone de manifiesto en el monologismo clásico (de los jonios hasta Jena) no a una sino a dos caras, o más exactamente el anverso y el reverso que desdoblán y aparentemente oscurecen la faz clara y unitaria de la mirada idealista sobre el mundo: según F. Rosenzweig, una encarnación de una mirada así o de una cosmovisión aparece, en la figura de Hegel, como la misma Filosofía.

Esta ambigüedad, o ambivalencia, de la Filosofía (y asimismo, del paradigma monológico de todas las prácticas teóricas y científicas que toman prestada de la filosofía justamente su “mirada”), se expresa, de acuerdo con Rosenzweig, en la si-

guiente particularidad. Precisamente el carácter positivo del pensamiento idealista, es decir, la orientación hacia la visión de las “ideas” en sí mismas, del meollo de lo divino, de lo mundano y de lo humano, revela el hecho de que el idealismo carece de fundamento y es nihilista en sus propias bases, puesto que cada “algo” (*etwas*) que sirve de fundamentación para la Filosofía, en realidad carece absolutamente de fundamento o, en otras palabras, tiene por fundamento la “nada” (*Nichts*).

Repetimos que aquí no nos interesa la anatomía y la reversión carnavalescas de toda la arquitectónica monológica, o estesiología, realizadas por F. Rosenzweig; además, en sus fundamentos metodológicos⁹ él se parece muchísimo a Bajtín (más profundamente que Buber), sobre todo al temprano Bajtín con su grandioso proyecto post-simbolista de una “filosofía moral”, es decir de una cristología prosaica y profana, o de una “*moral cristiana*” (Bajtín 1986: 93-94; 1979: 51-52). Para nuestro propósito —que es ensayo de una “anatomía” histórica y metahistórica— importa en realidad una cosa: hemos de ver en qué forma y por qué un nihilismo inconsciente, es decir una orientación demencial de la razón moderna hacia la “nada”, en las condiciones de la Nueva Edad Media se convierte ya en una orientación consciente, es decir, en una negación absolutamente seria (¡nada de tomarse el pelo!), metódica, de la “cara” de los fenómenos, de su “apariciencia”; esto es, de la plasmación concreta, especulativa y representativa de lo humano, de lo mundano, de lo divino.

¿En qué sentido la autoría clásicamente monológica sigue siendo una especie de nihilismo “imperfecto”, en el sentido de una mirada —simplonamente confiada, o si se quiere, tontamente religiosa—, sobre el mundo, de una *afirmación* espa-

⁹ Kant, en parte H. Cohen; el análisis del lenguaje en cuanto carne viva del pensamiento más abstracto; el análisis de la estética trágico-cosmológica de la antigüedad clásica, justificada dentro de sus límites históricos, pero que oscureció y distorsionó en la época moderna la esencia de la estesiología bíblica, del historicismo judeo-cristiano.

cial, temporal y semántica de la forma del “héroe” de esta misma visión?

Justamente por el hecho de que la mirada clásica está provista de “autoría”, el autor puede permitirse el lujo de no interesarse por sí mismo, no acomplejarse como el pobre funcionario Makar Dévushkin¹⁰, que se había visto de repente en el espejo; un autor monologista no precisa tan siquiera de un espejo externo, porque la especularidad, la dialogicidad inmanente de su conciencia aparece interiorizada y “cancelada” tanto en el discurso intrínseco como en la mirada explícita.

O poniéndolo de otro modo: yo soy capaz de ver fuera de mí mismo, ver a los otros y a lo otro porque yo mismo ya he sido visto, reconocido y aceptado, así como amado por otra gente (madre, nana, ayo, el “mundo”, etc.). A partir de esta otredad absolutamente objetiva —es decir social, sociocultural—, internalizada, otredad que ha plasmado mi “yo”, yo puedo ahora muy libre y tranquilamente ser “yo mismo”, e incluso pretender tener mi propia visión del mundo, particularmente mía, y simplemente no ver el mundo. El llamado individualismo¹¹ posee su propia mirada, cuya propiedad resulta ser “cuasi directa”,¹² tanto en el sentido lingüístico como en el sociológico. Sesenta años antes de Poltoratsky, Bajtín polemizaba con la ficticia “rectitud” individualista de la estesiología realista, que se manifestaba “monológicamente ingenua” tanto en la autoría tolstoiana, como en la autoría científica del siglo xx:

Las palabras de Tolstoi acerca de que existe el pensamiento para sí mismo y el pensamiento para el público tan sólo llegan

¹⁰ Protagonista, como se recordará, de las *Pobres gentes* de Dostoievski, analizado por Bajtín profusamente en *PpD* (TB).

¹¹ El historiador de la filosofía religiosa rusa, Poltoratsky (1988:122) lo nombra —de una manera mucho más exacta e “íntima” con respecto a nuestra mentalidad, y teniendo en cuenta a N. A. Berdiaev—, la “altanería señorial metafísica” (*metafizicheskoie barstvo*).

¹² “Discurso cuasi directo” es otro nombre para el “estilo indirecto libre”, equivalencia en la que Makhlin basa su juego de palabras (TB).

a confrontar dos concepciones de público. Este 'para sí mismo' de que habla Tolstoi en realidad no significa sino otra concepción social del oyente que le es propia. El pensamiento fuera de la orientación hacia una posible expresión y, por consiguiente, fuera de la orientación social de esta expresión y de este mismo pensamiento, no existe (MFL, 107).

Recordemos estas palabras en relación con nuestro tema cómico-serio: justamente esta separación "realista" entre el "pensamiento para sí mismo" y el "pensamiento para el público" serviría de punto de partida para la estesiología formalista y modernista de "extrañamiento" y de "diferenciación". No obstante, este monologismo ya nada ingenuo, casi consciente, llevaría a una total esclavización por la publicidad. Así, pues, la clásica exotopía autorial —la mirada— es monológicamente ingenua porque se hace consciente de su alteridad internalizada y autorizada. En realidad, tanto a mí mismo como al otro yo no los veo con mis propios ojos, sino con unos ojos que siento como si fueran propios: se ve con una mirada autorizada (internamente convincente) de los otros, bajo cuya mirada yo soy como soy y, en parte, como debería ser. Una mirada clásica es posible y es productiva porque ve en realidad, pero sólo en la medida en que no se conoce ni se ve a sí misma, no distingue a sí misma del carácter objetivo de su visión. En la estesiología monológica de tipo clásico, la *noción*, la "imagen" son posibles en virtud de una solidaridad ingenua —retórica y poética en el sentido estricto de la palabra— del "yo-para-mí" y "yo-para-otro".

Una mirada monológica es una mirada doble aún no conscientizada, es el "cuchillo de dos filos" dostoievskiano, una verdad acerca de mí mismo, aún no tomada en cuenta ni observada fuera de mí mismo. No obstante, yo no me veo a mí mismo en calidad de "héroe", es decir, en calidad de héroe y autor de mi propia autoría. La analogía del espejo lo aclara: en el espejo veo mi cara verdadera, pero merced a una mirada in-

genua (autosuficiente y pagada de sí misma), yo me inclino a no reconocer y entender la autoría colectiva de mi cara. El autor de mi cara en realidad carece de cara, mientras que yo, que la tengo, no la tengo mía. Es sintomático que la misma toma de conciencia de que existe el llamado "autor omnisciente" en la ciencia literaria, en cuanto determinada forma de visión autorial, sólo se ha hecho posible a partir de los años 10 y 20 de este siglo, es decir, cuando la carnavalización frontal de la conciencia de "toda la cultura ideológica de la época moderna" hizo prácticamente imposible la forma de la "omnisciencia" autorial.

El problema de la justificación y consolidación de la autoría en las condiciones de una "crisis de la autoría" madurada ya después de la estesiología clásica, problema planteado con una especial entereza por el temprano romanticismo europeo como el de "dominar la mismidad transcendente de uno mismo, ser el Yo de mi propio Yo a fin de cuentas" (Novalis con su "realismo mágico"), no pudo ser resuelto debido al "oscurecimiento" de la mirada analizado por Bajtín en su primer período (1919-1924), oscurecimiento que en la misma objetivación de la mirada, en la visión, adquiriría el aspecto de una completa "transparencia", o de la clásica "apariencia". Pisando el terreno del romanticismo, del realismo y del simbolismo, "ser por fin un Yo de mi propio Yo" resultó una empresa imposible a consecuencia de una falla radical de la metafísica "desde los jonios hasta Jena": a causa de la exclusión del propio pensador sujeto de la visión del contenido, tanto de la visión como del pensamiento. El autor de una "representación", o del "cuadro del mundo", sistemáticamente se ponía fuera del paréntesis del mismo "cuadro", y, como después demostraría Heidegger, la introducción de la subjetividad racionalista cartesiana ("yo pienso...") no sólo no entorpecía la mutua enajenación del autor y del héroe, en todas las áreas de la creación cultural, sino que además llegó a ser el presupuesto metodológico, cons-

cientemente serio, del asesinato o suicidio, a la vez filosófico y “técnico”, en la cultura de la modernidad (Heidegger 1988: 261-313). [...]

La “crisis de la autoría” es un *concepto* teóricamente correcto, o es una mirada tranquila y sobria, participativa y exotópica al mismo tiempo. Pero ¿qué fue en realidad la materialidad de este concepto? Su realidad fue la mirada que empezó a dudar de sí misma, que perdió la certidumbre de sí misma y de la mirada ajena. [...]

El momento de cobrar conciencia de sí mismo bajo la mirada del otro demarca la frontera de mi mirada en general y, a la vez, la transgresión de la conciencia monológica. En el marco del meta-argumento que nos ocupa tiene lugar una crisis radical de toda la estesiología; en términos bajtinianos se puede decir que se problematiza la misma frontera entre el “yo-para-mí” y el “yo-para-otro”: la era de la confianza, de la concordia “monológicamente ingenua” entre ellos cede el paso, según la tardía definición de N. Sarraute, a la “era de la sospecha”; al verme en el espejo, ya no coincido conmigo mismo sino que, por el contrario odio mi cara como algo no creado por mí, deconstruyendo al autor de mi mirada y de mi imagen “para otro”, tratando de convertirme yo mismo en el autor, es decir, de crearme a mí mismo y para mí mismo una “cara”, así como una “mirada” sobre esta cara.

Así simbólicamente se rompe el espejo, y de él —como en el drama simbolista de F. Werfel *El hombre del espejo* (*Spiegel-mensch*), mencionado por Bajtín (*PpD* 63)— sale un nuevo personaje, que altera toda la estructura de la visión artística y de la mirada no artística: aparece el doble. Nos vemos en un mundo tras el espejo, el cual desde luego no representa una salida del espejo, sino una geminación grotesca, cómica y siniestra a la vez. No se trata de una mirada nueva, sino antigua, aunque situada en una posición sociocultural nueva, es decir, desde el interior de una nueva experiencia, que se ostenta conscientemente

como “nueva”, tomando inconscientemente prestada, para una nueva mirada sobre las cosas, la mirada vieja. Este desfase entre la experiencia y las formas teóricas de la internalización de la experiencia debe ser tomado en cuenta, para entender la “ambivalencia” de la actitud de Bajtín hacia sus contemporáneos, en particular hacia los formalistas. Para él, la palabra del otro es siempre más rica, más profunda y más inteligente que ella misma, es decir, no coincide consigo misma, como dice repetidas veces Bajtín en *PpD* (69-73).

El sujeto de la mirada rechaza las formas tradicionales de la “contemplación” en el sentido kantiano. Lo cual quiere decir que rechaza al autor en sí mismo, para obtenerlo por primera vez “para sí mismo”. Se inicia el asalto revolucionario de la instancia autorial en las condiciones de una “crisis de la autoría”; el viejo concepto de usurpación está de vuelta de la “prehistoria” en el justo momento en que los ilustradores y benefactores del género humano, ya no en teoría, sino en la práctica, empiezan su repartición de la historia entre la prehistoria y el futuro luminoso, con la correspondiente separación en “puros” e “impuros”, en una Skotoprigonievsk¹³ rusa y universal. Los marxistas en la práctica, los formalistas en teoría practican en realidad una misma estesiología, una misma expropiación de la exotopía, sadomasoquista e impostora, llamada en el lenguaje de una ciencia seria “extrañamiento”, pero que representa para la mirada jocosidad de la “escuela” de Bajtín una especie de “demencia estetizante” (L. V. Pumpianski), o la “tentación del esteticismo” (*FAE* 95), o bien el “absurdo del dionisismo contemporáneo” (*FAE* 119), etcétera.¹⁴

¹³ Localidad imaginaria de la novela de Dostoievski *Los demonios*, escenario de actos terroristas y de revuelta popular dirigida por los nihilistas “endemoniados” (TB).

¹⁴ Se trata del “seminario kantiano”, o del “círculo” de Bajtín, en Nevel, en 1918. El núcleo del círculo: M. Bajtín, M. Kagan, L. Pumpianski, M. Tubianski. Los miembros del círculo de broma se autonombraban la “escuela de Nevel”. La broma era broma para su propio tiempo; para el nuestro, revela un lado bastante serio. Cf. acerca de la “escuela de Nevel”: N. I. Nikolaev, 1991.

La nueva estesiología es “materialista”: la mismidad trascendental no le es dada (*daná*), sino que se la ha planteado (*zadaná*), pero ahora ya (en oposición al romanticismo y al simbolismo) en forma de la negación de la trascendencia o, lo cual es lo mismo, en forma de una proyección hacia un futuro luminoso: el mundo y el hombre devienen el “material para ser vertido en una forma”. Esto quiere decir: todo lo que puede ser visto no es sino “apariencia” (*Schein*); yo adquiero un derecho moral a la inmoralidad (el “derecho al deshonor”, según Dostoievski), a un “extrañamiento”, de lo más real y “material” con respecto a la realidad, acompañado de una “performatividad” calculadamente cínica, provinciana y poéticamente policial, no participativa y plena de una exotopía “artística” absolutamente irresponsable.¹⁵

Por esta misma razón, el utopismo y el nihilismo inconsciente de la estesiología monológica no sólo se quedaron sin superar, sino que por el contrario, se transformaron por primera vez plenamente en sí mismos, ya conscientemente. La racionalidad clásica ya no era la cara, el anverso, sino el reverso; del interior del doctor Jekyll salía de un salto mister Hyde: enérgico asesino y parásito. La mirada utópica, al rechazar conscientemente el “contenido” por la “forma”, entendida como un “procedimiento” absolutamente arbitrario, al rebajar y pervertir lo “demasiado humano” hasta una “arcilla” material y simple, de la cual se iba a fabricar —precisamente “fabricar”— el nuevo mundo y el nuevo hombre, con lo mismo racionalizó hasta materializar, hasta exteriorizar (*ovneshvnenie*) naturalmente, a su propio presupuesto monológico inicial: a la “nada” (*Nichts*). La *destrucción de la estética*, destrucción

¹⁵ Aquí omito una extensísima cita que el autor hace de los diarios del escritor M. Prishvin, en la que se ilustra la actitud mencionada en la conducta de un miembro de la Cheka (recuerdo al lector que la palabra viene de la abreviatura ChK, que quiere decir ‘comisión extraordinaria de lucha con la contrarrevolución’), provincial en los años veinte. Por falta de contexto, sería incomprendible para nuestros lectores (TB).

cuya necesidad fue pregonada en el siglo XIX por todos los idealistas-nihilistas, de Písarev¹⁶ a Nietzsche, se ha cumplido materialmente.

Puesto que no hay ninguna "apariencia", es decir ninguna frontera entre lo interno y lo externo, no hay condiciones y convenciones de un *acuerdo dialógico* entre el yo y el otro, entonces entre la gente, así como dentro del propio "hombre real", ante todo y al fin de cuentas, no existe una con-cordia, sino una dis-cordia: el conflicto, la lucha de las fuerzas conscientes o inconscientes y de los intereses de clase. Ahora, justamente la "lujuria de la lucha" llega a ser una visión, o un verdadero "héroe" de una estesiología alternativamente monológica, en todas las formas del acto práctico y vital, del acto científico, del acto artístico. Esto sucede en una de las terminales de la mirada, es decir, en el plano del contenido. En el plano del procedimiento formal, o sea de la mirada propiamente dicha, esta visión de hecho ya ni existía: la estética de la mirada cedía el lugar a la estética del *shock*.

El famoso cuadro del *Perro andaluz* de Buñuel, en el que de un navajazo se recorta un ojo, exterioriza estupendamente la nueva mirada al mundo, una mirada que rechaza a la mirada natural. En el estreno de la obra, a Buñuel no le tiraron manzanas podridas, como él temía: la "bofetada al gusto de la sociedad"¹⁷ complacía de hecho el gusto social avanzado de una sociedad poseída por el utopismo ya muy seriamente. El cine-ojo,¹⁸ si yo logro ver bien, se convirtió en la mirada ideal, en la ficción "tras el espejo" para los millones, llegando a desquitarse, en el final de su camino, con el espectador de hoy en

¹⁶ D. Písarev (1840 -1868), famosísimo crítico radical y nihilista ruso, parodiado por Dostoievski en varios de sus personajes (TB).

¹⁷ Es una expresión de Mayakovski, especialista, en sus tiempos de futurismo, en propinar tales bofetadas (TB).

¹⁸ Si la memoria no me traiciona, *kinoglaz* proviene del trabajo de Dziga Vertov, uno de los famosos cineastas soviéticos de los años veinte, autor de muchos artificios formales (TB).

día, mediante un sadomasoquismo ya totalmente desprovisto de talento y vacuo, plasmado en una “concordia” paradójica entre el autor y el héroe, que parece haber sido comentada por Zóschenko:¹⁹ “Y he aquí vemos lo que vemos...”

La estética del *shock* es un nuevo convencionalismo y una nueva exotopía, que suele parasitar sobre la deconstrucción, es decir en la destrucción de una convencionalidad y una exotopía tradicionales. Puesto que la “apariencia” ya no existe —es decir, “todo lo bello y sublime”,²⁰ según la expresión del “hombre del subsuelo” o “el *Geist* de ellos”,²¹ según la expresión de los formalistas rusos—, entonces actuar quiere decir fingir; cualquier otro acto debe ser reducido a aquello que ya Hegel llamaba la “prosa del mundo”, al declarar, con toda la claridad e ingenuidad de la que un “tonto” clásico podía ser capaz, que la nueva conciencia estética tenía una necesidad de superar los límites del arte y de la estética propiamente dichas.²² Justamente por el hecho de que en la estética del *shock* el autor busca “chocar” o “enfadar” provocando al público, al imitar una mirada absolutamente extrapuesta y cuasi neutra, él pierde su auténtica exotopía y llega a convertirse en una víctima de la “dictadura de la publicidad”. El pensamiento tolstoia-

¹⁹ Famoso cuentista satírico, condenado junto con Ajmátova en 1946 en las famosas inectivas de Zhdanov por “cosmopolitismo” (TB).

²⁰ Acuérdesse de la importancia que esta frase tiene, primero, en las *Notas del subsuelo* de Dostoievski y, segundo, en los análisis bajtinianos de *PpD* y de *ECV*, sobre todo (TB).

²¹ Se trata de una expresión de Tynianov (no comentada en este escrito), desenterrada por Makhlin de una anotación marginal del formalista en el sentido de la oposición ideológica de principio entre las propuestas formalistas (por ejemplo, sobre la esencia del arte “como procedimiento”), y el “idealismo” del “espíritu” (*Geist*) como su “contenido”, que ellos rechazan en sus doctrinas (TB).

²² Como Gadamer ha demostrado, Hegel en realidad tenía razón, puesto que pensaba en el marco de la estesiología y de la estética clásicas (apoyadas en las imágenes de la antigüedad clásica). Sólo que existe la paradoja de que una interpretación literal y monológica de la tesis hegeliana acerca del fin del arte, provocado por la estesiología formalista y modernista, inevitablemente invierte el sentido de esta tesis, erigiéndola en una sanción clásica y autoritaria de “matar” al arte clásico y a todo arte. Cf. Gadamer 1985:16-33.

no “para sí”, si bien ingenuo, pero no por eso menos real, se convierte en no ingenuo e irreal, es decir socializado en esencia y a la vez coyuntural.

A la estética clásica a la vez le cogen en la palabra y creen en su palabra. La mirada de todas maneras es inevitable: la negación de una “apariencia” desenmascarada conduce a un verdadero culto de la apariencia, a un exhibicionismo performativo global. En realidad, la “prosa del mundo” no interesa a los “artistas”, que son “mujeriegos y utopistas”, según el autor de *Moscú —Petushkí*; se trata de inventar algo y hacer algo con esta prosa. Por eso la violencia se convierte en quinta esencia tanto de la mirada como del acto. [...]

Una nueva mirada que elimina toda mirada —Bajtín la llamó, en el conocido artículo de 1924, la estética material (*PLE* 12)—, puede ahora ser pensada y vista en dos direcciones principales. Ora desde el interior y sólo desde el interior, mediante la empatía y comulgando con la estética del *shock*, como balanceándose en la frontera entre la confesión y la “bofetada” al público, si bien buscando sus aplausos. Ora externamente, dialógicamente, desde el exterior: entonces solía surgir un impensable salto mortal de la mirada, que se convertía, ya de plano tontamente, en una mirada sobre la mirada, seria y a la vez “provocante a risa”, no confesional, sino “carnavalizadora” del mismo espacio en que se encuentran las miradas diferentes, mismas que salvan y protegen al otro mediante la ridiculización. Las dos posibilidades fueron aprovechadas por Dostoievski el novelista. He aquí el ejemplo clásico de un encuentro no-clásico de dos miradas-autoconciencias, iguales en sus derechos a pesar de su radical oposición recíproca: se trata, desde luego, de la confesión de Stavroguin y de la “crítica estética” a la cual Tijon la somete. “La crítica de Tijon —dice Bajtín— es muy importante, porque expresa indiscutiblemente la concepción artística del propio Dostoievski” (*PpD* 284). Más tarde volveremos a ello, para tratar de ver, con la ayuda

de Bajtín, tanto a Dostoievski como al “dostoievskismo” más allá del texto. [...]

Para ello emprendamos un análisis de la variante “seria”, es decir propiamente “subterránea”, de la estesiología de la mirada. En medio de la búsqueda de un ejemplo representativo dentro de la historia de la razón en la edad de la demencia que nos interesa, nuestra mirada va a parar naturalmente en J.-P. Sartre. Justamente Sartre, en su tratado filosófico principal *El ser y la nada* tematizó e hizo objeto de su especulación a la mirada (*le regard*) (Sartre 1943: 310-364).

La tercera parte del tratado, dedicada a la “existencia del Otro”, podría llamarse “genial en su género”, como tal vez podría caracterizarse el tratado en su totalidad; es una expresión que Bajtín emplea en el trabajo mencionado de 1924 acerca de la estética material, apuntando, en realidad, hacia toda la estética no científica (y anticientífica) post-romántica, la estética del “genio”, con Nietzsche a la cabeza, que por puro esteticismo se deconstruye performativamente a sí misma en cuanto “bella apariencia” y “bella individualidad”.²³

Sartre introduce en el horizonte de la razón filosófica al Otro que viene del más allá del horizonte, al otro real en cuanto otro hombre, cuya “mirada” descentra radicalmente al Yo monológico y cogital, así en la conciencia filosófica como en cualquier otra conciencia. El filósofo francés “carnavalizó” a la Filosofía —tanto en general como particularmente en su concepción de la “mirada”—, sometiéndola a una brusca y esencial prosaización, rebajamiento, familiarización; Sartre humanizó y socializó en una medida importante el pensamiento y la conciencia, al reconocer en el pensamiento clásico una “trampa solipsista”. No obstante, la carnavalización sartreana de la filosofía resultó, verdaderamente, muy *sui generis*: la mirada del “sujeto” sartreano escenifica la acción dentro de

²³ Ver la crítica de la estesiología romántica y post-romántica en Gadamer 1988: 85-115.

una sola conciencia. Como resultado, damos con una suerte de infierno carnavalizado muy singular: mediante un análisis filosófico llegamos a presenciar una escena primigenia (*Urszene*) de la conciencia, no mediante una lectura freudiana, sino mediante una lectura existencialista. El efecto que obtenemos es tal vez aún más chocante: en su obra teatral intitulada *El infierno*, Sartre ofrece una definición aforística de su estesiología, *alias* de la estética del *schock*: “El infierno son los otros”.

Lo más interesante en la escenificación filosófica de Sartre es, por lo visto, la absoluta e “infernally” seriedad de la acción infernal. En esta acción, la mirada contemporánea entra de golpe como en su propia casa. Pero si no nos limitamos solamente a la empatía, sino que conservamos la distancia, es posible divisar —precisamente divisar— la “risa invisible al mundo”, tal y como la vemos ora en el sueño de Raskolnikov, ora en el del Usurpador de Pushkin.²⁴ El sentido evidente y serio de esta “risa invisible” puede ser expresado de la siguiente manera: la disputa con el solipsismo monológico y clásico conduce a Sartre a un solipsismo alternativo y consciente; aquello que en el idealismo aparecía como una estupidez, si se quiere inconsciente, ahora aparece como la esencia y la práctica de la “inteligencia”, es decir, de la propia “elección” existencial. Entonces, junto con Sartre, ¿qué es lo que elegimos, esto es, qué queremos ver en el mundo, en el hombre, y cuál es propiamente la “mirada” sartreana?

“Esa mujer que veo venir hacia mí, ese hombre que pasa por la calle, ese mendigo al que oigo cantar desde mi ventana, son para mí objetos, no cabe duda” (Sartre 1986: 281).

No obstante, si de todas maneras caemos en la duda y, contrariamente a Sartre (quien toma prestado su concepto de la naturaleza en cuanto objeto de la racionalidad clásica, a la que simultáneamente deconstruye), decimos que no sólo la

²⁴ Ver los análisis correspondientes de *Crimen y castigo* (Dostoievski) y de *Borís Godunov* (Pushkin) en PpD (TB).

gente que va por la calle o que encontramos en el “texto”, sino, por el contrario, incluso los objetos de nuestro mundo sustancialmente conforman una determinación corpórea y espiritual de su presencia para nosotros y fuera de nosotros, entonces aún más indubitable se presentará la siguiente paradoja:

Sartre realiza su “elección” en contra de la cosificación y la objetividad del mundo, y en favor de la “libertad humana” y del “humanismo”, pero ya después de su mirada, objetual y cosificada. En otras palabras, el “héroe” de la mirada sartreana es el “autor” de la mirada, el cual justamente en medio de su “humanismo” y su “realismo” deshumaniza e irrealiza al héroe y al autor especulativo de tal visión del mundo. El héroe de la mirada se ha convertido en el objeto sólo porque el autor de la mirada ha negado —teóricamente, desde luego, no en realidad— su única y concreta posición en el mundo. Esta posición activa y responsable implica una especie de “atención íntima”, y por medio de ella el temprano Bajtín, en su polémica con el “teoretismo” y el “gnoseologismo de toda la cultura filosófica de los siglos XIX y XX” (*ECV* 83) y siguiendo a H. Cohen y M. Scheler (y, por supuesto, aprovechando la experiencia de la vida rusa y la literatura rusa), contaba con la posibilidad de superar las limitaciones de las abstracciones objetuales (“el mundo teórico y teorizado de la cultura”, *FAE* 96), integrándola al principio cristológico y participativo que iba a formar parte de la propia visión científica y teórica:

...Sólo una atención amorosamente interesada es capaz de desarrollar una fuerza suficientemente intensa como para abarcar y retener la pluralidad concreta de la existencia, sin empobrecerla ni esquematizarla... El desamor, la indiferencia jamás podrán desarrollar bastantes fuerzas para detenerse con intensidad por encima de su objeto, y para fijar y moldear todos sus pormenores y sus detalles mínimos (*FAE* 130).

Nos hemos acercado al punto sumamente responsable y en cierto sentido decisivo de toda la "historia de la razón en el siglo de la demencia", de "toda la cultura ideológica de la época moderna", vistas ambas por dos "tontos rusos", el escritor Dostoievski y el pensador Bajtín.

Se trata de la aparición del Doble bajo cuya mirada Sartre convertiría el "ser del Otro" y su propia relación con él, en un "infierno". Sartre a la vez toma prestado y rechaza el gnoseologismo, o la mirada epistémica de la Modernidad, llevando alternativamente a sus límites el monologismo clásico, como antes lo hicieron Nietzsche y Bergson, los formalistas rusos y el primer Heidegger, y como posteriormente lo haría el discípulo de Sartre, M. Foucault, y aún después el post-marxismo occidental de hoy y el deconstructivismo. Sin exceptuar, por supuesto, aquel método "infernial" por medio del cual Julia Kristeva en los años 60 presentó en Occidente a Bajtín, convirtiendo sus dos monografías (sobre Rabelais y sobre Dostoievski: TB) en material para el "procedimiento" neo-estructuralista, es decir, en una especie de su propio doble auto-anquilador.²⁵

Y es que, considerando el presupuesto de un mundo naturalmente cosificado y completamente "objetualizado", presupuesto señalado por F. Rosenzweig dentro de los límites históricos de la episteme clásica casi como inocente en su calidad de la nada, resulta que, bajo una mirada anticlásica sobre las cosas, esta "nada" se vuelve frenética, si bien sustancialmente sigue siendo "nada". La mirada nueva aporta a un Otro que ya

²⁵ Cf. Kristeva 1967: 438-465; 1970: 5-27. Según las justas palabras de L. Filippov, "J. Kristeva puso al desnudo el nervio de la crítica estructuralista del existencialismo" ("Estructuralismo y freudismo", en ruso, *Voprosy Filosofii*, 3, 1976, 162). "Desnudar el nervio" quiere decir "carnavalizar" el parentesco etiológico del existencialismo a través de su "parricidio" por el estructuralismo. Pero el tal parricidio se pone de manifiesto en la lógica misma del existencialismo sartreano, con su radical deconstrucción del Otro, y con la transformación de su autoría en un "otro" para todos los demás.

no resulta ser un otro real al que distingo fuera de mí mismo, sino un Otro que actualiza mi propia tendencia hacia la transformación de las otras personas en “objetos” de mi mirada. “El prójimo —escribe Sartre sin pizca de humor—, se presenta, en cierto sentido, como la negación radical de mi experiencia, ya que es aquel para quien soy, no sujeto sino objeto” (Sartre 1986: 257).

Tenemos ante nosotros una genuina realidad tras el espejo de una mirada clásica y de un espejo clásico, que aparecen como volteados al revés. “*C’est du nouveau, n’est ce pas?*”²⁶

Yo veo el mundo y al otro a través de los ojos de mi propio doble en el espejo; un doble externado, “distanciado”, pero en realidad se trata de un doble que ha ensuciado toda la visión, al llenar el horizonte con su propia persona. Mi elección —lógica, psicológica, histórica— consiste en “cambiar el mundo”, si lo expresamos mediante las palabras de Marx, es decir, conectarme a la “lujuria de la lucha” con un mundo de los “objetos”, con una “existencia” burguesa, a la que tomo por una auténtica imagen del mundo (hay que recordar al mendigo bajo la ventana del hombre sartreano, concebido como objeto), y la que en realidad no representa sino a mí mismo, a mi mirada enloquecida, verdaderamente burguesa e individualista.

A. A. Ujtomski escribió en 1927, analizando la ubicuidad de la conciencia monológica representada por Dostoievski en *El doble* y en las *Notas del subsuelo*:

...El cuadro final había resultado tan desesperado porque desde un principio fue concebido frente al escritorio teorizante de un hombre de escritorio autocomplaciente, que busca una paz teórica... El “autista” con su Doble no quiere ceder su lugar en la realidad y siempre tratará de someter los hechos rebeldes a su propia teoría favorita, según el principio de la menor resistencia (Ujtomski 1973: 391).

²⁶ Es un comentario que el demonio (en realidad, su doble) le hace a Iván Karamazov (Dostoievski, *Los hermanos Karamazov*, II).

El reproche de ser “hombre de escritorio” podría parecer extraño o incluso blasfemo dirigido a Sartre o, digamos, a su opositor y doble, en su confesión antiburguesa, G. Lukacs.²⁷ No obstante, es un reproche justificado, puesto que va destinado al esteticismo del “hombre de escritorio” que más que nada odia su escritorio, pero que se realiza “existencialmente” única y exclusivamente sentado frente al escritorio y desde el escritorio.

Quando nos estamos mirando uno al otro —escribía Bajtín en su trabajo sobre el autor y el héroe—, dos mundos diferentes se reflejan en nuestras pupilas; [...] para el conocimiento, la relación entre el yo y el otro, en tanto que es ideada, es una relación relativa y reversible, puesto que el sujeto cognoscente como tal no ocupa un lugar determinado y concreto en el ser. Pero este único mundo del conocimiento no puede tomarse por la totalidad concreta y única, aquella que está llena de múltiples cualidades existenciales, así como percibimos un paisaje, una escena dramática, un edificio, etc., porque una percepción real de la totalidad concreta presupone un lugar muy determinado para el espectador: su unicidad y su encarnación (*ECV* 29).

De esta idea de “encarnación” brota la idea bajtiniana de la “arquitectónica concreta”, planteada en las fronteras dialógicamente repartidas del “yo-para-mí”, “yo-para-otro”, “otro-para-mí” (*FAE* 122). La estética de Bajtín, en la cual mi exotopía, mi “excedente de visión” con respecto al otro es justificada y productiva justamente porque no puede (ni debe) objetivar todo hasta el final, ni convertir en una imagen al mi “yo-para-mí”, no es el único lugar donde el filósofo plantea así las cosas; en el mismo sentido Bajtín en la época de la escritura del libro sobre Rabelais habla del “núcleo inefable del alma” (*ECV* 395). Esta idea es central también en el libro sobre Dostoievski.

²⁷ Cf. Nora Catelli, *El espacio autobiográfico*, Ed. Lumen, 1986, p. 75, donde la autora afirma la influencia de Lukacs en el primer Bajtín (TB).

Yo soy responsable doblemente por mi mirada. Puesto que el "otro" plasmado en su concreción visual y su unicidad puede en cierta forma ser "concluido" en su forma "visible" —la terminología clásica, dice Bajtín en 1924 al discutir con los formalistas, "en su base sigue siendo acertada" (PLE 33)—, "ver" en este sentido quiere decir actuar en un espacio visual compartido por mí y por el otro, en la arquitectónica del acontecer "indivisa e inconfundible", concretamente compartida. Pero yo no sólo soy responsable por lo que veo, sino también por lo que no veo; la "conclusión" del otro que llevo a cabo no puede ni debe, como ya he dicho, ser plenamente "objetual".

Por eso el *problema del cuerpo*, que surge por primera vez en la estética temprana de Bajtín, está directamente vinculado a la construcción dialógica del canon (o la mirada) estético, clásico o "serio", y con la introducción en el horizonte cognoscitivo de la noción de "*dos cuerpos en uno*" (Rabelais 30), así como del "polifónico" *cuerpo del sentido* en la estesiología literaria de la cultura carnavalesca, desde los libros de Rabelais, autor que pudo vislumbrar una salida de la Edad Media a través de la mirada "tonta", asimismo medieval, sobre sí mismo y sobre la cultura oficial, hasta las novelas de Dostoievski, quien divisó una nueva "tiniebla gótica" en sus héroes ideólogos portadores de una sola idea ("monoideales", según el mote de L. V. Pumpianski, 1922), sin exceptuar, por cierto, a sí mismo.²⁸

Pero volvamos a la mirada sartreana, irreal y proveniente de más allá del espejo, mirada que muchas veces ha sido to-

²⁸ La obra de Dostoievski, indiscutiblemente, es un ejemplo estupendo justamente de la "estulticia" metaideológica y metalógica de un artista que observa a su propia ideología, su "determinismo mental completo" como idea en el otro, en el héroe de su visión, mediante la cual en la práctica desenmascara al personaje y a sí mismo. Este rasgo ambivalente y fundamental del pensamiento artístico de Dostoievski está desde luego relacionado con los rasgos confesionales y carnavalescos de su propia personalidad, rasgos que suelen analizarse desde el punto de vista psicopatológico y médico.

mada por “realista”. Justamente aquello que hace que esta mirada aparente ser “realismo” —movilidad, representatividad, convicción interna—, se vincula, por lo paradójico que esto suene, con el utopismo, con la “posición en ninguna parte” del autor de la “mirada”, quien, como el sujeto gnoseológico clásico, por una parte, se convierte en “nada” (según las palabras de Bajtín, “un alma sin lugar, un participante sin nombre ni papel, algo totalmente extrahistórico” (ECV 36); y por otra parte, esta misma “nada” en la persona del héroe sartreano está lejos de ser una “nada”; o más exactamente, con cada acto suyo, la “nada” trata de demostrarlo aniquilándose a sí mismo en el otro y al otro en sí, conservando firmemente su posición de principio en la “nada”.

Como resultado, obtenemos una *performance* sobrecogedora y a la vez sin salida: así es como ha de suceder en el infierno. Puesto que yo soy para el otro tan sólo un objeto (yo mismo creo en esto), entonces yo soy la “nada”. Por lo tanto, carezco de cara, porque lo mismo que mi imagen en el espejo, la recibo del otro; sólo tengo aquello que Roland Barthes llamó un “yo sin persona” (Barthes 1971: 35); por lo visto, lo hizo muy seriamente. En R. Barthes, la “mirada” y el infierno sartreanos empiezan a adquirir un carácter serio y científico (como en un grado aún mayor, sucede con M. Foucault, J. Lacan, L. Althusser, J. Derrida); los términos del marxista Althusser, quien sobre todo fue exitoso en producir la estética del shock, son los siguientes: “antihumanismo teórico”, “provocación teórica”, a pesar de que nos devuelvan hacia las fuentes heterocientíficas de la *performance* formalista general.

Lo que en realidad vemos en la mirada chocante y provocativa puede llamarse escenificación pseudoconfesional. Su autor se vuelve al revés, pero no se trata de una confesión en verdad, sino de su mundano sucedáneo “artístico”, su doble. El autor permanece tras las bambalinas: su vociferación es-

pasmódica (*istoshnost'*)²⁹ —Bajtín emplea esta palabra, como si previera la aparición de la “náusea” categorial y ontológica sartreana— está artísticamente calculada, como por lo demás se puede considerar a toda la situación discursiva en la que es posible plantear a la “menos-persona”, incluso al hacer de la “nada” un “algo”, no sólo sin perder de esta manera su cara para el mundo, sino que adquiriendo de este modo algo así como una cara. Bajtín llamó acertadamente “escapatoria” (*lazeika*, en inglés *loophole*) a esta práctica, al analizar el discurso pseudoconfesional y en parte demencial del “hombre del subsuelo” (*PpD* 313).

Como resultado, obtenemos una “demencia estética”, que no es igual a sí misma, que en cierta forma es racional e incluso calculadora. La “escapatoria” es como el reverso de la exotopía en cuanto “mirada” sobre la mirada sartreana: es una especie de “yo sin persona”. Ya en *FAE* Bajtín escribía que “existen obras que se encuentran en la frontera entre la estética y la confesión (orientación moral en el ser único)” (*FAE* 92). En cierto sentido habría sido más exacto hablar aquí sobre la desorientación moral del individuo incapaz de afirmarse sin el otro, pero a la vez incapaz de aceptar la “mirada” del otro. Éste es el tema de la confesión de Stavroguin, quien “carnealiza” la mirada y la pose intelectual de los “hombres del subsuelo”, que alcanza la postmodernidad occidental y postsoviética.

“Incluso en la misma forma de este gran arrepentimiento —dice Tijon a Stavroguin— existe algo ridículo” (Dostoievski, 11: 27). ¿Qué de “ridículo”, y por qué en la “forma”, vio Tijon en el “gran arrepentimiento” de Stavroguin, y por qué lo siguió Bajtín al poner de relieve en su análisis de este episodio de *Los demonios* precisamente estas dos palabras de la frase

²⁹ En efecto, la palabra que comenta Makhlin tiene la misma raíz que la ‘náusea’ en ruso: *toshnota*, lo cual le permite en seguida realizar este comentario sobre Bajtín y Sartre (TB).

citada (*PpD* 329)? La respuesta a esta pregunta nos permitiría cambiar nuestro punto de vista tanto sobre Dostoievski como sobre Bajtín, a saber: nos permitiría unir la idea de “igualdad” entre el héroe-ideólogo y el autor como su “otro”, a la idea asimismo bajtiniana de una “posición autorial radicalmente nueva con respecto al hombre representado” (*PpD* 77, énfasis de Bajtín). Donde se revela “algo ridículo” es justamente en la Forma de la mirada, absolutamente seria, en apariencia. Este “algo” es una mirada más, una mirada que no “aniquila” (Sartre) al otro, sino por el contrario, que lo retiene, que “se detiene intensamente” (Bajtín) por encima del otro, pero que al mismo tiempo conserva la “actitud básica, estéticamente productiva del autor, que es la de una intensa extraposición con respecto a todos los momentos que constituyen al personaje (*ECV* 15-27). Todos los momentos, sin excluir su inconclusividad intrínseca, el “núcleo inefable de la personalidad” (*ECV* 395).

“Después” de Bajtín, nuestros “post-coetáneos” gustan sobre todo de remitir a la crítica que hace Stavroguin de los “espías y psicólogos”, puesto que Bajtín mismo subrayó la ilicitud de una mirada fisgona y vigilante. Sin embargo, olvidan lo que Bajtín dice inmediatamente después: “Hay que señalar que, respecto de Tijon, Stavroguin no tiene en absoluto la razón: Tijon lo trata muy dialógicamente y comprende el carácter inconcluso de su personalidad interna” (énfasis de Bajtín, *PpD* 81).

Citaré un pequeño fragmento de un diálogo “penetrante”, tan característico para Dostoievski, entre Tijon y Stavroguin. Todos los énfasis en el texto son de Bajtín:

...—Sin avergonzarse por confesar su crimen, ¿por qué se avergüenza usted del arrepentimiento?

—¿Yo me avergüenzo?

—¡Y se avergüenza, y tiene miedo!

—¿Tengo miedo?

—Un miedo mortal. *Como si dijera: que me vean; pero usted mismo, ¿cómo va a mirar a la gente?... usted parece presumir su propia psicología y se agarra de cada minucia, sólo para sorprender al lector con su insensibilidad, que usted no posee. Entonces, ¿qué es esto si no un orgulloso desafío del culpable al juez?* (Dostoievski 11:24).

Tenemos ante nosotros una “estética del *shock*” pero no en un estado puro, sino destronada de un modo ambivalente, es decir, dirigida hacia el mismo “esteta”, hacia su “personalidad interna” inconclusa... Se trata de una anatomía carnavalesca del “teoretismo” utópico de la Europa Moderna, teoretismo que en su fase suicida “a través del espejo” (fase del Doble) manifiesta su propia y extrema escapatoria, estéticamente estetizada, participativa y distanciada al mismo tiempo. La “mirada epistémica”, estrictamente científica, doblemente neutral, infernalmente seria, resulta ser una máscara de la participación que finge el distanciamiento, una autonomía artificial y monológica de una “nada” existencial, enloquecida por su falta de reconocimiento y de interlocutor.

Por eso es tiempo ya de externar la “risa invisible al mundo”, al confrontar los dos puntos de vista sobre la risa o, más bien, dos formas de reírse sobre el mundo y sobre los contemporáneos: la risa “epistémica”, carente de risa, y la risa carnavalesca y ambivalente.

Según Foucault —autor a quien en Occidente suelen comparar con Bajtín—, su libro *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (1966), fue concebido a partir de la risa originada por la lectura de Borges: “de la risa que sacude... todo lo familiar al pensamiento...” (Foucault 1984: 1). El tema de la risa resurge en el lugar más serio, realmente provocador y chocante del libro de Foucault, donde el autor declara solemne y asertivamente a sus lectores y coetáneos el fin del “sueño antropológico” de la humanidad, el fin

de la modernidad. Ante todo Foucault se dirige a Sartre, a su filosofía del humanismo y de la libre elección, en la cual el mismo Foucault fue educado, según su propia confesión. En una forma retóricamente rígida, manifiestamente “objetiva”, Foucault deconstruye al otro en sí mismo, matando la mirada sartreana con sus propias armas y métodos, poniendo en el lugar de la “nada” existencial a la episteme gnoseológicamente pura:

A todos aquellos que quieren hablar aún del hombre, de su reino o de su liberación, a todos los que todavía plantean aún preguntas sobre lo que es el hombre en su esencia, a todos aquellos que quieren partir de él para tener acceso a la verdad, a todos aquellos que en cambio conducen de nuevo todo conocimiento a las verdades del hombre mismo, a todos aquellos que no quieren formalizar sin antropologizar, que no quieren mitologizar sin desmitificar, que no quieren *pensar sin pensar también que es el hombre el que piensa*; a todas estas formas de reflexión torpes y desviadas no se puede oponer otra cosa que una *risa filosófica*—es decir, en cierta forma, *silenciosa*³⁰ (Foucault 1984: 333).

³⁰ La cita está tomada de una entrevista dada por Foucault en 1966 a Madeleine Chapsal, que aparece en el libro *Structuralism: Moscow-Prague-Paris*, Dordrecht-Boston, 1976. “Habíamos tenido a la generación de Sartre por una generación valiente y generosa, que había optado apasionadamente por la vida, la política y la existencia... Nosotros, en cambio, hemos descubierto para nosotros algo diferente, una pasión distinta: la pasión por el concepto y lo que yo llamaría el *sistema*”. Todo esto sucedió, dice Foucault, a pesar de que “...la generación de Sartre, de Merleau-Ponty, ...la generación de *Les Temps Modernes*... había sido norma de nuestro pensamiento y el modelo de nuestra vida...” (Broeckman 1974: 9). Por supuesto; esto es. Ya los formalistas rusos concebían el “procedimiento” como una infracción de la norma. En el estructuralismo, la “infracción” y el “parricidio” son aquellas que llegan a sistema, deshumanizándose conscientemente, despersonalizándose, “generalizándose”. En cuanto principio del acto ético, tal práctica teórica en nada difiere de aquella sobre la que Mandelstam dijo: “Te tapanán la boca con el plomo derretido”. Los discípulos de Foucault, sobre todo los revolucionarios, lo demostraron en los hechos ya después de 1968.

Hasta aquí, Makhlin. Evidentemente, lo citado por Makhlin invita a una nueva reflexión acerca de Foucault, que ya ha sido, por lo visto, iniciada (cf. Roger

En la utopía epistemológica de M. Foucault sobre la “muerte del hombre”, que en realidad clausura el “gnoseologismo de toda la cultura filosófica de los siglos XIX y XX” (ECV 83) con el “suicidio filosófico” según Dostoievski, lo único que nos interesa es el *topos de la utopía*. Aquel lugar exotópico que, dentro de cualquier teoretismo o esteticismo, permanece fuera del paréntesis del espacio discursivo del pensamiento orientado hacia un público, y que teóricamente significa en M. Foucault el “espacio de la representación” (así como el “fin” de éste). Justamente como sucede con los pensadores más relevantes, iniciadores de paradigmas y asimismo sus finalizadores, el invisible *topos* de la utopía aquí se convierte no sólo en la fuente de la visión sino en el mismo objeto de la visión, en una visión visible o vista: la “mirada” parece romper con sus propias reglas del juego al subrayar su excedente de visión; la mirada se carnavaliza confesionalmente, por así decirlo, exponiéndose a la mirada de todos aquellos que de antemano odian, desprecian y condenan a la muerte (dentro de la teoría científica). Una expresión extrema de la independencia radical del pensador con respecto a la “episteme” por él pensada es, en el discurso de M. Foucault, su estética de la risa.

Señalemos en primer lugar: se trata de una “risa filosófica”, que proviene de la oposición clásica de la cultura occidental entre el “filósofo” y el “vulgo”; es una oposición que no es característica por ejemplo para la cultura rusa y además totalmente impensable para la soviética. Si O. Mandelstam en los años veinte agradecía a la revolución de Octubre por haberle privado del privilegio de vivir de las “rentas culturales”,³¹ es decir, le quitó el derecho físico a la “señorial indolencia metafísica”, se podría decir que M. Foucault, post-marxista y

Shattuck, “Reconsideraciones sobre un caballo de madera”, *Vuelta* 226, sept. 1995, 51-54) (TB).

³¹ O. Mandelstam, *Obras* (en ruso) en 3 ts., 1971. T. 2, p. 217 (encuesta de la revista *Octubre* intitulada “El escritor y Octubre”, en 1923).

post-existencialista, está parasitando sobre su bagaje cultural, utilizando sus privilegios para criticar la cultura occidental, misma que es la condición de posibilidad para esta crítica (Foucault 1986: 439).

En segundo lugar, al parasitar sobre el liberalismo occidental, M. Foucault incluso en medio de la "ridiculización" a la que lo somete, nos desconcierta con una especie de degradación realista de la propia tradición de la "risa filosófica". Pascal, sin ser un Rabelais, dijo: "Reírse de la filosofía quiere decir filosofar de verdad". Lo que no encontraremos en Foucault es esta libertad de reírse de sí mismo. Su risa en realidad no es auténtica, es una risa que no ríe; no es tampoco la risa "satírica" de los siglos XVIII-XIX. Es una risa sadomasoquista, performativa y vengativa, pero su presupuesto es, hay que decirlo, la propia tradición liberal, mientras que su correlato práctico serían las enseñanzas de Shigalev (cf. *Los demonios* de Dostoievski; TB), es decir el complejo global de asesinato-suicidio. Justamente porque un filósofo que condena a la muerte a sus contemporáneos y a sí mismo no puede ser *solidario* con su auditorio —puesto que en la mayoría de los casos las víctimas no pueden ser solidarias con sus verdugos—, la risa filosófica de Foucault es una risa "inaudible".³² Con lo mismo, la idea teórica de la "ruptura epistemológica" adquiere un sentido complementario, heterocientífico, heteroepistemológico: aquel sentido del que Tijon habló en su crítica dialógica ("estética") de la confesión de Stavroguin.

Y si ahora confrontamos la "risa inaudible" de Foucault con la risa "festiva y popular" de Bajtín, entre otras cosas descubriremos la radical diferencia entre el monologismo alternati-

³² Otro caso de la "indolencia metafísica" en su variante izquierdista occidental es el conocido discurso de R. Barthes al tomar posesión de la cátedra de semiótica creada específicamente para él. En este discurso Barthes llama "fascista" al sistema que le ofrece una cátedra y que en realidad es tan liberal como para permitirle calificarla de fascista. Análisis de esta paradoja en Kloepfer 1982, 90-91.

vo de la episteme “subterránea” nietzscheana y la sofología carnavalesca del pensador ruso, que es una “negación de la negación”.

Para Bajtín la risa auténtica (no una risa performativa y ostentosa) sólo es posible donde y cuando el *topos* del riente comulga con el *topos* de los burlados, es decir, donde y cuando la risa en efecto “se revierte contra la propia cara de uno”:

Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte. Esta es una de las diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la época moderna. El autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen (*Rabelais* 17).

La paradoja del individualismo y nihilismo, que puede considerarse como la ficción nietzscheana de la conciencia moderna y postmoderna —Bajtín al discutir con los estructuralistas habla del “invento de los intelectuales” (*ECV* 377)—, paradoja mortalmente seria para los mismos estructuralistas, lo cual insensibiliza sobre todo a los más inteligentes “tontos de la época” respecto de la “risa invisible al mundo”; la concepción bajtiniana de la “cultura popular de la risa” invita a reconocerla.

Este complejo nietzscheano consiste en un distanciamiento ficticio de sí mismo con respecto al “devenir de la totalidad del mundo” por una parte y, por otra, en la autoentrega “dionisíaca”, asimismo ficticia, a los elementos oscuros e irraccio-

nales de la “totalidad” politizada (con base en un desprecio hacia su propia marginalidad). “Esta posesión por la existencia (una participación unilateral) —señalaba Bajtín— en una gran medida representa el énfasis de la filosofía de Nietzsche, el cual la conduce hacia el absurdo del dionisismo contemporáneo” (*FAE* 119). Y puesto que Bajtín se interpreta más fácilmente desde la hechicería ideológica contemporánea no como un “otro”, sino como un doble del que uno se puede vengar creando una escapatoria invisible, entonces lo único que se queda sin tematizar es el problema de una exotopía extraoficial, de una posición utópica y festiva, “tonta” y “burlesca” en el mundo perteneciente a “todos”, posición necesaria y justificada precisamente donde una “seriedad abierta” convierte en conveniente una risa “inoportuna” sobre sí misma.

Y por el contrario, en la cultura de la época moderna y en su “suicidio” —la Nueva Edad Media— un “satírico puro” se convierte en el doble impostor de la utopía popular, que engaña tanto al pueblo como a sí mismo: afirma su utopicidad en la medida en que el hombre existencial contemporáneo, como en la mirada sartreana, se considera una parte irreductible de la realidad “seria” negada por él mismo. La risa festiva popular es positivamente utópica, porque hace visualizar el propio *topos* de la utopía al superar la ideología en cuanto forma “seria” y “cerrada” que crea una “ruptura inconmensurable entre la palabra y el cuerpo” (*PLE* 320). La ambivalencia carnavalesca hace posible aquello que Bajtín define (en su época temprana, y al deslindarse del simbolismo de V. Ivanov) como el “descenso” que crea una “continuidad de la carne”, de donde se genera la concepción bajtiniana de “dos cuerpos en uno” del realismo grotesco (de Rabelais y Dostoievski).³³ De este

³³ Apuntado por Rainer Grubel (1989, 157-158), quien analiza adecuadamente el “enfoque radicalmente nuevo” (134), al oponerlo por una parte a la estética simbolista y, por otra, a la “estética material” de los formalistas y a la “ética material” de Max Scheler. Creo que Grubel subvalora el vínculo de estos fenómenos

punto del deslinde (dialógico) viene asimismo el viraje de la problemática ideológica y estética que Bajtín realiza en el libro sobre Dostoievski: la *Renaissance* rusa, existencial y secretaria, que en Dostoievski sólo supo reconocer a un doble de su “participación unilateral” (Merezhkovski, Shestov, Rozanov, Berdiaev, Volynski y V. Ivanov); todos ellos, según la idea de Bajtín, ya habían sido reconocidos *avant la lettre* por el Dostoievski artista.

Pero esta “revolución copernicana” (*PpD* 65) exterioriza y a su vez visualiza todo el plano “tras bambalinas” del pensamiento epistémico y objetual en su totalidad. En el trabajo fundamental de 1921 Bajtín en realidad pone de manifiesto en el plano histórico-filosófico la conversión del nihilismo inconsciente del pensamiento europeo moderno en “consciente”, en aquello que puede considerarse como una especie de ingenuidad y una cosificación en segundo grado, transformadas en una “tiniebla gótica”.

“El pensamiento participativo —dice Bajtín— prevalece en todos los grandes sistemas filosóficos, sea consciente y explícitamente (sobre todo en la Edad Media), o bien inconsciente y veladamente, como en los sistemas de los siglos XIX y XX” (*FAE* 87). La “risa invisible al mundo” aquí ilumina prácticamente a toda la cultura oficial de la “razón”, la que debe —lógica, psicológica, históricamente— convertirse en una demencia metodológica, así en forma de una “ciencia rigurosa” (la tradición de Husserl) como en forma de una “gaya ciencia” (la tradición de Nietzsche).

El pensamiento participativo, es decir, la historicidad concreta (*FAE* 83) y el humanismo concreto, al perder su autojustificación y su identidad en aras del “concepto” objetivo y universal de los tiempos modernos, se ve obligado ahora a dar la cara en forma de su propia negación, en forma de “teoretismo”.

con el “absurdo” de la estesiología nietzscheana, tratando de encontrar puntos en común en Bajtín y Nietzsche, aunque no en el plano del “dionisismo”.

Éste se convierte en “teoretismo fatal” (FAE 102) siempre y cuando yo puedo y debo demostrar que existo desde un punto de vista absolutamente neutro e impersonal, “como si yo no existiera” (FAE 88). Por lo mismo, “el juego desenfrenado de una objetividad vacua” (FAE 120) llega a ser por un lado una máscara del esteticismo epistemológico y del utopismo y, por otro, se convierte en hierro candente plenamente “materialista”, aplicado al cuerpo de la vida y al cuerpo del hombre, de los cuales se exige literalmente una transfiguración utópica.

Tales son los límites de la representación del espacio tras el espejo dentro de una mirada especular, anteriormente ingenua pero actualmente “rabiosa”. La mirada de un solipsista enfurecido, según las palabras de M. Foucault, “va a buscar delante del cuadro lo que se contempla, pero que no es visible, para hacerlo visible, en el término de la profundidad ficticia, si bien sigue indiferente a todas las miradas” (Foucault 1984 :19).

Con lo mismo la “episteme” en cuanto tipo de pensamiento no sólo viene a ser una máscara para un “yo sin persona”, sino también el reverso cómico-serio de la mirada del propio Dios, cuya mirada es “indiferente a todas las miradas”. Como dice Bajtín, “Dios puede pasarla sin hombre, pero el hombre sin Dios no puede”. Bajtín logró crear una ciencia auténtica y sobria propiamente porque ésta es para él una alegre anatomía de la seriedad pseudocientífica y de la deconstrucción pseudoalegre practicada por toda clase de tipos como Kirillov, Shatov, Shigalev, Stavroguin³⁴ quienes —en eso consiste justamente el descaro metodológico del monologismo contemporáneo— son absolutamente incapaces de verse a sí mismos con los ojos “de un coro popular que ríe”. Esto sucede probablemente por pretender, en su calidad de dobles-impostores, ocupar el lugar carnavalesco y burlesco, extrapuesto en la cultura, cuya pertinencia ellos niegan teóricamente, pero autoafirmándose en la práctica por cuenta ajena.

³⁴ Personajes todos de *Los demonios*, del bando de los “poseídos” (TB).

Si en Occidente el encuentro auténtico con Bajtín coincide con la comprensión de su “otredad”, y esta comprensión a su vez significa el momento de reconocimiento de la corrupción de la razón sofiológica y de la fascistización del pensamiento, en la ex-URSS la misma situación se presenta —lógica, histórica, psicológicamente— desde un punto de vista radicalmente distinto, como en un “mundo al revés”. Para entender por qué el utopismo negativo del “yo sin persona” y de la muerte de Dios, que en Occidente aparece en forma más teórica, pero que en la práctica se toma prestado en nuestro país en la misma forma y en el mismo sentido que el marxismo por la *intelligentsia* rusa hace cien años, y cuya forma desmitologizada en una gran medida es el post-modernismo occidental (cf. Wellmer 1987:48), es necesario ver y comprender nuestra propia variante de la autocorrupción sofiológica y de la autocrucifixión sobre el *play-back* de la “risa invisible al mundo”.

3. La imagen

Será necesario vencer los límites de todas las formas pensables de cara y de todas las imágenes, pero ¿cómo imaginarse una cara más allá de todas las caras, de todos los simulacros de cualesquiera caras, de todas las imágenes y conceptos que sean posibles acerca de las caras, más allá de toda la belleza de cualesquiera caras?

Nicolás de Cusa

Un tonto que se sabe tonto ya por lo mismo no lo es
Dostoievski en la versión de Bajtín

L. E. Pinski, notable literato y amigo de Bajtín, en la inauguración del homenaje a este último el 31 de marzo de 1976, dijo lo siguiente: Bajtín nos mostró la idea occidental de personalidad en el ejemplo de Dostoievski, y la idea rusa de congregación universal (*sobornost'*) en el ejemplo de Rabelais.

Por su carácter paradójico, la idea de Pinski es congenial a aquella radical revolución en el pensamiento humanístico realizado por Bajtín en el justo momento cuando todos los géneros discursivos se han convertido en realidad en máscaras, mientras que todas las máscaras han sido arrancadas; cuando, respectivamente, toda la unidad tradicional de las ciencias humanas, según S. Averintsev, “estalló en todas las dimensiones” (1972:979).

Episteme y Sofía: su oposición está justificada a nivel epistemológico, pero dentro de ciertos límites. Ninguno de los dos conceptos —en ruso les corresponden aproximadamente las palabras *ístina* y *pravda*—³⁵ en concreto jamás han sido aquello que representan “en sí”; como a la gente real, no se puede juzgarlas, como en términos de conceptos abstractos: “estás aquí por completo, no tienes sino esto que vemos, no hay nada más que decir de ti” (*PpD* 2:78). Con este tipo de interpretación nos arriesgamos a no entender nada ni en nuestra propia cultura, ni en cualquier otra, menos aún en la interrelación de las culturas. [...]

Siguiendo a Pinski, se podría decir que en Occidente están tratando de utilizar la carnavalización bajtiniana para deconstruir y politizar la personalidad, mientras que en la patria de Bajtín por el contrario predomina el tono de defensa de la personalidad, pero no sólo cuando se pretende defender al Renacimiento, sino también cuando se está en su contra.

Con rarísimas excepciones, tanto los intérpretes nacionales como extranjeros sustituyen a Bajtín por unos dobles, a su modo muy interesantes (que son los intérpretes mismos), lo cual nos permite buscar el sentido de las formas de la risa adivinadas por Bajtín en la “risa invisible” de aquello a que el

³⁵ Pueden traducirse como “verdad universal” y “verdad singular” cuando están en oposición. De hecho son sinónimos, siempre en el sentido filosófico y/o religioso privilegiándose *ístina*. En cambio, *pravda* puede ser más concreta, visceral e íntima (TB).

pensador ruso contraponía su propia concepción, así en la cultura occidental como en la rusa.

Si la condición “participativa”, “sofiológica”, de la posibilidad de un conocimiento científico (“episteme”) es la propia mirada del hombre, el límite (*predel*) sofiológico y a la vez la infinitud (*bespredel*)³⁶ de la mirada no es el espejo, sino el rostro ideal. En la misma no coincidencia de las infinitudes limitadas, de la “mirada” y del “rostro”, consigo mismas, creemos puede y debe verse y valorarse el planteamiento bajtiniano de lo cómico-serio, de la ambivalencia carnalesca, etc., en la cultura contemporánea occidental y rusa. Las concepciones de la “continuidad de la carne”, de “dos cuerpos en uno”, etc., que de por sí constituyen un “cuerpo del sentido” continuo dentro del dialogismo bajtiniano: se trata en realidad de otra concretización de la idea inicial acerca de la responsabilidad, asimismo continua (mi no coartada en el ser). Así como el arte y la vida pueden afirmar a sí mismos no “en sí”, sino tan sólo en su relación con los “otros” (el primero como “don”, la otra condición de posibilidad para una exotopía no existencial, lo mismo el “espíritu” en el cosmos espiritual bajtiniano no se afirma “en sí mismo” —como hace la “dialéctica monológica” de Hegel (*ECV* 363)—, sino en su relación hacia la naturaleza (incluso en cuanto naturaleza del hombre y naturaleza EN el hombre). Durante los años treinta Bajtín mostraría la importancia de la ambivalencia del estúpido en cuanto antídoto contra la conciencia seria y el espíritu serio en “toda la cultura ideológica de la época moderna”, que se manifestaría en el carácter positivo del arte, que constituye su objeto asumiendo lo ético y lo cognoscitivo.

En el capítulo anterior tratamos de demostrar por qué y cómo la estesiología de la mirada basada en el monologismo debe llegar a fin de cuentas a una autonegación y a una antro-

³⁶ Es una idea análoga a la del “lugar sin límites” (TB).

pomaquia pseudoneutral, cuya lógica del “mundo al revés” aparece caracterizada en el tratado estético bajtiniano de los años veinte: “Lo que yo he de ser para el otro, Dios lo es para mí” (*ECV* 57). Pero la misma tendencia antropomáquica —Bajtín en el mismo tratado la relaciona con la “santería” de los locos de pueblo, mientras que en el análisis del discurso del “hombre de subsuelo” la caracteriza como “esteticismo negativo” (*PpD* 2: 310)—, aparece como tendencia nihilista e infernal en la estesiología de la imagen, en la situación de la Nueva Edad Media. Es más: la autodegradación y autonegación de la estesiología de la imagen debe de tener un carácter francamente “medieval”, o infernal, en todos los campos de la praxis social, desde las teologías cuasirreligiosas y estilizadas, hasta la obtención forzada de “declaraciones” en los procesos políticos.

Si la mirada parte del Yo y regresa al Yo, pero ya depravada y justificando la corrupción de una mirada “indiferente a todas las miradas”, en la estesiología de la imagen el movimiento se realiza en el sentido opuesto, aunque con el mismo resultado “indiferente”. En el primer caso, la propia mirada se toma como elemento primordial y autodeterminante en el acontecimiento dialógico del encuentro: intento que ha de terminar en una tortura física y metafísica. En el segundo caso, por el contrario, un solo elemento que se aísla estéticamente y se convierte, en su función sustancial de contenido, en máscara de una proyección³⁷ ideal e indiferente, que a la vez consagra la dación del mundo existente y la niega, al devorar a la mirada real.

Aquí es conveniente recordar la conjetura de Bajtín que aparece en su crítica de la filosofía de la vida y del “vitalismo contemporáneo” en los años veinte, los cuales no representaban sino máscaras de unos procesos bastante más “vitales”.

³⁷ *Zadannost'* (ser “planteado” o “proyectado”, *posited*) (TB).

“Una crítica del punto de vista neutral nos permitirá formular de manera más precisa la propia pregunta acerca de la vida y transferirla al único plano correcto en que se ha de plantear” (Kanaev-Bajtín, 1926:1, 34).

Entre la afirmación de Bajtín acerca del carácter “absolutamente laico” (*ECV* 132) del “Autor y héroe...”, y su afirmación en la monografía sobre Rabelais acerca de que “todas las formas carnavalescas son decididamente exteriores a la iglesia y a la religión. Pertenecen a una esfera totalmente distinta de la existencia” (*Rabelais* 12), se pone de manifiesto una relación mutua de principio. Si menospreciamos esta interrelación, o bien se interpreta incorrectamente por las ideologías diametralmente opuestas, esto se debe a una notable desatención hacia la arquitectónica histórica concreta de la cultura rusa de fines del xix, principios del xx.

La época que hoy llamamos tradicionalmente, muy estéticamente por cierto, la “Renaissance” rusa, el “siglo de plata”, en realidad representa una determinada configuración sociocultural dentro de la cual, como dentro de cualquier arquitectónica, es necesario separar y distinguir aspectos “dados” y aspectos “planteados”, tomando en cuenta que los últimos ante todo, como en todo organismo individual o sociocultural, constituyen el rostro de este organismo (a diferencia de su “imagen” estetizada).³⁸

Justamente la crisis de la estesiología de la imagen fue la dación objetiva de la cultura rusa posterior a la reforma;³⁹ la estesiología de la imagen fue una orientación de la conciencia específicamente medieval, misma que de repente, casi sin

³⁸ En ruso, *litso* y *lik* son sinónimos, como ‘cara’ y ‘rostro’ en castellano, sólo que *lik* posee un matiz arcaizante y de hecho religioso. Puesto que *lik* se asocia a los iconos ortodoxos, lo traduzco por “imagen”, palabra que se usa en una expresión como “imágenes de los santos” (TB).

³⁹ Makhlin se refiere a las reformas de los años sesenta y setenta del siglo xix, posteriores a la emancipación de los siervos de 1861, que fue la mayor de todas aquellas reformas (TB).

transición alguna, se vio ante una realidad esencialmente nueva, capitalista y burguesa, así como ante el fenómeno socio-cultural general producido por esta realidad, a saber: ante la concreción e individualización de la idea de la unidad del mundo, la problematización espontánea de la estesiología de la imagen que solía significar algo así como la “conciencia en general” (Kant), gregaria; era un movimiento hacia aquello que M. Weber llamó “desembrujo de la imagen” (*raskoldovyanie lika*).

El carácter literalmente ambivalente y ambiguo de este “desembrujo” se pone de manifiesto a nivel de la terminología tradicional: lo que suele llamarse “renacimiento” (*Renaissance*) y lo que se llama “decadencia” (*Décadence*) en la cultura rusa y occidental entre dos siglos, en realidad representan una misma cosa.

[...] Aquí nos vamos a detener en algunos momentos fundamentales de la estética bajtiniana de la risa, la cual puede verse como una especie de revalidación de los intentos de Gogol y de Dostoievski por crear una apología cristiana de la risa.

1. El primer momento consiste en lo siguiente: el objeto del interés y de la interpretación científica, para Bajtín, son las formas estéticas de la risa de ciertas épocas premodernas (principalmente de la antigüedad clásica y de la edad media), formas que no coinciden por su sentido con la época actual. Las formas estéticas en general y en particular las formas festivas y “burlescas” (preliterarias y literarias), son visiones “participativas” (*uchastnyie*), que no neutrales, que descubren la unidad indivisible, pero discreta (*neslianny*), entre el sujeto y el objeto de la visión estética.

Este hecho, de por sí indiscutible e incluso banal, se vuelve realmente piedra de escándalo sobre el fondo de la absoluta mayoría de las interpretaciones de Bajtín (extranjeras y soviéticas) marcadas todas ellas por una tendencia común: la de incluir las formas de risa carnalesca en un cuadro de mundo global,

científico y “serio”, interpretado desde el punto de vista de la objetivación sociológica, dentro del espíritu de aquel mismo teoretismo carnavalizado (ideología enmascarada), cuyo desenmascaramiento representan, según Bajtín, todas estas formas.

O diciéndolo de otra manera : el enfoque “realista” e ideologizado de la estesiología bajtiniana de la risa (no importa si la analizan desde el punto de vista de una “lucha de clases” y de “revolución carnavalesca” (principalmente en Occidente), o como una especie de expresión/reflejo esquizo-alegórica del estalinismo y del “paradigma sádico” (principalmente en la ex-URSS), en todos los casos es evidente que Bajtín supo provocar una autoconfesión y externamiento del mismo esteticismo utópico (historicismo) de la Modernidad que se ha vuelto en contra de sí mismo. H. G. Gadamer deconstruye este esteticismo en calidad de la “conciencia estética”, misma que en el círculo de Bajtín ya en los años revolucionarios fue llamada “demencia estética”. En este sentido la definición que Kristeva le dio a Bajtín en el prefacio a la edición francesa del libro sobre Dostoievski —“Sócrates de la era capitalista” (Kristeva 1970, 10)— debe considerarse como bastante acertada, aunque no en el sentido sociológico vulgar que la propia Kristeva le atribuía.

En esta relación se puede hablar de una radical ruptura estesiológica en la cultura del s. xx, tomando en cuenta que su momento más evidente es la autocorrupción y el suicidio filosófico de la estesiología de la mirada y de la estesiología de la imagen en la situación de la crisis de autoría. Nietzsche, este profeta y bufón de la “Nueva Edad Media”, que coincidía y a la vez dejaba de coincidir confesionalmente con todas sus (auto)definiciones infernales y suicidas, supo definir de un modo muy preciso al autor-impostor del nuevo paradigma deconstructivo como un “total nihilista”, mientras que su estética alternativa y “antiestética” quedaba como una “idealización de lo deforme” (*La voluntad del poder*).

Igual que en la “crítica estética” a la que Tijon somete la confesión de Stavroguin, cuyo límite y cuyo término metahistórico es justamente la incapacidad de soportar “la risa de ellos”, de la misma manera el momento crucial y “TRANSDUCTIVO” [sic] de “toda la cultura ideológica de la época moderna”, al fin de la Nueva Edad Media resulta la crítica de la “idealización de lo deforme” que gradualmente vamos reconociendo en el mimo bajtiniano.

2. El segundo aspecto a destacar se refiere propiamente a la estesiología bajtiniana de la risa. Ésta, según parece, es literalmente un “espejo doble” que permite hacer entrar en razón a la seriedad utópica y estetizada, que internamente no es seria sino corrompida, y que además es igualmente incapaz tanto de una “seriedad abierta” como de una risa auténticamente libre y alegre. Es de recordar la manera en que Bajtín se dirigía a los formalistas: “...sólo hay que aclarar las cosas con uno mismo y entender la verdadera orientación de nuestras valoraciones” (PLE 27).

Se trata de la “exotopía” en general y de la exotopía “burlesca” en particular y muy especialmente.

El punto de partida de la “estética de la creación verbal” bajtiniana es el siguiente: la propia vida necesita una posición fuera de sí misma, una mirada externa y activa que la vea a ella misma, una mirada que le ofrezca a la vida una “imagen” que ella no puede fabricarse a sí misma sin la ayuda del “otro”. Justamente en este sentido Bajtín habla de una “absoluta necesidad estética del hombre para con el otro” (ECV 39).

Pero esta absoluta necesidad humana por una presencia compartida, por aquel encuentro “absolutamente laico” de la mirada con la imagen, llamada por Buber “ser-entre”, o *das Zwischenmenschliche* (cf. Perlina 1985), presupone a su vez dos distinciones fundamentales.

La primera puede ser formulada de la siguiente manera: el espacio de la presencia compartida entre el yo y el otro —llamado posteriormente por Bajtín espacio planteado de la “concor-

dancia dialógica” (ECV 329)— por lo mismo necesita de una “apariencia”, una dación, una coincidencia, ya que en la realidad ni yo ni el otro somos dados ni a nosotros mismos, ni al otro intrínsecamente, persistiendo en la justificada “locura de no coincidir fundamentalmente consigo mismo” (ECV 115).

La “idealización de lo deforme”, moderna o postmoderna, así como aquella “risa invisible al mundo” que genera, son productos de una conversión ilegítima de la locura de no coincidir consigo mismo, una locura que tiende a la *performance*, a la actuación, a la estética de *shock* socializada totalitariamente, y por lo mismo sadomasoquista: una estética de cámara de torturas, donde al otro se le han de arrancar pruebas en contra de sí mismo.

El rechazo de la estética clásica, con su “representación”, desde los formalistas rusos hasta los deconstruccionistas contemporáneos, no sólo es nihilista, sino que contiene además “algo ridículo”, como la confesión de Stavroguin. Mientras la individualidad, con su insubordinación a una ideología, se afirma justamente mediante la negación de la individualidad y mediante una completa ideologización y politización de la conciencia y de la cultura, se trata de una ideología utópicamente diseñada para otros, pero que deja una escapatoria para sí mismos y para los suyos, para los “nuestros”, como se dice en *Los demonios* de Dostoievski.

Como ha mostrado M. Holquist en su análisis del *Diario de un loco* de Gogol, el límite y colmo de seriedad y comicidad en que puede quedar atrapado el hombre moderno es aquella situación en que un individuo aparece como Yo sin ser persona, mientras que el intento por encontrar el acceso al otro, que es el autor de nosotros desde el interior de nosotros mismos, justamente resulta ser demencia (Holquist 1990, 122-126, 131-140).

Por el contrario, aquello que llama Bajtín la “cultura estética”, resulta necesario y justificado tan sólo cuando realmente existe una seriedad absoluta, es decir allí donde ella es importante ética, y no estéticamente, en una palabra, allí donde exis-

te una "cultura de las fronteras". La utopía se "distancia" de la vida (supuestamente, tan sólo en teoría): de ahí vienen las raíces tanto del esteticismo como de la demencia inspirada (*yurodstvo*), y asimismo de la antropomaquia en la práctica. Por el contrario, cualquier mirada seria y autorizada fijada en mí (incluso mi retrato realizado por un pintor) es buena e interesante por ser la mirada del otro, porque, como dice el propio Bajtín, "este retrato es efectivamente una ventana al mundo donde yo jamás habito; se trata de una visión real de uno mismo con los ojos de otro hombre, puro e íntegro" (*ECV* 38).

La segunda distinción está relacionada con la primera, pero desde el "otro extremo". Se refiere a la misma esencia de la "cultura estética" en cuanto "exotopía participativa" por principio antiutópica, y nos conduce ya a la mera frontera de lo "burlesco", es decir, a la estesiología de la risa. "La cultura estética —leemos en el temprano Bajtín— es cultura de las fronteras, y por lo mismo presupone una atmósfera de profunda confianza que abraza la vida" (*ECV* 177).

Está claro que sólo en una "atmósfera de profunda confianza" puede ser descubierta la necesidad de un nuevo punto de vista sobre el mundo y sobre mí mismo, en un sentido enriquecedor, positivamente. Por el contrario, en condiciones de la "crisis de la autoría", la misma necesidad estética por el otro que tiene el hombre puede adoptar el aspecto de un "extrañamiento" cuasiutópico, o bien de una *différance*, cuyo meollo estético consiste justamente en una destrucción de la propia imagen "para-otro", y por otro lado, se trata de una negación deificada (en un sentido religioso negativo) y en una desintegración de la imagen del otro, en la cual lo único que se reconoce es uno mismo. La ironía de la historia (más exactamente, de la historia "postmoderna") consiste en que una estética deconstructiva de esta índole descrita por Dostoievski en el ejemplo del "antihéroe" de las *Notas del subsuelo*, analizada por Bajtín, ha sido desde el principio y sigue siendo hasta aho-

ra el fondo "natural" para la comprensión tanto del "dialogismo", como de la "carnavalización" bajtinianas.

Lo que hemos dicho permite, si mi visión es correcta, plantear muy sobria y objetivamente el problema de una ridiculización positiva necesitada por la "seriedad abierta": en el tiempo y el lugar donde ella resulta posible.

En sus apuntes de los años setenta, Bajtín regresa, por cierto, a la figura más seria, desde el punto de vista de la risa, para la conciencia cultural rusa: "la ingenuidad de Gogol, su experiencia extrema en lo serio; por eso le parece que hay que superar la risa" (*ECV* 370). Es característico que tal conjetura aparece expresada en el contexto de las viejas reflexiones acerca de la crisis de la autoría; sólo que aquí y en relación con Gogol se trata de un rechazo personal de la posición de exotopía, de un suicidio estético.

Sostengo que la idea principal de lo "cómico-serio" en Bajtín no consiste en una negativa ideológica o política de, o en "extrañamiento" y "transgresión" hacia, las formas oficiales de la sociedad, sino en una ridiculización positiva, ambivalente y afirmativa, de las limitaciones de las formas creadas por el hombre y del hombre mismo, por parte de la misma naturaleza ("apenas un hombre", como se dice en la tetralogía bíblica de Thomas Mann). En el plano puramente histórico, el problema del libro sobre Rabelais es el problema de la seriedad y la religiosidad medievales, que necesitan intrínsecamente (y por mismo lo permiten) una mirada diferente, otra mirada sobre el mundo y sobre sí mismos. "La segunda y tonta naturaleza del hombre", que se manifestaba, en cierto sentido inconscientemente (pero no ingenuamente), en las formas "carnavalizadas" de la presencia dividida y de la autoconciencia de la gente en el mundo (no sólo en el carnaval en cuanto tal), recibió una sanción metaideológica en las palabras de León XIII citadas por Bajtín: "Puesto que la iglesia representa tanto el elemento divino como el elemento humano, este últi-

mo debe manifestarse con plena franqueza y sinceridad, como se dice en el libro de Job: Dios no necesita de ningún modo nuestra hipocresía" (*Rabelais* p. 73).

Aquí no nos hemos detenido en absoluto en la importancia de las figuras y máscaras burlescas de bufón, pícaro y tonto, las cuales según Bajtín ha demostrado resultaron históricamente ser condición de posibilidad de la novela y de la extraposición autorial dentro de ella, condición universal de la visión de una realidad concreta (y no de una realidad poética, lírica o trágica). Aquí no nos interesan los problemas históricos delimitados, sino los problemas meta-históricos de la este-siología de la risa; se trata de una clase de problemas que Bajtín (todo el mundo de alguna manera lo percibimos) puso de frente hacia nosotros, gente del siglo xx. Los planteó en contra de nosotros y a la vez en favor de nosotros. La idea de una "risa ambivalente" no es sino llevar a sus últimas consecuencias el problema de la legitimidad (intrínseca, no oficial) de una "exotopía" en las condiciones de una "crisis de la autoría".

"La ideología —escribe Bajtín en 1937-38— refleja aquello que ya aparece roto y desunido en la propia vida" (*PLE* 362). La mentalidad post-moderna, que tiende a ver el mundo, el sentido y al hombre mismo dentro de los límites ideológicos de "una sola idea" (L. V. Pumpianski), deja fuera del paréntesis de su "participación" estrechamente ideológica a una realidad eterna y actual, aquella (es un hecho digno de risa) que simplemente no cabe en una generalización "teórica". Más allá de la cuestión de la risa y de su exotopía extraideológica, de su legitimidad, se plantea una cuestión más general acerca de la vida y de la cultura, a las que la seriedad estrecha y cerrada de la "ideología" es incapaz de admitir. Tras la cuestión de qué hacer con la exotopía burlesca se oculta la cuestión de qué hacer con el hombre real, burlesco, "humano", "tan sólo un hombre" con todo aquello que con él se relaciona.

He aquí un ejemplo que Bajtín aduce en su libro sobre Rabelais, tomado de la tragedia de Pushkin *Mozart y Salieri*: Mozart se regocija con el rebajamiento paródico de sí mismo cuando su música es tocada por un ciego violinista callejero, mientras que su asesino no puede entender este rebajamiento. “El Mozart pushkiniano acepta la risa y la parodia, mientras que el sombrío agelasta Salieri no las entiende y les tiene miedo” (*Rabelais* 134). Cabe preguntar: ¿qué hacer con esta realidad plenamente eterna que, sin tener ninguna clase de “representatividad” ideológica o política, ilustra magníficamente el rencor (*ressentiment*) ideológico o político?

Quisiera recordar una notable escena de la novela de Dostoievski *El adolescente*; esta escena, lo mismo que el razonamiento anterior del Adolescente acerca de la risa, tampoco cabe en ninguna investigación mínimamente seria, es decir, una que pretenda llegar a una generalidad científica o filosófica.

Durante una conversación en la que participan los principales héroes-ideólogos de la novela (Versilov, el Adolescente, Makar Ivánovich), se regresa al tema de la risa, pero ya en el plano del acontecer dialógico: el tema es pasado por todas las voces, iluminado recíprocamente por las diferentes conciencias inconfundibles:

Al fin, todos ellos se pusieron a reír: Tatiana Pávlovna, sin darse cuenta del pretexto, de repente llamó ateo al doctor: “Todos vosotros los doctorcillos sois ateos...”

—¡Makar Ivánovich! —gritó el doctor fingiendo a lo tonto estar ofendido y buscar juicio— ¿Acaso soy ateo?

—¿Tú ateo? No, tú no eres ateo —dijo el viejo gravemente, al examinarlo fijamente— no, ¡gracias a Dios! —y movió negativamente la cabeza— tú eres un hombre alegre.

—Y los que son alegres, ¿luego no son ateos? —dijo el doctor irónicamente.

—Es una idea, en su género —observó Versilov, sin reír.

—¡Es una idea de peso! —exclamé sin querer, por quedar impresionado por la idea. El doctor veía a todos con interrogación.

La idea que impresionó al Adolescente, probablemente, consiste en que un “hombre alegre”, sin pretender ningún tipo de religiosidad, se encuentra sin embargo en una comunión con Dios; la risa (una risa alegre) es una pura energía de descenso del Creador a la creatura mediante una conciencia “creada”.⁴⁰

Bajtín se interesa preferentemente por una risa alegre; para él solamente esta clase de risa es “popular”, es decir propiamente humana, positiva, justificadamente utópica. La misma naturaleza del hombre es utópica. Al negar el elemento utópico (lo mismo que la risa), llegaríamos, inevitablemente, no sólo a una confirmación del “paradigma sádico” en cuanto una suerte de reverso del humanismo ilustrador y de la ideología clásica, sino a una ideologización sadomasoquista del paradigma mencionado, es decir, a una “idealización de lo deforme”. Es la tendencia que permite reconocer mejor el radicalismo político y utópico de hoy, en su fase reversible.⁴¹

⁴⁰ Una de las formas más puras e inmortales de la risa en la vida y en la literatura es el humor; de ahí la atención de Bajtín hacia el humor en todas las etapas de su creación. Para que una novela como el *Doctor Faustus* —novela polifónica, según Bajtín—, y la posición autorial en ella no sean comprendidas como exclusivamente serias, no es indiferente la siguiente definición del humor realizada por Kierkegaard, que Th. Mann reproduce en su *Novela sobre una novela. Historia del “Doctor Faustus”*: “El humorista inevitablemente confronta el concepto de Dios con alguna otra cosa y deduce una contradicción, sin tener él mismo ninguna actitud especial para con Dios llena de una pasión religiosa (*stricto sic dictus*); para efectuar semejante suplantación él mismo se hace el bufón y el hablador frívolo, pero carece de una actitud hacia Dios”. En esta relación no está demás recordar el sentido ambivalente de la pasión religiosa en la novela de Mann; no es una casualidad que el diablo se le presenta a Leverkühn en el momento de leer a Kierkegaard.

⁴¹ La historia de la recepción de Bajtín por la postmodernidad occidental y postsoviética representa en sí misma, en una gran medida, la “risa invisible al mundo”. Empezando por los trabajos mencionados de J. Kristeva, Bajtín ha resultado víctima (en este caso, “teórica”) de la misma expropiación de la autora en una situación de la crisis de la misma, a partir de cuya crítica ambivalente ha cre-

En el episodio citado de la novela de Dostoievski, Versílov no puede reír, incluso reconociendo la "idea" de la

cido el dialogismo bajtiniano. Para la "anatomía carnavalesca" de esta historia de "asimilación" de Bajtín en las décadas de los 60-80, es insuficiente un análisis propiamente científico, máxime que los motivos verdaderos del interés por Bajtín tienen un carácter completamente "heterocientífico". La interpretación "a su modo genial" de Kristeva, que sin plantearse dudas declaró "trágica" a la risa carnavalesca bajtiniana, llamando a la vez su concepción de una poética no clásica, la "destrucción de la poética" (en un sentido positivo), es decir, la postuló como una expropiación por el héroe de la posición autorial y como la transformación del mundo en puro material para una autoría pura, *matériel à former*; este formalismo semiótico, aunque con "otra jeta", merece un análisis especial para el cual aquí no hay lugar. Los intérpretes competentes de Bajtín, en particular Renate Lachmann, hoy se dan cuenta cabal de que la usurpación del carnaval con fines políticos e ideológicos (esto es, "serios") resulta ser equipolente para ambos lados de las barricadas. Cf. Lachmann 1990:126. La sustitución de Bajtín en cuanto Otro, por su propio (más exactamente, internamente convincente y autorizado) Doble es un síntoma hasta tal punto difundido de una confesión "carnavalesca" inconsciente, o de entropía, de la Nueva Edad Media, que Bajtín de veras resulta a su modo un "Sócrates de la era capitalista". Un ejemplo:

En su libro *Bajtín y sus contemporáneos*, David Patterson, al confrontar a Bajtín con Foucault y M. Heidegger, afirma que la risa es "una explosión del silencio y lenguaje de la demencia", mientras que la demencia es "una ventana a través de la cual nosotros visualizamos por un instante algo que se encuentra en la base del acto creativo". "Después de Bajtín", incluso los intentos de adjudicarle a la idea bajtiniana de la risa y de la libertad carnavalesca un "romanticismo de catacumbas" heideggeriano, con su "ser para la muerte" y la "libertad del abismo", ya no puede, desde luego, considerarse tan sólo como un malentendido risible o como una "nada". Pero entonces, ¿cuál es la nada con la que tenemos que ver en este caso?

Al concebir la vida como un desafío existencialista y una rebelión contra la muerte (en el espíritu de aquella cosmovisión con la que Bajtín está discutiendo), D. Patterson cita la "estética de la creación verbal": "Ser para sí mismo significa todavía ir adelante de sí mismo; mientras que dejar de anticiparse a sí mismo significa morir" (ECV 109). Patterson comenta: "De este modo vemos que la risa está vinculada con la vida del espíritu, y que la vida del espíritu está vinculada con la vida creativa; la risa es importante para el proceso de generación, y el proceso de generación importa a la vida creativa. Las barreras, los muros de piedra, derrumbadas por las risas, son aquellas que erige la mortal implacabilidad de la razón monológica entre sí misma y la vida. Es aquel 'dos por dos igual a cuatro' que el hombre subterráneo identificaba con la muerte" (Patterson 1988: 7-8). Nos parece que a diferencia del hombre del subsuelo, la risa en cuanto la afirmación de la libertad del hombre no es concebida por Bajtín como una identificación con 'el dos por dos', y consecuentemente como su negación en cuanto 'muro'. Por el contrario, justamente porque yo no coincido con ningún 'dos por dos', soy capaz de reconocerlo; porque las mismas leyes de la naturaleza son "la ventana al mundo que yo jamás habito".

risa. Una conciencia *underground* no es capaz de aceptar una risa alegre; la disputa de Bajtín con la concepción contemporánea (“existencialista”) de la risa en W. Kayser (*Rabelais* 47-52) tiene en esta relación un sentido más general. En términos de la poética de Dostoievski, este sentido general podría expresarse de la siguiente manera: la risa es el espejo para el otro en el cual yo puedo ver y reconocer mi propio aislamiento, mi “subterráneo” en cuanto un estado falso de una conciencia que no es ya comunitaria, pero que tampoco ha llegado a convertirse en persona. Utilizando la imagen del *Elogio de la locura*, de Erasmo, se puede decir que el hombre debe verse a sí mismo en un espejo inofensivo del bufón y del tonto, de la estulticia, para poder concebirse a sí mismo como un tonto no trágico, transgrediendo por lo mismo las limitaciones de su estupidez.⁴² El sentido de la risa ambivalente, como Bajtín lo entendía, analizando en particular la descripción del carnaval de Roma con su ambivalente “*Sia ammazzato!*”, o “*Stirb und werde*”, es éste. Esta risa, que destrona y renueva (perceptible siempre claramente en el discurso y pensamiento familiares de la gente), es llamada por Bajtín (en el artículo “Rabelais y Gogol”), de una manera muy carnalesca, “la maldición que bendice” (PLE 490).

Nos encontramos aquí el fundamento de la concepción bajtiniana de lo cómico-serio, allí donde la idea de la justicia histórica (“el pueblo en la plaza” y el destronamiento jocoso del Usurpador: imagen pushkiniana que cierra la monografía sobre Rabelais) se une a la idea de una catarsis no trágica.

⁴² “El hecho es que los reyes no gustan de la verdad. Pero mis insensatos tienen la cualidad maravillosa de poder decir no sólo la verdad, sino insolencias manifiestas, y, con todo, ser oídas con agrado. Así, algunas palabras podrían costar la vida al sabio, mientras que proferidas por un bufón resultan relajantes. La verdad lleva en sí misma el don de agradar con tal que no ofenda; y los dioses sólo han concedido este don a los insensatos”. Erasmo, *Elogio de la locura*, trad. Pedro Rodríguez Santidrián, Alianza, Madrid, 1984, p. 77.

La interpelación descendente del autor hacia el héroe y los demás personajes, interpelación que los conduce dialógicamente hacia una salida de la autoidentidad “teórica” del subsuelo y del aislamiento a la plaza, es decir al espacio abierto de la presencia compartida de la gente en el mundo (y de ahí la idea de la culpa y de la responsabilidad compartida): tal es el principio ético-religioso de la conclusión del inacabamiento de la otra conciencia y del mismo acontecer de la polifonía de las conciencias, principio definido por Bajtín como “posición autorial radicalmente nueva con respecto al hombre representado” (*PpD*, 77). Se trata de la energía descendente de la imagen, que a su vez otorga una mirada “extrapuesta” sobre el mundo y sobre nosotros mismos, los pecadores; mirada que I. Annenski define muy acertadamente, en relación con la obra de Gogol, como “humor de la creación” (Annenski 1979:20).

Con toda su inexperiencia en el campo de lo “serio”, el mismo Gogol trataba, especialmente en el desenlace del *Inspector*, de llegar al “humor de la creación”, concibiéndose a sí mismo como su autor responsable, pero como si fuera desde el otro extremo: desde el punto de vista del propio “héroe” de su visión creadora, “apenas un hombre”, *nur und allein das Menschenwesen*, según la expresión de Th. Mann. En ambas versiones del desenlace del *Inspector*, Gogol “confronta el concepto de Dios con algún otro”, partiendo de este otro como del propio hombre capaz de ver en sí mismo el “humor de la creación” a la luz de la “seriedad abierta”.

En el primer desenlace del *Inspector*, el “primer cómico”, defendiendo el punto de vista autorial sobre el *Inspector*, dice:

¿Qué hacemos si se trata de la ciudad de nuestra propia alma, que llevamos adentro cada uno de nosotros? Entonces, hemos de mirar a nosotros mismos no desde el punto de vista del hombre de mundo, porque no es éste quien pronunciaría el juicio sobre nosotros; hemos de vernos con los ojos de aquel que con-

vocará a un careo a toda la gente, ante los cuales incluso los mejores de nosotros —no lo olvidéis— esconderán la mirada por vergüenza, y entonces veamos si alguno de nosotros se atreve a decir: “¿Acaso todo esto va también por mi cuenta?”

Esta y otras consideraciones de Gogol en su apología de la risa no caracterizan —es cierto— a la propia risa, sino la mera posibilidad de su valoración. La valoración, según Gogol, será objetiva y justificada no sólo en un espejo social e ideológico (“mundano”), sino más bien en el plano de la autoconciencia pura (el “yo-para-mí” bajtiniano), en una descentración positiva del Yo, en el espejo del Otro ideal, o del valor supremo respecto del cual en cualquier caso esto “va también por mi cuenta”.

Luego Gogol subraya el carácter positivo, amoroso y familiar, por decirlo de alguna manera, de la misma risa, sobreentendiendo no aquella risa “licenciosa, con la que ríe en la sociedad un hombre del otro hombre, que nace de la vacuidad ociosa del tiempo de la indolencia, sino la risa que nace del amor por el hombre” (Gogol).

La cultura mundana, lo mismo que el “humor de la creación” en general, sólo pueden justificarse para la conciencia cuando la posición de bendecir propia de una exotopía amorosa se vive como posible y viviente, independientemente de la actitud “teórica” hacia el valor supremo.

En la segunda versión del desenlace del *Inspector*, ambos aspectos de la risa —de su esencia y su valoración— se combinan en las reflexiones de un supuesto “Mijaíl Mijailovich”, quien dice: “Usted dirá: ¿para qué queremos la risa?... Esta risa es buena y honesta. Se nos otorga justamente para que riarnos de nosotros mismos, que no del otro... ¿Cree usted posible esta vuelta de la risa hacia sí mismo, en contra de nuestra propia cara?”

De este modo, la “risa honesta”, según Gogol, está justificada y es productiva porque su objeto no es el otro, sino yo mismo en cuanto otro, de modo que el reconocerse a sí mismo en cuanto tal, en toda su imperfección natural (como “humor de la crea-

ción”) pone inmediatamente de manifiesto asimismo nuestra NO coincidencia con lo reconocido dentro de nosotros mismos. Del mismo modo como yo soy capaz de admitir una mirada burlona e incluso satírica del otro sobre mí mismo en calidad de mi “retrato” justamente porque en él no aparezco yo, sino, a lo máximo, mi apariencia, que me ha sido dada, pero en la cual yo realmente no habito, con la cual no coincido por principio, así es como la “risa honesta” viene a ser el espejo del Otro, espejo que no me enseña mi vocación trágica y en general “seria” (“aquí estás todo tú, y nada más tienes, y no hay nada más que decir acerca de ti” (*PpD* 78), sino por el contrario: el “honesto” excedente de la risa pone de relieve a mi propia libertad, mi segunda naturaleza no predestinada, mi posibilidad de ser otro, y justamente por eso aceptar incluso esta “apariencia” que yo poseo bajo la mirada mal intencionada de un otro que se está afirmando por cuenta de su otredad.

La concepción bajtiniana de la ambivalencia burlesca del carnaval no significa la negación de un Bajtín inicial, “serio”, sino por el contrario, una concretización de su dialogismo en cuanto una justificación “no oficial” de la cultura popular no oficial del Medioevo, en las condiciones de una Nueva Edad Media: un GULAG metafísico del siglo xx. Probablemente, Bajtín habría podido decir de sí mismo lo que dijo, a propósito de un pretexto semejante, su contemporáneo mayor y en muchos aspectos congenial: otro “Mijaíl Mijailovich”, el escritor Prishvin: “Hay que recordar que en los momentos más terribles de mi experiencia yo me decía que mis enemigos no son enemigos sino niños que no saben lo que hacen, y al recordarlo yo les sonreía. De ahí viene mi vocación de escritor, y esta sonrisa desde la escritura me permitió pasar intacto por el horno ardiente” (Prishvin 1991, I:9).

3. Si después de todo lo dicho se hace un esfuerzo por apreciar la visión gogoliana de la risa “en contra de uno mismo”, reconociéndola en el contexto de la posición autorial partici-

pativa y exotópica de Bajtín para con la cultura del siglo xx, con su lugar en ella, incongruente y “tonto” incluso hoy día, el sentido humanista y renovador de esta posición permite, me parece, ver de una manera en muchos aspectos nueva tanto al “tercer” Renacimiento ruso de los inicios del siglo xx como al Renacimiento romántico en su esencia humanista y creativa. Éste es un tema extenso y especial que requiere un estudio aparte. En esta relación señalaré los puntos más importantes.

a) El concepto del Renacimiento y del humanismo renacentista que está en uso hasta hoy en día —a pesar de haber sido rechazado *científicamente* por el siglo xx— no es sino un mito estetizante creado por la cultura individualista del siglo xix; mito que junto con la utopía romántica acerca de un medioevo “orgánico” y con otras tentaciones esteticistas, posteriormente se convierte en aquello que pretendía ser: una realidad que supuestamente hubiese derrumbado todos los mitos, una “vida”. El “hombre del Renacimiento” dentro de este mito no tanto refleja a los creadores reales del Renacimiento, como al doble real de un intelectual individualista (un “invento intelectual”, habría dicho Bajtín).⁴³ Es aquel espejo en el cual a partir de Nietzsche se miraban todos los simbolistas (hasta Viach. Ivanov) y todos los seguidores de Nietzsche (hasta N. Berdiaev). Las palabras de este último: “El bolchevismo en Rusia llegó y triunfó porque yo soy como soy”⁴⁴ (1924:71), significan un careo histórico de los “caballeros

⁴³ S. Kinser en esta relación escribe en su libro (1990: 189): “Si el ‘individualismo renacentista’ llegó a ser un tema tan importante desde el punto de vista del historicismo a modo de Burkhardt y de Michelet, esto probablemente se explica por la importancia creciente de este concepto para el medio cultural del siglo xix en que estos autores vivían, y no por la tipicidad del individualismo de las figuras tales como Leonardo da Vinci, Ambroise Paré o Martín Lutero”. Más adelante, sobre la novela de Rabelais: “Panurgo representa la concepción rabelaisiana de libertad radical; Epistemón es la encarnación del ideal humanista. Estos héroes no son individualistas y, probablemente, ni siquiera se imaginan individualismo dentro de sí. Son pantagruelistas”.

⁴⁴ En el libro sobre Dostoievski, esto corresponde a la trasposición del principio ético-religioso “tú eres” formulado por Viacheslav Ivanov al plano de la posi-

metafísicos” con la “chusma metafísica”, la transformación cómica y grotesca de uno en su contrario, cambio que a la vez señala una importante no-coincidencia consigo mismo del autor de *La Nueva Edad Media*, como por lo demás, de la propia época proclamada por él. Aquí se trata del cronotopo histórico real de la ruptura estesiológica de la que se ha hablado arriba, cronotopo a partir del cual se inicia sin duda la posición autorial, post-simbolista y post-nietzscheana, de Bajtín en la cultura del siglo xx.

b) De esto se desprende que la actitud de Bajtín hacia el Renacimiento en general y hacia el humansimo renacentista en particular no cabe en absoluto en el “invento de los intelectuales” individualistas acerca del Renacimiento, no importa si este invento se toma con el signo de más, en calidad del “hombre renacentista”, o con el signo de menos, pero en la misma calidad ficticia.

Tanto en la temprana “estética de la creación verbal” como en el libro sobre Rabelais se reconoce como tendencia negativa o, más exactamente, como tendencia inauténtica, aquella que conduce al cuerpo del canon clásico, cerrado sobre sí mismo y “solitario”; justamente por eso la utopía humanista de Thélème para Bajtín representa una ruptura con la estética “cómico-seria” de Rabelais, a pesar de que esta utopía fuese siempre una chispa de la misma “maldición que bendice”, del mismo *Stirb und Werde* del fuego carnavalesco.

c) Con lo mismo, Bajtín recupera, en relación con el Renacimiento y en términos más generales, no la importancia ideológica, sino la antropológica y humanista, de la propia idea de “resurrección” —idea del nacimiento de un hombre nuevo y de un mundo nuevo—, dejando a la vez de lado las aberraciones monológicas e individualistas en torno a esta idea perpetradas por “toda la cultura ideológica moderna”. Para no caer en tales

ción autorial. De este modo, los intérpretes de Dostoievski anteriores a Bajtín quedan dentro del mundo dostoiévskiano en calidad de “héroes-ideólogos”.

aberraciones, es preciso tomar en cuenta que el sentido cómico-serio de un cuerpo abierto y doble en el realismo grotesco, según Bajtín, se relaciona directamente con el proyecto general de toda la obra bajtiniana: con la concepción del dialogismo como unidad imperfecta de toda la cultura moderna y post-moderna, como de una catarsis jocoseria (no trágica) y del éxodo de la Nueva Edad Media.

Bajtín dio término al Renacimiento religioso ruso al socializar la sofología tradicional y la tradicional idea de congregación universal, dándole una nueva vida dentro del espíritu del llamado “energetismo ortodoxo”, pero con todas las armas de la filosofía teórica europea. La “risa invisible al mundo” correspondiente a las vicisitudes del mundo bajtiniano en la situación post-moderna consiste en cierta medida en el hecho de que el auténtico re-nacimiento de la “idea rusa” más allá de la “caballería metafísica” y de la “chusma metafísica” se asocia en Occidente más bien con el marxismo (dentro de la serie: Marx-Trotsky-Bajtín/Voloshinov), mientras que en su patria por el contrario, al tratar de huir del marxismo oficial (“de sus propias palabras”, habría dicho Bajtín), lo integran en una sofología supuestamente comprensible prebajtiniana (sofología supuestamente concluida) y al sectarismo religioso, cuyo reverso real resultó ser, en la Historia, el bolchevismo y el comunismo rusos.

Pero esta “risa invisible al mundo”, como hemos visto, es radicalmente opuesta a la risa individualista —“filosófica” y “silenciosa”—, que fue definida por Bajtín con una sola palabra, actualmente casi olvidada (“dostoievskismo”), misma que no es sino la antigua utopía estética del “hombre de Renacimiento” deconstruyéndose a sí misma. Es por eso que el discípulo de Foucault, A. Glucksman y el discípulo de Florenski, A. Losev, resultan solidarios en su rechazo de Rabelais, de Bajtín, del Renacimiento.⁴⁵ Es el castigo inmanente del Nue-

⁴⁵ Cf. Glucksman 1977. El autor, partiendo del pensamiento metafísico, trata de apoyarse no sólo en Solzhenitsyn, sino también en Bajtín con su análisis de

vo medioevo, incapaz de distinguir a sí mismo de aquello en sí mismo que justamente no es él mismo.

Fuera de las aberraciones, es decir, en una percepción que no parte del doble, sino que sigue la dirección hacia el "otro", el carnaval bajtiniano jamás puede ser "amargo" (cf. Bernstein 1986); la risa bajtiniana en cuanto "la maldición que bendice", no es la negación indiferente de la cultura contemporánea, sino su negación de la negación. La "cultura popular de la risa", que fue notada y reconocida gracias a Bajtín, se revela en su realidad anónima y no oficial dentro de nuestra propia cultura. Lo cual permite hablar acerca del sitio que Bajtín ocupa dentro de ella, por analogía con una vieja película inglesa que vi alguna vez y quien sabe por qué la he recordado toda la vida.

Muere un viejo, bromista y extravagante, dejando a sus herederos un extraño testamento: cada uno de ellos, para cobrar su parte de la herencia, debe hacer en la vida justamente aquello que jamás pudo realizar debido a su carácter (por ejemplo, un caballero tímido e indeciso debe asaltar un banco, etc.). Y los herederos, llevados por un fin racional, cometen, cada quien a su modo, actos totalmente irracionales desde su propio punto de vista, actos que los convierten en otras personas, según se puede ver en la película. Pero cuando al cumplir la voluntad del difunto, por fin se reúnen para hacer público el testamento, se les informa que no hay ninguna herencia, que el viejo prácticamente murió indigente. Entonces se hace un silencio siniestro, algo semejante a la escena muda en *El inspector*. Luego ellos, uno tras otro, empiezan a reír, cada vez más alto, hasta que toda la concurrencia ríe a carcajadas sin ceremonias, homéricamente. "Charlie —dice, ya sin fuerzas,

Rabelais. No obstante, André Glucksman en realidad voltea al revés su propia metafísica anterior, dentro del espíritu del materialismo histórico y del determinismo: la vieja lógica "férrea" permanece "férrea", es decir, predeterminada, y el humanismo de Rabelais resulta ser el presupuesto para la aparición de Mao, amén del fascismo y el estalinismo.

uno de ellos (creo que el asaltabancos), mirando el retrato del difunto. —Charlie, eres un gran tipo...”. Así termina la película.

Me atrevo a suponer que muchos de nosotros, los post-contemporáneos de Bajtín, nos hemos quedado “burlados” por él en un sentido profundamente positivo, regenerador, en un sentido que nos hace otros, en aquel sentido que por cierto le sobrentendía el racional y entusiasta Razumijin, de Dostoievski [amigo de Raskólnikov, en *Crimen y castigo*. TB], al hablar de la eterna necesidad de los hombres de “mentir hasta encontrar la verdad”. Y por eso el grado de la seriedad abierta, con la cual somos capaces de percibir también la risa “en contra de su propia persona”, determinará no sólo el destino de la herencia de Bajtín en un futuro previsible, sino también el futuro de la cultura humanística post-moderna. Aquel “futuro absoluto” del Gran Tiempo, del cual dijo, congenialmente a Bajtín, su contemporáneo Osip Mandelstam: “Pero yo digo: el día de ayer no ha nacido todavía”.⁴⁶

Bibliografía

- ADORNO, Th. W., y M. HORKHEIMER, “Dialektik der Aufklärung”, en: Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, B. 5, Frankfurt a. Main, 1973.
- ANIKST, A., “La risa es un asunto serio” [en ruso], *Teatr*, 1967:1.
- ANNENSKI, Innokenti, *Libro de los reflejos* [en ruso], Moscú, 1979.
- AVERINTSEV, S. S., “La personalidad y el talento del sabio” (en ruso), *Literaturnoie Obozrenie*, 1976:10.
- BARTHES, Roland, “Drama, poema, novela” [1968], en: Redacción de *Tel Quel, Teoría de conjunto*, Seix Barral, Barcelona, 1971.
- BERDIAEV, N. A., *Novoie srednevekovie* [La Nueva Edad Media], Berlín, 1924.

⁴⁶ Osip Mandelstam (1891-1938), poeta ruso. En: *Slovo i kultura* (Palabra y cultura), Moscú, 1987, p. 41.

- BERNSTEIN, Michael André, "When the Carnival Turns Bitter: Preliminary Reflections Upon the Abject Heroe", en: *Bakhtin: Essays and Dialogues on His Work*, ed. Gary Saul Morson, Chicago and London, 1986, pp. 99-121.
- BROEKMAN, Jan M., *El estructuralismo* [1971], trad. C. Gancho, Ed. Herder, Barcelona, 1974.
- CASPER, Bernard, *Das dialogische Denken. Eine Untersuchung der religionsphilosophischen Bedeutung Franz Rosenzweigs, Ferdinand Ebners und Martin Bubers*. Freiburg, 1967.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Ed. du Seuil, 1967.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI, 15a. ed., México, 1984.
- GADAMER, Hans Georg, "Ende der Kunst? Von Hegels Lehre von Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Antikunst von heute", en *Ende der Kunst-Zukunft der Kunst*, München, 1985, S. 16-33.
— *Verdad y método* [en ruso], Moscú, 1988.
— *La actualidad de lo bello* [en ruso], Moscú, 1991.
- GLUCKSMAN, André, *Les maîtres penseurs*, Paris, 1977.
- GRUBEL, Rainer, "The Problem of Value and Evaluation in Bakhtin's Writings", *Russian Literature*, 26:2, 1989.
- HEIDEGGER, Martin, "El nihilismo europeo" [en ruso], en *Problema del hombre en la filosofía occidental*, Moscú, 1988.
- HOLQUIST, Michael, *Dialogism: Bakhtin and His World*, 1990.
- JONES, Malcolm V., *Dostoevsky after Bakhtin*, Cambridge, 1990.
- KANAEV I. I. (M. M. Bajtín), "El vitalismo contemporáneo" [en ruso], *Chelovek i priroda*, 1 y 2, 1926.
- KINSER, Samuel, *Rabelais's Carnival: Text, Context, Metatext*, Berkeley, 1991.
- KLOEPFER, Rolf, "Grundlagen des "dialogischen Prinzip" in der Literatur, *Dialogizität*, Hrsg. von Renate Lachmann, München, 1982.
- KRISTEVA, Julia, "Une poétique ruinée", prefacio a M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevsky*, Paris, Seuil, 1970.
- MARTEN, Rainer, *Der menschliche Mensch: Abschied vom utopischen Denken*, Paderborn, 1988.
- MCKENNA, Andrew J., "After Bakhtin: On the Future of Laughter and its History in France. The Work of Mikhail Bakhtin", *University of Ottawa Quarterly*, 53:1, 1983, 67-82.

- MORSON, Gary Saul, "The Bakhtin Industry", *Slavic and East European Journal*, 1986:1.
- NIKOLAEV, N. I., "La escuela filosófica de Nevel. M. M. Bajtín, M. I. Kagan, L. V. Pumpiansky en 1918-1925)" [en ruso], *M. M. Bajtín i filosofskaia kultura XX veka. Problemy bajtinologii* (M. M. Bajtín y la cultura filosófica del siglo xx. Problemas de la bajtinología), San Petersburgo, 1991, vol. 2, pp. 31-43.
- PATTERSON, David, *Literature and Spirit: Bakhtin and His Contemporaries*, Lexington, 1988.
- PERLINA, Nina, "Bajtín y Buber: Problems of Dialogic Imagination", *Studies in Twentieth Century Literature*, 9:11, 1984, 13-28.
- PLESSNER, H., *Anthropologie der Sinne. Neue Anthropologie*. Hrsg. von Hans Georg Gadamer und Paul Vogler, Bd. 7, Stuttgart, 1975, S. 6-63.
- POLTORATSKY, P. N., *Rossiya i revolutsiya*. [Rusia y revolución. El pensamiento filosófico-religioso y político-nacional ruso en el siglo xx], Tenefly [sic], 1988.
- PRISHVIN, Mijaíl, *Diarios* [en ruso], 2 ts., Moscú, 1991.
- ROSENZWEIG, Franz, *Der Stern der Erlösung*. 5 Auflage, Frankfurt a. Main, 1988. S. 3-99.
- SARTRE, Jean-Paul, *El ser y la nada* [1943], trad. Juan Valmar, Alianza Ed., México, 1986.
- SARTRE, Jean-Paul, *Situations*, 1, Paris, 1947.
- WELLMER, Albrecht, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno*. Frankfurt a. Main, 1987.
- WELSCH, Wolfgang, *Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der aristotelischen Sinneslehre*, Stuttgart, 1987.