

Algunas reflexiones sobre el carnaval. Fragmentos de dos clases introductorias al Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva (ECI-UNC)

Por María Eugenia Boito*

Introducción

A continuación presentamos una selección de las clases teóricas –todas ellas dictadas durante marzo de 2011– del “Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva” (www.scpopularymasiva.wordpress.com), que se dicta en la Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba. De esta instancia fundamentalmente participan alumnos de las Escuelas de Ciencias de la Información y Trabajo Social, pero también han asistido como vocacionales estudiantes de otras Escuelas y Facultades de la UNC y de otros centros educativos universitarios.

En este espacio, la reflexión sobre las culturas populares contemporáneas se inicia reconociendo diversos “rostros” o “expresiones” de las mismas en distintos momentos y espacios geo-históricos; así la interrogación sobre ciertas formas actuales de las expresiones del carnaval hace posible interrogar algunas continuidades y discontinuidades en los rasgos y dinámicas de estas prácticas, que manifiestan experiencias de clase distinta sobre las maneras de vivenciar el cuerpo/el comer/el reír/el espacio de lo público compartido.

Las exposiciones y diálogos que presentamos en este apartado tienen una doble finalidad: por un lado hacer circular, más allá de las aulas, ciertas reflexiones sobre lo popular (como particular estética/política de clase) que toman por objeto prácticas que se despliegan en el complejo escenario de configuración simbólica y de estructuración de clases que caracterizan a nuestro presente y, por otro lado, dialogar con las otras producciones del presente boletín, insistiendo y persistiendo sobre la importancia epistémica y política de indagar sobre lo festivo, tensionado por la mercantilización y la espectacularización que –como tendencias– traman y regulan las sensibilidades, las experiencias y los cuerpos que nos constituyen.

1. Carnaval(es), vectores espacio-temporales y dinámicas de participación: una cuestión de clase

E¹: Después de la lectura del artículo periodístico sobre el carnaval en Rio de Janeiro y del carnaval al norte de nuestro país, creo que lo primero que podemos decir es que no hay algo así como “el” carnaval, sino que, si nosotros queremos conocer ciertos fenómenos tenemos que situarlos e historizarlos para poder comprenderlos pero

* Investigadora Asistente de Conicet. CIECS UE CONICET / UNC. Docente UNC. E-mail de contacto: meboito@yahoo.com.ar

¹ Para facilitar la lectura, los nombres de las personas que intervienen en los distintos momentos han sido reemplazados por letras. Cada una de ellas corresponde a las siguientes personas: E: María Eugenia Boito; B: María Belén Espoz (Adscripta); M: Mara Remondegui (Adscripta) y A: Alumno/a.



también contextualizarlos y ver que no solamente el carnaval, si estamos estudiando esto, va a cambiando a través del desarrollo del vector temporal, sino que en un mismo instante coexisten en diferentes espacios formas distintas de lo que se vivencia y se experiencia por carnaval; pero también que en el mismo fenómeno que estamos indagando podemos reconocer que hay posicionamientos y maneras distintas de acercarse a vivir ese carnaval. (...)

Entonces. Volvamos, me parece que lo que fueron diciendo ustedes, lo que hace necesario es que agudicemos la mirada cuando vamos a reconocer actores y esos actores son los que van imprimiendo ciertas dinámicas al carnaval; pero acá también es interesante tener en cuenta cuestión histórica, que aparece en el artículo de Martín Caparrós sobre el carnaval de Río y el carnaval de Humahuaca que estamos trabajando, cuando marca quiénes eran en otro tiempo y dónde están hoy los protagonistas del carnaval en la ciudad de Río de Janeiro. Ahí Caparrós lo que plantea, haciendo una experiencia olfativa del carnaval, donde dice que en el lugar se siente perfume francés, lo que va diciendo es que los sujetos que en algún momento, en otro contexto eran los protagonistas de ese espacio, hoy o están trabajando ahí, trabajando en un trabajo muy particular, recogiendo la basura generada por el consumo. Los que están allí son los turistas y el perfume francés.

Quienes no están hoy y en otro tiempo sí estaban presentes, pueden estar -dice Caparrós- “mirando por TV” desde los morros el espectáculo televisivo del carnaval, o bien puede ser que lo estén celebrando en otro lado, que a lo mejor no está planteado en la nota. Pero digo, me parece que habría que volver a mirar el texto y reconocer *que la historización del fenómeno nos ayuda a mirar las ausencias*; en este caso, con relación a los actores que ahí están indicados de alguna manera por Caparrós. No vemos que las clases más pobres de Río estén ahí, o los vemos haciendo tareas como juntar latas pero no eran estas las tareas ni eran estos los protagonistas del carnaval en otro momento. Entonces otros actores que a lo mejor ni siquiera habíamos nombrado como son los sponsors, como son las organizaciones económicas, seguramente muchos tuvieron que ver en la forma que hoy tiene la experiencia del carnaval de Río, porque si es un espectáculo que se va montando para ser mostrado, no solamente a escala local sino a escala regional e internacional, también va a haber criterios para elegir quién merece estar en la escena mediática representando ese carnaval. Quiero decir, hay caras, hay cuerpos con determinados patrones estéticos que son los que pueden ser y son televisados. (...)

A: Después me parece que interviene también la familia en el de Humahuaca, que es algo que no está presente en el de Brasil sino que los participantes lo hacen al nivel de individualidad. En cambio en el otro se da a nivel familiar, comunitario, en grupo. Y participan dando vino, haciendo cosas, prima la generosidad, el derroche de compartir mientras que en el otro lo que se busca es la ganancia, el lucro. Intereses muy distintos: por un lado interés comunitario y por el otro interés de lucro.

E: ¿Y eso como sería? ¿Como indicaríamos eso que usted señala? como lógicas distintas que predominan en cada caso... Forma de participación dice la compañera. Bueno, yo les diría, revisen lo de actores, acá me parece que deberíamos dar cuenta por un lado el carácter de pluralidad, heterogeneidad y de desigualdad. A ver, ya vamos a ver esto de la forma de participación. Pensemos la dimensión temporal, nos acerquemos ahora desde los tiempos del carnaval. A ver, si estamos analizando un fenómeno como el carnaval, cualquier fenómeno que queremos pensar, uno tiene que dar cuenta por lo menos si se trata de una experiencia, de qué características tiene el espacio en que se



desarrolla esa experiencia y que características tiene el tiempo en que se desarrolla la misma; experiencia supone por lo menos considerar el espacio y el tiempo. Entonces, si uno quiere acercarse a un fenómeno y un fenómeno se va desplegando en un vector temporal, tengo que ver en qué escenario se sitúa y cómo esta dinámica de los sujetos en ese territorio da cierta forma y en qué tiempo cómo se transforma ese tiempo y si hay una o varias temporalidades, entonces le “entremos” al carnaval por los tiempos. Qué hay en los tiempos de uno y del otro.

A: En Humahuaca hay una relación del sujeto con el espacio. Digo, hay una apropiación por esto de lo comunitario, porque hay una experiencia en común en relación al lugar, al espacio y en relación al de Brasil, la complejidad de sujetos que hay no solo participando sino trabajando, el que está viendo de todas partes del mundo, en esto de televisar el carnaval se pierde la experiencia en común y la idea es generar algo heterogéneo para vender. El sujeto que participa de Humahuaca, al participar se ubica en un tiempo, espacio, está como... se ubica, se apropia y tiene relación con el rito, con la puesta en escena que lleva a cabo, que se rompe con el de Brasil. Las diferencias de actores y participación que existe... la persona que está trabajando no se siente parte del carnaval, sino que le está dando otro tipo de uso.

E: Caparrós habla del carnaval y habla de clases. Nosotros no estamos muy habituados a hablar de clases, y eso es algo que vamos a tener que empezar a oír, ojalá fuera recordando, y si no es recordando... tratando de empezar a pensar en clave clasista. Caparrós habla directamente de posiciones desiguales y de posibilidades diferenciales de las clases en el carnaval y habla de una posibilidad de estar o no estar; por eso yo decía que hay que interrogar las ausencias en ese fenómeno, y habla de las posibilidades de estar o no estar de otras clases. Y ya vamos a ver, el lugar central que tienen las clases para pensar lo popular. Antes y vamos a ver si ahora también, esta consideración encontraba un lugar fundamental en los acercamientos reflexivos sobre la experiencia de participación en el carnaval. Acá el compañero dijo algo interesante en relación a lo sujetos que me gustaría enfatizar que por ahí no aparece tan fuerte en el carnaval de Río. A ver, estar en una comparsa en Río involucra muy fuertemente el poder estar ahí de ciertos sujetos para participar del espectáculo. Pero como dice Matías, en Humahuaca es el grupo familiar ampliado el que aparece interpelado hacia la participación. En el carnaval de Humahuaca hay una interpelación a un tipo de interacción que es la familiar comunitaria, porque también el carnaval implica un momento para volver a tramar lazos familiares y comunitarios. Pero, a ver, volvamos a la cuestión del espacio. Voy a hablar de una cuestión de la ciudad de Córdoba para que hagamos un salto y volvamos. Se acuerdan cuando Juez (Luis Juez, intendente de Córdoba) tuvo la idea de “traer” los corsos al Parque Sarmiento. Arregló esa calle principal, la avenida del Dante, entonces se llenaba de vallas, se armaba un espectáculo y había una configuración del espacio particular para establecer la lógica de interacción en esos corsos. Seguramente Mara algo nos podría contar porque por ejemplo, en su tesis de grado, ella trabajó sobre las culturas populares y la expresividad de las murgas. Fíjense, ese gesto de la vuelta de los corsos o devenir de los corsos al centro, implicó para muchos grupos que hace generaciones que vienen organizando el carnaval que hicieran dos cosas: “Está bueno, vamos a ir allá pero sin embargo vamos a seguir manteniendo ciertas formas y lógicas que tenía en el espacio del barrio”. O sea, se hace una puesta en escena para pasear por la avenida del Dante en el Parque que es distinta a las formas de realización que se siguen haciendo en los barrios (por ejemplo, San Vicente) Entonces volvemos a la cuestión del espacio. En el carnaval de Río hay un espacio limitado que es re-cortito para que circulen quienes pueden ser vistos por TV



como participantes del carnaval. Hay una línea recta y hay un orden que va pautando el orden de salida y el tiempo de las interacciones y la presencia frente a la cámara. Si algo se construye para ser televisado se supone que ciertas formas y ciertos tiempos van a ser planificados en relación de eso otro, entonces el carnaval de Río hay un desplazamiento hacia un lugar, que eso no lo vemos en Humahuaca, hay un recorte físico de un hasta acá y hasta acá y hay un conjunto de reglas que va pautando una forma de interacción en ese espacio.

M: Quizás la diferencia más marcada entre San Vicente y los carnavales que se hacen en el Parque Sarmiento, es que esa disposición espacial de las barras, del orden de los grupos que hay en Río también. Y en San Vicente lo que hay es: se hace una previa de la largada del desfile en la calle principal, se hace una previa en la plaza, la plaza se llena de gente y los grupos empiezan a tocar, y donde empiezan a tocar, la gente se va acercando al grupo y arma como la ronda. Cuando el grupo termina, inmediatamente empieza otro grupo, pero se va dando espontáneamente entre los grupos de carnaval que están ahí y la gente se va trasladando a medida que los grupos van tocando. Y esa gente después... digamos, eso termina como un acuerdo entre los actores y el público se trasladan sí a la calle principal y ahí arman el puente, que se le dice en la calle, entre una vereda y otra se pone la gente y empiezan a pasar... esa es como una diferencia entre la disposición espacial y la participación o la relación entre el actor y el público.

E: Para poder reconocer qué pasa con los espacios, tenemos que ver como se han planteado las interacciones entre los actores que van ahí y cómo hay una historicidad que va haciendo que los espacios no siempre sean iguales. Volvamos al tiempo del tiempo. Para analizar un fenómeno tengo que ver sujetos, sujetos en interacción, en determinado espacio temporal con cierta dinámica. *Espacio, tiempo y actores*.

¿Qué pasa con el tiempo? A ver, ustedes se imaginan en Humahuaca, más allá de que tampoco está ausente la cooptación de los gobiernos locales y creo que también de eso se puede hablar, ustedes se imaginan que alguien diga “Bueno, el carnaval empieza a las 19:30, vamos a tomar hasta las 22:15, después comemos algo hasta las 00:30, estaremos bien desmayados como hasta las 5.00 y después bueno”. Uno no puede pensar a esa métrica del tiempo para un festejo que tiene que ver con el carnaval. Ahora, en Río está construido temporalmente en función de la lógica del espectáculo y la mercancía. Cada uno de los que participa como sujeto que es televisable, tiene un tiempo para estar ante la cámara pero también un tiempo para estar ante... otro actor que no nombramos que dicen “cuál es el mejor”. En Río hay básicamente una lógica de la competencia, todos quieren ganar. Hay una lógica por ser... quién tiene la mejor ropa, la mujer más bella. Ahora, históricamente, la lógica de la competencia hace un chirrido muy fuerte con algún sentido que tuvo en otro momento el carnaval.

A: No sólo la lógica de la competencia, sino que da tanto dinero, y eso es lo que les va a dar recursos para que en el otro año tengan los mejores disfraces, materiales para poder competir con los otros.

A: Igual, no es solo dinero, porque acá también lo hacen por plata, y las comparsas en general lo que hacen es una gran comida, o un asado para todos, y ahí se va toda la plata.

E: Miren yo ahí en relación al espacio diría una cuestión. En uno de los textos que ustedes tienen, hay una lógica del espacio ordenado, lineal; hay una clara separación en el espacio de quienes participan danzando y moviéndose y quiénes están mirando. Por el contrario, si una pudiese reconocer diferentes espacios y formas de interacción, la interacción carnavalesca justamente es la interacción donde no hay algo que se



construye para una mirada de otro sino que es una experiencia en la que todos participan. Voy a hacer una comparación.

Uno podría ir mirando -y esto no lo ha hecho uno, lo han hecho muchos antes- cómo va variando la participación de los sujetos en diferentes formas de interacción. No es lo mismo participar de un carnaval, participar de una obra teatral, participar mirando televisión (estoy siguiendo a González Requena, en sus consideraciones sobre las transformaciones en la relación espectacular). Si uno pudiese mirar como se va configurando este tipo de relación espectacular, parte del grado cero del espectáculo que es participar sin ningún espacio privilegiado en el espacio del carnaval, donde todos participan, hasta las transformaciones que vamos viendo, desde el teatro, donde algunos participan y otros miran, hasta llegar a la televisión, que es la escena más espectacular, donde uno mira un espectáculo construido mediáticamente y hay una distancia con ese otro. Fíjense ahí, en esa lógica del espectáculo como los cuerpos se van separando. De esta escena grado cero del espectáculo del carnaval, donde los cuerpos interactúan entre sí, a la escena teatral, donde hay algunos que son protagonistas, y otros que observan eso, (pero todavía aquí hay un cuerpo) hasta la escena televisiva donde hay una mediación tecnológica y un cuerpo construido en términos de imágenes electrónicas. Fíjense el actor de teatro como posición tiene homologías con la tarea docente: por más que uno sepa la obra, cada puesta (cada clase) es un nuevo comienzo. Cuando uno da la clase, ve como transpiran los alumnos, como transpira el docente, cual es la materialidad corporal que está presente, cómo se quiebra la voz, cómo alguien se enoja, cómo alguien se queda pensando, todo eso le va ocurriendo al cuerpo en interacción.

Entonces fíjense, si volvemos al tema del espacio, la participación en el escenario del carnaval, es un tipo de participación donde podríamos decir, todos participan, todos están ahí. La lógica de otro tiempo del carnaval que a lo mejor uno todavía puede encontrar en algunas cuestiones de Humahuaca o en otro contexto, es que lo importante es que todos participen, por eso el turista no se puede negar. No hay afuera del carnaval, la lógica del carnaval es que no hay afuera. No puede haber alguien que diga “Siga, siga soy antropólogo” No, todos son parte. No hay una lógica que lo piensa como escena para ser mostrado para otro porque no hay una mirada privilegiada para lo que se construye sino que el sentido es “estar ahí junto con” con la familia, haciendo los topamientos de comadres y compadres, más al norte.

Pasemos en limpio. *Para conocer un fenómeno también tenemos que interrogar las ausencias.* Porque vamos a ver que para lo popular, interrogar quiénes no están, que tipo de actores hoy no están, es una pregunta fundamental. Y hemos dicho en relación a los sujetos que son heterogéneos, que son plurales, pero también que hay desigualdad por lo menos en una de las imágenes que estuvimos trabajando. Yo les decía que para pensar lo popular vamos a tener que pensar en términos de clases. Y eso no es la opinión generalizada hoy, entonces antes de avanzar con esto quiero hacer una pequeña salvedad así volvemos al carnaval. Yo quiero que juntos, vayamos viendo como hay ciertas construcciones ideológicas no solamente en el sentido común, sino en las lecturas sociológicas que tenemos a mano, donde no se habla de clase.

Hoy, muy pocos hablan de clases, y tenemos un flor de problema para pensar lo popular sin hacer referencia a la estructuración clasista. A ver, voy a ser bien grosera. Quiero decir: voy a retomar un fragmento del discurso de los medios. Vieron que los medios masivos, una y otra vez van construyendo nuestra manera de representarnos la sociedad en términos de “la sociedad de la gente”. Donde hay gente “humilde” o gente “trabajadora” -ese es el lexema que se utiliza- y los “malvivientes” por fuera no solo de



las clases sino de la humanidad. Pero esto no es solo una cuestión de la imprecisión/más bien trabajo ideológico mediático/: muchas veces no buscamos/encontramos sociológicamente como pensar la posición de los sujetos en las estructuras sociales e incluso usamos definiciones poco precisas como “sectores populares” o a veces también hasta decimos “clases bajas, clases empobrecidas” pero en general poco hablamos de clase. A mí me parece que acá hay un lugar donde tenemos que disputar teórica y políticamente para ver cómo pensamos que es la sociedad de la que somos parte ¿Me explico? Paréntesis y volvemos a lo que señalaba antes.

Pensemos en términos de clases a ver que está pasando, y los actores que vamos a ir viendo nos van a ayudar a pensar que pensar a los sujetos en su posición en términos de clase, no es simplemente en trazar una línea entre quiénes son propietarios o no son propietarios, sino que es necesario mirar cómo la dimensión cultural va configurando diferentes experiencias de clase. Y que esas experiencias son las que nos permiten entender las dinámicas de los actores. Acá vamos a ver que son los historiadores los que nos van a tirar algunas pistas para ver cómo juega a nivel cultural la posición que tienen los sujetos en la estructura pero las expectativas culturales que heredan, que van configurando un margen de acción posible y deseable.

Entonces vuelvo, en relación a los actores para pensar lo popular, vamos a ver que necesitamos pensar en términos de clase, y de ahí se nos va a hacer un poco problemático, porque no es lo mismo en nuestro presente que en la Edad Media, que estudiaba M. Bajtín (*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*) Es un texto que tienen para trabajar más adelante, pero en el tiempo que interroga Bajtín lo carnavalesco refería, expresaba a una clase campesina, una clase que se distinguía fuertemente de otra por el tipo de trabajo que hacía, porque trabajaba en la tierra, porque tenía una cultura oral e iba transmitiendo oralmente a las nuevas generaciones los saberes sobre cómo cuidar la tierra. Se distinguía de otra cultura letrada, vinculada a saberes vinculados a la palabra, con otra experiencia cultural. Vamos a ver que a medida de que nos acerquemos a nuestro presente, la reflexión sobre lo popular se vuelve un poco más compleja. Pero vamos a ver que es necesario una y otra vez hacer alguna referencia, porque si tomamos el texto de Caparrós que es un artículo periodístico, vemos que en esos textos aparecen las clases también. Que vivir el carnaval en sociedades como las nuestras es desigual según el lugar que ocupemos en la estructura social.

2. Mijail Bajtín, estética, cultura y prácticas

E: ...Entonces, ustedes tienen el capítulo uno (*La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*), son 50 páginas para llegar a nada menos que al planteamiento del problema, ese recorrido para llegar a preguntarse, cómo es, qué características tiene, cuales son los rasgos que la define, y cuál es la dinámica de la cultura popular. Llega a eso después de plantear antecedentes, de construir teóricamente. Pero ese planteamiento del problema es bastante rico y con eso tenemos bastante para trabajar, hasta que nos veamos de vuelta. (...)

Analizar el carnaval como punto de partida para el seminario es quizás lo menos recomendable que uno podría hacer, porque es un fenómeno complejo... Es una de las expresiones populares que a lo mejor hoy desde nuestro sentido común y nuestra experiencia aparece como muy fuertemente referido a..., pero tiene una complejidad definitoria, en si mismo. Quizás uno podría haber elegido cualquier otra fiesta, menos el carnaval. Pero ya esta. Sigamos. Veamos algunas cuestiones sobre qué y cómo vamos a



trabajar, qué vamos a tratar de hacer en el seminario. Se los de yo o no, traten de buscar alguna cuestión biográfica de los autores, no porque la verdad del sujeto está en la biografía, sino porque es una dimensión de análisis que junto con el contexto de discusión de la época y junto a las condiciones sociales de producción nos ayudan a entender a esa obra en tensión con otras.

Este texto de entra en tensión con la estética oficialista de la URSS de ese momento, donde el tema de cómo es la estética de la revolución no era algo menor. Se trataba de cómo construir imágenes de la revolución en colores, en sonidos; esa experiencia política revolucionaria que se estaba desarrollando tenía que encontrar sus expresiones en lo estético. Estético como aquello que implica una forma de impactar en las sensaciones; el primer sentido de estética quiere decir eso. La etimología es “lo que percibe el cuerpo a través de las sensaciones”. Entonces, esa cuestión de cuál era la estética adecuada, era un tema político en sí mismo. Entonces lo estético no refiere solamente a la imagen /que nosotros hoy asociemos estética-imagen habla de nuestra matriz de experiencia contemporánea/. Para nosotros estética es imagen, como primera definición. Volvamos al carnaval. ¿Qué podemos decir, en esta idea de que ambas experiencias de carnaval lo central tiene que ver con la liberación y qué sería esto de liberarse? Las compañeras dijeron esto, ¿acuerdan, desacuerdan?

A: Vendría a ser romper con la rutina a la que estamos acostumbrados y permitirse ser otro... Nosotros algo que encontramos que tiene que ver con eso, era lo que queda después del carnaval. El carnaval de Río no es tan positivo, todos decimos, bueno, después del carnaval se verá. En cambio en el carnaval de Humahuaca lo que quedaba era esperanza, la esperanza de la buena suerte.

A: por ahí se habla de liberarse, hay que ver el tiempo porque dice que el carnaval de Río empieza por ridiculizar una burguesía, digo eso también es una diferencia importante, capaz que se perdió el sentido inicial de liberarse. Era liberarse los sujetos, ahora es exactamente lo contrario, se dio vuelta la tortilla, antes ridiculizaban a alguien y ahora el carnaval es un circo que se arma para ese alguien.

E: Muy interesante la pista que usted indica, uno puede rearmarlo como pregunta. A ver, si nosotros dijimos en la primera clase, si antes era más fácil distinguir ciertas expresiones y ciertas prácticas de lo popular y hoy se hace mucho más difícil. ¿Podemos seguir pensando en lo popular?, ¿dónde queda lo popular? Usted está diciendo “pero si el carnaval históricamente tenía que ver con un momento donde se suspendían las jerarquías sociales, donde se invertían los roles”, entonces los esclavos podían usar la ropa de los amos, los trabajadores se podían disfrazar de sacerdotes y burlarse de ellos. Bueno, digamos, como marcas y símbolos de la cultura oficial y ahora es al revés, dice usted. Entonces ahí vendría la pregunta: ¿Será que tendremos que ver y aprender a reconocer ciertas tendencias dominantes de “plebeyización” de la cultura, una especie de reconocimiento multicultural de las diferencias que nos harían caer en una trampa? Eso lo veremos más adelante, pero su pregunta es muy interesante, porque instala la conflictividad para leer analíticamente lo popular. ¿Por qué no va a ser popular esto, podría decirle alguien, si a la vez implica toda una serie de sentidos vinculados a lo conflictivo que algunos actores activan en esos escenarios? Enmarcado en este contexto de época que no es la sociedad de la Edad Media. Bueno, voy a decir una cosa de Bajtín: para que ustedes vean, el carnaval hoy como dato de experiencia contemporánea, ya es un feriado nacional... eso es algo muy interesante para seguir pensando cómo se constituye.



B: Por eso, siempre es necesario hacer un poco una revisión del contexto de producción del autor, no solamente rastreando su biografía sino otras producciones teóricas que tenga en el campo que le compete. Capaz que ya estuvo circulando esta pequeña biografía de Bajtín que nos ayuda a pensar este Bajtín que está presente en esto que están viendo, y es un autor que ha sido fuertemente tomado por la crítica literaria y se conoce más esa faceta y no se lo reconoce tanto como un analista materialista de la cultura, que es un poco como está siendo tomado desde la perspectiva que se da en el seminario y también retomando una lectura diferente, anclándolo en el contexto socio histórico en el que produjo este autor. Es un autor que nace a fines del siglo XIX, formado en Letras y Filosofía, y en medio de lo que era la predominancia del objetivismo abstracto. Era una concepción de la lengua más vinculada a la tradición de la filología, no tanto de la lingüística o la semiótica como la conocemos ahora. Entonces, Bajtín en ese contexto forma un círculo con otros pensadores y en contra de esa perspectiva que pensaban más a la lengua como una abstracción, un sistema autofundado y que tenían normas idénticas a sí misma; en cambio estos autores pensaban fuertemente la relación entre acción, lenguaje y pensamiento y el círculo se configura en torno a lo que se denominó filosofía de la acción participativa.

Entonces lo que postula este círculo, es primero una perspectiva materialista del lenguaje, que volviera a anclar los simbolismos como un sistema, a todos los actores que utilizan esas palabras en la vida cotidiana y cómo esos efectos de esas palabras están determinados de alguna manera por la posición que ocupan en la estructura social. Hay como un primer momento, cuando escribe su tesis doctoral del carnaval, sobre la cultura popular en la edad media, que es rechazada por el contexto socio histórico que lo lee como si fuera una especie de ataque al régimen estalinista ¿no? Por eso la primera obra que se va a conocer de él es la *Estética de la creación verbal*, y él después de años de exilio retoma el texto, lo vuelve a publicar recién en la década del setenta. Pero de las muchas líneas de investigación de Bajtín que luego fueron retomadas por otros pensadores, predomina fuertemente la más vinculada a las formas estéticas y no así a la forma sociológica de poder pensar el lenguaje en un sentido materialista; es decir, cómo el signo está imbuido de las prácticas de los sujetos, y cómo de alguna manera esas prácticas van determinando las formas simbólicas, mediante las luchas simbólicas por medio de las cuales los sujetos se figuran el mundo, entendida la cultura como una especie de la materialidad del mundo de la vida. Yo lo que había traído para dar pie, es cómo entiende Bajtín la cultura. A pesar que la cultura no tiene que ver con una esfera autónoma, desarraigada de la vida material y la definición que él dice es ésta:

No se debe representar la esfera de la cultura como un cierto todo espacial que tiene fronteras y también un territorio interno. La esfera de la cultura no posee ese territorio: está ubicada sobre fronteras que pasan por todas partes, a través de cada momento suyo, y la unidad sistemática de la cultura se extiende a los átomos de la vida cultural, reflejándose como un sol en cada una de sus partes. Todo acto cultural vive esencialmente sobre fronteras: en esto radica su seriedad y significación. Abstraído de éstas, pierde el terreno, se hace vacío, arrogante, degenera y muere (Bajtín, 1986:30).

Me parecía que esta expresión de Bajtín da cuenta no solamente de pensar los conceptos de una forma relacional, sino pensar también la lógica conflictual que en la esfera de la cultura, tienen los simbolismos zonas de tensiones como son las zonas de frontera.



E: Bueno, después de lo que estaba planteando Belén retomo algunas cuestiones. A ver, si uno piensa en Bajtín, en esta gran biblioteca aparece vinculado a los estudios literarios, aparece como alguien que hace sus aportes vinculado a las discusiones en literatura, haciendo aportes en relación a la teoría de los géneros, haciendo aporte en relación a la novela, etcétera. Desde acá lo que vamos a tratar de mostrar, es que hay una perspectiva de de un sociólogo materialista muy importante. Que va a mostrar e indicar esta materialidad desde cómo va pensando las relaciones entre cuerpo, lenguaje, acción. ¿Sí? Entonces, más que un crítico literario o un estudioso, o alguien que ha realizado aportes a la teoría literaria y demás, desde ese lugar, leemos a Bajtín como un sociólogo materialista que en este gran campo que hemos dibujado acá de aportes para pensar la cultura como no reflejo de la dominación social, es un autor que ha aportado en ese sentido. Mostrando una noción ampliada de cultura y también fuertemente referida a la complejidad de la vida social. Entonces, más que un crítico literario, él aparece como el sociólogo materialista que va a pensar cuerpo, lenguaje, acción. Fíjense que esto es muy interesante: la ubicación de la obra del autor en determinado lugar de la biblioteca, orienta la lectura y produce apropiaciones hegemónicas. Si yo solamente lo pienso como un crítico literario, voy a hacer ciertas lecturas de la obra de la obra de Bajtín. Si lo empiezo a interrogar también sociológicamente voy a tener otra forma de acercamiento al texto. Volvamos a este pensador.

2.1. Lo popular en la edad media: risa, inversión y ambivalencia como apuntes teórico-metodológicos para pensar las culturas populares

Bueno, ¿qué tienen ustedes ahí? Tienen el capítulo que se llama *planteamiento del problema*. Yo en la exposición voy a hacer una referencia a este capítulo y a lo que no vimos. Para que tengamos de alguna manera una visión un poco más completa. ¿Cuál es el propósito de en su tesis doctoral? Él quiere lograr expresar en los rasgos, las características y la dinámica de la cultura popular. En este capítulo plantea el problema: ¿qué hace en ese planteo? Para llegar a mirar la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, no va a buscar fuentes documentales, sino que, también como estudioso del campo literario, va a tomar una obra extraña, de un autor que para él no es entendido por los contemporáneos, que es Rabelais. Él es aquel autor que le hace ruido a los estudios literarios de la época, y que interpreta como un portavoz de la cultura popular.

A ver. ¿Qué le da Rabelais a Bajtín? Con sus textos literarios, a través de algunos personajes como Gargantúa, va a encontrar en Rabelais ciertas imágenes de las culturas populares. Ciertas imágenes que van a ir mostrando que lo popular tiene una forma económica, una forma estética, una forma ética distinta y en tensión con la cultura dominante. En el texto de Bajtín, lo que vamos a ver es que el autor va a mostrar que hay una cultura dominante que se llamará cultura oficial, que hay cultura dominada que tienen que ver en este caso con las culturas populares que se expresan muy fuertemente en el momento del carnaval y que cada una de estas clases se han generado simbolismos distintos pero que están en interacción. ¿Sí? Y esto de otorgarse simbolismos distintos desde instancias distintas que organizan las prácticas se va a observar en maneras heterogéneas de pensar, de sentir, de vivir, el cuerpo el sentido de la fiesta, del banquete, el tiempo.

Va a encontrar en la obra de Rabelais, algunas expresiones de lo popular en la Edad Media. Él va a tomar sus obras, como algunas referencias a Gargantúa y Pantagruel, etc. Él va a encontrar en obras de Rabelais, imágenes de lo popular. Ustedes van a ver que Bajtín da un rodeo para ver lo popular. O sea, quiere ver la cultura



popular en la Edad Media y el Renacimiento. Por supuesto, no le puede ir a preguntar periódicamente a los actores. Pero tampoco va a buscar algunos textos en clave documental, sino que va a buscar ciertas construcciones paródicas donde juega el exceso que dice representar lo popular para pensar lo popular, fíjense esta vía indirecta para pensar lo popular. Se lo digo ahora en el primer texto, porque vamos a ver que diferentes pensadores van a decir que como lo popular se constituye por una relación de dominación, no va a ser tan fácil poner el micrófono y “que hable lo popular”.

Desde el principio lo popular tiene que ver con el ejercicio del poder. Por lo tanto, las vías de acceso a algunas inscripciones de lo popular son oblicuas, no directas. Entonces, pareciera ser que hay cierto rasgo esquivo, como pareciera que siempre estamos llegando tarde, o de manera desubicada para poder pensar lo popular. Fíjense por ejemplo cuando hablemos de Bourdieu más adelante, él va a decir, que es una ilusión suponer que para hablar de lo popular uno tiene que preguntarle directamente a quien supone como portavoz de lo popular. Esto también lo vamos a ver más adelante cuando veamos por ejemplo a alguien como Ginzburg que para pensar lo popular se va a trabajar con los archivos de la Inquisición en la interacción del representante eclesiástico con aquel molinero al que se le ocurrió decir que la generación del mundo era como el queso y los gusanos; cometió semejante atropello, fue interrogado por las autoridades y ahí Ginzburg, en esos archivos de la inquisición, va a encontrar las expresiones de la cultura popular, unas expresiones de un sujeto en particular, él nunca generaliza donde empieza a confluír una matriz oral junto con la lectura. Alguien que empezó a leer muchas cosas y tenía ganas de darse una explicación de algo que a nosotros ya no nos interesa más. ¿Cómo se generó el mundo, cómo hizo Dios para generar esto? Son preguntas que no están en nuestro horizonte. Bueno, este hombre, en esa época en el siglo XVI, interrogó esas cuestiones.

Pero vuelvo a la cuestión metodológica, una vía indirecta de acceso a lo popular. Marcada por la relación de dominación a partir de la cual eso se constituye en objeto. Entonces Bajtin toma a Rabelais, como portador de la cultura popular, toma sus textos como ciertas imágenes, fotografía sin cámara, imágenes que Rabelais logra inscribir de lo popular. Una cuestión: el carnaval en la Edad Media y el Renacimiento es un momento particular donde la segunda vida del pueblo se hace pública, una segunda vida que está fuertemente transformada, que se ha modificado históricamente para Bajtín, por el desarrollo de la sociedad de clases y el Estado. Esos son aspectos fundamentales que van a ir transformando a lo popular, no solamente clases en el sentido capitalista, sino antes también.

Entonces en estos simbolismos, vamos a ver cuestiones conflictuales porque hay formas distintas que entran en tensión. Vamos a un ejemplo. Si solo en el momento del carnaval aparece como posible un tipo de burla hacia ciertas figuras, esto lo que está planteando es que hay una lógica de conflicto, ese conflicto lo que está evidenciando es que hay valoraciones distintas. En tensión, en pugna. Entonces volvamos a Bajtín: hasta acá lo que nos ha planteado es un acercamiento a lo popular por una vía indirecta, a través de la literatura. A través de un texto extraño. Se podría haber pensado como un texto menor, un texto para divertir, pero que sin embargo, en la lectura de Bajtín ahí hay imágenes que exponen un determinado momento de la cultura popular. Eso es lo primero que nos dice. Pero a la vez nos dice que esas imágenes remiten a un tiempo de lo popular donde el carnaval ya se ha configurado en una segunda vida del pueblo. A ver, en el carnaval se puede poner en un espacio-tiempo restringido, esta dinámica, estas características que particularizan al modo de vida popular. Pero lo que marca Bajtín es que este modo de vida ha sido objeto de sucesivos recortes y transformaciones. La



mirada que puede obtener de la Edad Media mediante Rabelais, expresa que la cultura popular se ha transformado fuertemente. Y esa transformación siempre va a tener que ver con las relaciones entre las clases, y el lugar del Estado en la relación entre esas clases.

En el texto, Bajtín va a hacer una idea y vuelta. De esta imagen, “foto” de la Edad Media va a remitir hacia atrás, dando cuenta de lo que supone toda una serie de transformaciones en la vida popular pero también mirando hacia adelante va a indicar cómo lo popular se transforma con el desarrollo del capitalismo, que va reconfigurando las relaciones entre las clases. Si hay algo que caracteriza a la perspectiva de Bajtín por lo menos desde mi lectura, es que siempre mira y nos hace notar cómo hay encuadres ideológicos cuando nos acercamos a pensar algo. Entonces por ejemplo, una y otra vez dice, a Rabelais no lo entendieron porque están leyendo las imágenes que él plantea sobre lo popular desde la experiencia presente. Por eso la necesaria historización...

Pero vamos directamente a ese objeto que él se plantea conocer. ¿Qué características tiene la cultura popular? La primera característica, que titula la primera versión del texto, es que la cultura popular es *cómica*. Acá nosotros también tenemos que deshacer los encuadres ideológicos desde los cuales estamos pensando nosotros. Digo, la idea de lo cómico que está planteando Bajtín tiene que ver con un tipo de lectura que aparece muy asociada al cuerpo y a la risa, y a la fiesta. Y al disfrute. Y al ciclo de la vida en una temporalidad de nacer, crecer, morir en vinculación con los procesos de la tierra. Nacer, crecer, morir. La cultura cómica tiene que ver con esa celebración más inmediata de lo que brinda la tierra a partir del trabajo humano. Entonces esa fiesta del carnaval que en la Edad Media tiene algún nivel de reconocimiento social, remite a prácticas anteriores donde los sujetos festejaban, después del trabajo en el campo, lo que habían hecho esperando que ese trabajo le diera sus frutos más adelante.

Fiesta, cuerpo, carácter cómico, comer, junto con otros con aspectos, se van a ir reconfigurando a medida de que la cultura popular vaya perdiendo entidad como simbolismo de diferenciación para estas clases. Acá esta bueno retomar un pensador como Elías. Norbert Elías, que también vaya uno a saber por qué no es tan leído hoy, lo que va mostrando es cómo esta idea que tenemos de individuo, es algo que se fue construyendo socialmente. La sociedad conformada como sociedad de los individuos, es una experiencia que tiene que ver con un determinado Estado, con un determinado estado de las relaciones entre las clases. Nuestra experiencia es una sociedad de individuos, pero esto se fue configurando históricamente. En la imagen que muestra Bajtín a través de la obra de Rabelais, en ese/espacio tiempo, la cultura popular suponía una forma de socialidad donde uno no podía pensarse fuera del nosotros. La cultura popular implicaba una forma de interacción y desde esa interacción colectiva se moldeaban identitariamente los sujetos. Eso era una forma de participación en la vida social que configuraba la identidad de cada sujeto, que no se podía pensar fuera del nosotros. Esta experiencia es muy distinta a la nuestra. Bueno, en esta imagen que toma Bajtín de este momento de lo popular aparece muy fuertemente que lo colectivo es un cuerpo. Y el sujeto no puede pensarse como miembro separado de ese cuerpo. Cuerpo popular, cuerpo colectivo.

Para que podamos hablar de una cultura popular, para que podamos hablar de simbolismos diferentes, tenemos que hacer lo que hace Bajtín, tratar de ver cuáles son los rasgos de esos simbolismos que se diferencian de los otros. Cómo se vive el cuerpo y cómo el cuerpo tiene que ver con la identidad, es uno de esos puntos. La cultura



oficial era una cultura letrada, era una cultura basada en la abstracción y la escritura; mientras que la cultura popular era una cultura fuertemente oral que tenía que ver con formas expresivas que involucran el cuerpo, la palabra, la voz, la entonación. Una clase atrás les decía, cuando hablábamos de películas y de libros, el texto o la película *El nombre de la Rosa*. ¿Qué hay ahí? Hay una cultura oficial que fuertemente controla la circulación de ciertos textos, las culturas populares tienen una experiencia y los miembros de la cultura oficial tienen otra. Y miren como se visten, como huelen, como se mueven en el espacio de manera distinta los miembros de cada una de estas clases. Entonces el cuerpo es un lugar de mostración de la diferenciación que existe entre estos simbolismos. Entonces el cuerpo es un lugar de diferenciación entre simbolismos. Pero los simbolismos, no son superestructura. La noción de cultura que estamos viendo con, no es un conjunto de prácticas en el sentido restringido, es la organización de la vida.

Lo que el autor hace es un planteo materialista que incluye en su reflexión al cuerpo mismo. El cuerpo mismo es una materialidad donde se van tramando las relaciones entre las clases y los simbolismos. Cuándo te puedes reír. Qué es lo máximo que puedes hacer. El cuerpo mismo es objeto de esta consideración materialista. Dice, las expresiones discursivas “me cago en ti, mierda para él”, remitían en otro momento a prácticas, donde eso que aparece como expresión lingüística se refería concretamente a tirarse mierda. Pero esto también fue objeto históricamente de regulaciones hasta el punto que una práctica extradiscursiva se transformó en una práctica discursiva y se sedimentó como lenguaje. Entonces hay una lectura materialista del lenguaje mismo y como el lenguaje se conecta con el cuerpo. En los carnavales, el diablo pobre, era el pobre diablo de las clases subalternas que esos días podía salir a hacer lo que quería. Y Bajtín juega con eso... reconoce y marca esas situaciones. Que podían hacer ciertos pillajes en esos momentos específicos.

Entonces fíjense, el cuerpo y la relación con lo colectivo, con la tierra. La jerarquización de otras zonas del cuerpo más alejadas de la cabeza como centralidad de la vida. Ese cuerpo que está configurado históricamente expone en esas formas de reír una determinada relación entre los simbolismos y las clases. No es para nada inocente la pregunta “¿Y usted de qué se ríe?”. Porque está tan naturalizado nuestro reír. Cada vez que Bajtín va planteando algunos cambios en esta forma estructural, siempre remite a las clases, al papel del Estado, pero fíjense, no de una manera mecánica, sino siempre haciendo referencia a mediaciones para dar cuenta de estas transformaciones. Decíamos que lo popular se encuentra fuertemente en el cuerpo en todas estas dimensiones que fuimos diciendo, y también en un sentido... en el cuerpo como lugar de inscripción y uno de los rasgos que se va perdiendo pero que es parte de lo popular es el carácter ambivalente. La cultura cómica implica una relación ambivalente con la vida y la muerte. Porque esta separación que nosotros tenemos hecha carne entre el nacer y el morir, aparece significado en otra lógica. Uno nace, crece, muere. Nosotros que nos pensamos como individuos tenemos las fechas del tiempo de la biografía inscrita en el cuerpo. No solamente no nos pensamos en un colectivo, sino que tenemos la idea del tiempo como una línea. Para esta experiencia que se va centrando en la cabeza, que se va separando de la naturaleza, se va produciendo no para la fiesta y el consumo sino que empiezan a existir algunas prácticas de acumulación, etcétera, no hay ambivalencia posible. Una cosa es una cosa u otra cosa, es otra cosa. Esto de separar vida y muerte, bello y feo, noble y vulgar y de que no haya para nada porosidad en las fronteras, es una marca fuerte de la experiencia que se va a ir configurando en el desarrollo del capitalismo, como desarrollo de la experiencia como individuo, etcétera.



Ese carácter ambivalente es lo que Bajtín va a marcar como el rasgo fuertemente asociado al cómico. Las cosas son y no son. Uno nace y va muriendo, uno va creciendo y va envejeciendo. No es blanco o negro. Entonces hasta acá dijimos: lo popular tiene que ver con otras maneras de vivir el cuerpo, otra manera de sentir la risa, otros espacios centrales, que son los espacios de la plaza, de lo público, de encontrarse con otros, como espacio central que otorga sentido a la vida. Y después más adelante, una y otra vez, Bajtín marca la relación de lo popular con la comida y con la guerra. Hay una frase que se las quiero leer:

...en la tradición de la fiesta popular (y en Rabelais), las imágenes del banquete se diferencian netamente de las que guardan relación con el comer en la vida privada, de la glotonería y de la embriaguez corrientes, tal como aparecen en los comienzos de la literatura burguesa. Estas últimas son las expresiones de la satisfacción y de la saciedad concreta de un individuo egoísta, la expresión del disfrute individual y no del triunfo del conjunto del pueblo. Están aisladas del proceso de trabajo y lucha, desligadas de la plaza pública y encerradas en el interior de la casa y de la habitación («abundancia doméstica»); no es la «gran comida» sino un pequeño refrigerio doméstico con mendigos hambrientos en el umbral; si estas imágenes son hiperbolizadas, no expresan sino la codicia, y no un sentimiento de justicia social. (Bajtín, 1989: 271).

Esa experiencia de ese mendigo en la puerta es una experiencia inexistente en el carnaval. Ahí se puede ver todavía como los diablos pobres o los pobres diablos tienen por ese día el día libre para hacer lo que quieran. Para poder entrar, para poder comer. Pero hay además prácticas de solidaridad entre los iguales. Comer con otros. Por qué no se cerraban las puertas de los carnavales de Jujuy, de Salta. Cómo va a haber un festejo de carnaval aún hoy. ¿No? En ese lugar a donde se mantienen algunas prácticas, con las puertas cerradas. La materialidad de la puerta cerrada marca una experiencia.

Esta imagen que estamos haciendo de lo popular en la edad media nos permite pensar que había ideas de cuerpo distinto, que había idea de fiesta distinta, que había formas de expresión vinculadas a la palabra y la oralidad, que había reír con el cuerpo distintos pero yo preguntaría si ahora podemos reconocer risas distintas. Y ahí, al invertir la pregunta. ¿De qué nos reímos mucho hoy? ¿Qué hay como forma hegemónica de regular la risa? A ver... ¿Quiénes ven Tinelli? ¿Quiénes ven Policías en acción? Como pista, el grupo “Damas gratis” tiene un tema sobre “Policías en acción”... los miembros de las clases subalternas ven “Policías en Acción” Pero cómo si en “Policías en Acción” aparecen las clases subalternas tratadas como animales, cuerpos, carne, adrenalina y acción, sin parar... En un banquete horroroso cotidiano donde la adrenalínica acción fagocita a los fragmentos de cuerpos de los sujetos de las clases subalternas... ¿Por qué lo ven quienes lo ven? A mí me parece que es muy interesante pensar nuestros propios cuerpos, nuestro propio reír como un escenario de disputa. Es muy difícil que podamos interrogarnos sin esta historización que nos permite de alguna manera, hacer un ejercicio de repregunta ¿De qué nos reímos?

El capítulo uno de Bajtín, pensando en nuestro análisis del carnaval, dice lo siguiente: *“Tendríamos que hacer la historia de la risa”*. No todos nos reímos de la misma forma e históricamente no nos reímos ni de los mismos contenidos ni con la misma intensidad. A quién se le puede ocurrir hacer una historia de la risa. Para sujetos socráticos como nosotros, la risa es un comportamiento menor... Nietzsche señalaba nuestro error, nos hemos confiado en ese tirano mayor que es la razón... si yo les digo



a ustedes “¿qué es el hombre?”, ustedes me van a decir que el hombre es un ser racional, es un ser político que se yo. ¿A quién se le ocurre decir que el hombre es un ser capaz de reír? Que tontera, ¿no? Es una hipótesis profundamente antigriega. Parece algo menor. Benjamin va a decir en los treinta “los espasmos del diafragma, que es reír, a veces dicen mucho más que los espasmos del alma”. Y la manera de reír, de qué nos reímos habla mucho de cómo la sociedad se hace cuerpo. El reír, en el reír, también está la sociedad hecha cuerpo. No es lo mismo que nos riamos de Ricardo Fort, que nos riamos de lo que debe haber implicado ver disfrazado de asno a una figura eclesiástica en ese momento del carnaval.

Con todo esto estoy tratando de mostrar dos cosas: como el contexto no es un afuera, esa idea de encuadre es ideológica, como los textos están tramadas por las sangres y las batallas de los contextos en que se inscriben y cómo los sujetos están en una profunda relación con los contextos que los configuran y que a la vez ellos intentan participar. Ese adentro y afuera, es casi lo que necesitamos en términos analíticos pero si transformamos esa distinción de metodológica a ontológica, bueno tenemos riesgos muy grandes de no ver ciertas cosas. Entonces, tendríamos que hacer una historia de la risa. Bajtín está instalando ahí como un objeto epistémico algo que merece ser conocido, algo que no es tan habitual de señalar. ¿Y por qué está señalando eso? Porque las prácticas del reír se van a ir modificando a medida que esa segunda vida del pueblo vaya cambiando. Aparecerán otras formas de reír. En esa sociedad de jerarquías la burla sólo podía ir del sentido del dominado al sentido del dominante y en el momento del carnaval. Pero había muy pocos casos en que se rieran de lo mismo (...) Hoy, los sectores subalternos, las clases subalternas, se ríen de “Policías en acción”, de Tinelli, y de Fort también.

Pero *¿todos nos reímos de lo mismo? ¿La risa hegemónica es la forma de reír que ha subsumido lo popular?* Vayamos tratando de marcar, haciendo el ejercicio de marcar la materialidad de experiencias distintas en la Edad Media y nuestro presente. Con esto también estamos marcando que seguramente el carnaval de Humahuaca ha cambiado, porque no hay afuera del capitalismo. No existe en una burbuja. Entonces vos corregíme Mara, pero con esto de que... ¿A qué zona habían declarado Patrimonio de la Humanidad?

M: Toda la Quebrada de Humahuaca

E: Bueno. Eso modificó muy fuertemente, la configuración de algo en términos de patrimonio histórico y patrimonio cultural de la humanidad, modificó la forma de interacción, por más que seguramente va a seguir existiendo pero también se modificó. Entonces volvamos. Vinimos para adelante y ahora nos vamos para atrás. Bajtín nos dice que en la Edad Media, la experiencia centrada en el sentido y la predominancia de la risa, en esa relación no lineal sino circular entre nacer, crecer y morir, etcétera, es una experiencia que se está modificando fuertemente. Qué quiere decir entonces, que esa segunda vida del pueblo en otro momento tenía una lógica y una entidad de mayor peso. La subordinación, y la transformación de esa cultura popular va a tener que ver con el desarrollo de las relaciones de desigualdad. Hay una forma de vida que en el carnaval de hoy refleja de una manera transformada eso que ya no está. Y qué es eso que ya no está: tiene que ver con... otra forma de experiencia social antes de la operatoria de procesos de subordinación de ciertas clases y la separación y emergencia de la cultura oficial. Que exista una cultura popular y una cultura oficial, lo que está señalando es que en algún momento esa cultura oficial se haya generado por separación de esas clases trabajadoras.



Lo que marca esa expresión del carnaval es ese momento de *inversión* donde el campesino trabajador puede burlarse de ese otro, donde esas jerarquías en ese momento quedan suspendidas. Pero digamos, si en un momento uno puede distinguir una cultura y clases vinculadas a la cultura oficial y una cultura que se vinculaba a lo popular, de alguna manera vamos a suponer que eso es producto de una escisión, un proceso de separación que no siempre fue así. Y entonces lo que uno ve en el carnaval es la impronta de otro modo de vida. Esto está en cada uno de los capítulos del texto de Bajtín: el sentido de la risa, el espacio de la plaza pública como un espacio para estar con otros. Y esos otros donde uno adquiere sentido no como individuo singular porque uno no es uno sin esos otros. Experiencias comunitarias de organización que fueron transformándose a partir del desarrollo del poder del Estado y de las clases que lo hacen es ir configurando sociedades conformadas por individuos. La vivencia y la experiencia de ser un individuo es un producto socialmente construido.

En ese momento la cultura popular que está tratando de pensar Bajtín y el sujeto, como sujeto solo, no podía existir, sino que era miembro de familias, de espacios comunitarios que dependían de un señor que era dueño de la tierra, pero no había una experiencia de sujeto uno. Justamente todo al revés de nuestra experiencia. Pensemos en los álbumes de fotos. Agarren el álbum de fotos de su abuela, de su mamá y ustedes. Fíjense en esos álbumes familiares cuál es el protagonista. Hay álbumes familiares porque son de la familia, no está la experiencia del álbum individual. Si uno mira la historia del álbum, va a ver que en algunos momentos se empezó a dar esta experiencia de que cada cual tiene su álbum. Hasta el punto de hoy donde tendríamos una especie de álbumes flotantes, fotos en el celular, en la compu. Otra foto impresa, otros que ponen estos nuevos dispositivos que van pasando las fotos digitales, vieron que ahora hay portarretratos digitales, entonces el proceso de constitución de los individuos como individuos es un largo proceso que mirando la experiencia del carnaval hacia atrás y hacia adelante en la Edad Media Bajtín dice: Bueno, esto que en mi época (él está hablando en los cuarenta) veo como sociedad configurada de los individuos, es un espacio tiempo particular pero antes el sujeto sólo podía nombrarse y pensarse en tiempos comunitarios. Entonces, formas de reír distintas, configuraciones de la identidad distintas. Vivencias del espacio público como un espacio de todos, no como algo que uno va, como a tomar, sino que es un espacio de todos, el espacio público. El sentido del comer y de gastar y de consumir todo lo que hay, como una lógica que es la otra, es la lógica del derroche, del exceso.

Lo que está hablando es de un tipo de experiencia que se fue transformando. Como se disponía el espacio, como se piensa el pueblo y demás. Hay en las expresiones de lo popular que va a analizar Bajtín y que cada vez, me parece que vamos viendo con menos peso, un carácter definitorio de lo popular que es la *ambivalencia*. Como Bajtín quiere conocer algunos rasgos de esa cultura popular, ver las características y su dinámica, una de las cosas que encuentra como marca de lo popular es la ambivalencia. Qué quiere decir esto. Y, que las cosas nacen y van muriendo a la vez, que algo crece pero a la vez va decreciendo. Que no hay una línea de demarcación que separa lo que es bello, lo que es feo, lo que es justo de lo que es injusto, sino que hay a veces, ahí marcando una y otra vez, señalando que hay un lugar compartido en eso que aparece como dicotomía.

El proceso de desarrollo de la racionalidad como lo otro de la sensibilidad, que eso es lo que estamos viendo acá como una de las líneas fuertes en relación a lo popular, lógica del cuerpo, lo sensible, estar vinculado a la tierra, lógica de la razón, de la abstracción, de la reflexión vinculado a la palabra. Este proceso está orientada a captar



ideas claras y distintas; algo es o no es. Algo es A o es B. Lo que va a tratar de mostrar Bajtín es que en el carnaval las cosas son y no son. Por eso hasta acá, qué distintas formas de liberarse uno puede encontrar, en relación a los carnavales. Liberarse de las jerarquías, una cosa de encontrar un espacio tiempo para poder burlarse, y otra cosa son las formas de liberarse que los sujetos imponen con los significados que asocian a las prácticas como veían ustedes ahí.

3. Mercantilización cultural: el (¿im?) posible lugar de las resistencias culturales

A: Profe, ¿la mercantilización de la cultura vacía la resistencia? Donde ya avanzó la clase dominante mercantilizando las expresiones populares, ¿no está la resistencia?

E: Van ver que los autores van a decir que no pensemos que la dominación acaba en la producción de un producto. A ver, nosotros todavía no hemos dicho nada, estamos muy lejos de todo lo que es el proceso de industrialización de la cultura. Pero más allá de eso, y viniéndonos todavía más cerca de, ha habido una relación entre los simbolismos, siempre ha habido intentos de cooptar, de tomar, de cambiar, de reapropiar, de transformar en oficial, por ejemplo el carnaval. No solamente con la industria cultural que a todo le pone sello de la mercancía. Sino que desde los primeros autores que estamos viendo, lo que vamos a ver es que entre los simbolismos existen relaciones y conflicto. Si no existiera, serían simbolismos muertos, pero mientras las clases están en interacción y los sujetos se representan en un mundo, va a haber relaciones y conflictos entre esas expresiones simbólicas.

Digo, retomamos esto y volvemos a tu pregunta. A ver, Bajtín afirmaba que *el signo es la arena de lucha de clases*. ¿Qué es lo que no se disputa? No lo que está muerto, lo que está muerto será objeto de comprensión filológica, pero mientras tanto, el terreno de producción y reconocimiento de los simbolismos es algo que más bien tendríamos que imaginarnos como un escenario donde hay sangre en esas producciones, aunque a veces no sepamos cómo verlas. El escenario de las producciones simbólicas es un espacio de la lucha de clases y es un modelo sangriento y de batalla. Y acá lo que decía el compañero; esta tensión entre los simbolismos no aparece recién con el desarrollo de la industria cultural. Aparece desde el momento en que hay clases distintas, y que cada clase va a ir generando producciones simbólicas en las que se reconoce. ¿Me explico?

Entonces el carnaval de en sí mismo, en este momento, en esta imagen que puede obtener a partir del texto de Rabelais, en estas imágenes ahí ya hay formas de apropiación del potencial conflictivo. Existen relaciones entre los simbolismos: es la idea de circulación cultural. Esto es, no están separados, están en interacción. Es importante mirar que las clases se dan sus simbolismos. Hay clases y simbolismos distintos, pero como las relaciones de dominación social varían, también las relaciones de dominación simbólica se transforman y habrá que ver qué formas tienen estas interacciones en los diferentes momentos. Como usted bien dice, nadie puede negar, no solamente el impacto de la industria cultural sino mucho antes, lo que implica el desarrollo del capitalismo.

Me parece que ahí tenemos que ver varias cuestiones: no podemos dar esa respuesta en abstracto. Nos podemos remitir a procesos históricos y ver cómo se resolvió. Ahora, lo que es innegable es que las culturas populares son botines de guerra, están ubicadas en el tablero de ajedrez de la historia, como va a señalar Benjamín mas



adelante en el Seminario. Porque poder tomar, darle otro sentido, cambiar los significados de las prácticas juega en lugar central en sociedades fuertemente desarrolladas, entonces es un problema que se instala en el centro del escenario de los procesos. Esto no es “superestructural”, como si fuera una “capa” aparte...

Los desarrollos teóricos en el campo de la sociología de la cultura que se fueron haciendo en los primeros años del 20, del 30, lo que estaban mostrando era la centralidad y el espesor de lo cultural (y del poder) para poder pensar las prácticas. Por eso en el primer día de clase hablamos de las “Preguntas de un obrero ante un libro” de Brecht, porque en otras miradas que no toman lo popular, la cultura ¿qué es?: el saber más allá de los conflictos, el saber oficial: “San Martín cruzó los Andes. ¿Sólo? ¿Quién lavó su ropa, quién cuidó a sus hijos, quién lo amó, quién secó sus lágrimas, quién cuidó su caballo? Esas preguntas solo las pueden hacer los que están en contacto con el terreno, la sangre y los desechos de la historia. Esas preguntas vienen de lo popular: de lo que pretende ser fagocitado, negado. Cuando se ve el núcleo duro de lo político habitando lo cultural, uno interroga lo popular...

Pensemos en imágenes de nuestro presente y retomemos lo del carnaval de Rio... Hoy, hay vínculos muy interesantes entre cultura-turismo, con violencias asociadas: usted puede hacer turismo y pagar una empresa para que lo guíe por los barrios pobres de Rio. Ustedes van a Río de Janeiro, y después del carnaval se quedan unos días más, ustedes si van con un paquete turístico, en el gobierno “progresista” de Lula y ahora de Dilma, ustedes puede hacer un tour a la favela, a la Rosinha. Estas cuestiones me parece que si las naturalizamos no las vemos más, y si no las vemos más, tal vez, porque justamente son expresiones que solamente pueden solidificarse y configurarse en función de cierto estado de las relaciones interclases. No siempre fue así, no tiene por qué ser así. Es la circunstancia de un momento en particular de las relaciones entre las clases.



Bibliografía sugerida

CAPARROS, Martín (1999) "Brasil: el imperio de los sentidos", en "La guerra moderna". Editorial Norma / Buenos Aires. 435 páginas.

ALABARCES, Pablo. (2002) "Cultura(s) (de las clases) popular(es), una vez mas la leyenda continua. Nueve proposiciones en torno a lo popular", ponencia ante las VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, Córdoba, 17 al 19 de octubre.

BAJTÍN, Mijaíl (1986) "El problema del contenido, del material y de la forma en la creación artística verbal", en *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Arte y Literatura.

BAJTÍN, Mijaíl (1989) *La cultura popular en la edad media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza Universidad, Madrid.

BOITO, Eugenia. "Luis Almirante Brown en polémica con Grignon y Passeron. o la disolución de lo popular en el consumo", en el marco de las XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación: "Nuevos escenarios y lenguajes convergentes", Rosario, Octubre de 2008. Disponible en Internet, en <http://scpopularymasiva.wordpress.com/author/scpopularymasiva/>. Última consulta, 13 de noviembre de 2011.

ESPOZ, María Belén. (2011) "Pensar lo popular desde la lógica del sacrificio: lo trágico como interpretante de/sobre la/s cultura/s popular/es. Algunas escenas mediáticas de la actualidad", *TRANSFORMACIÓN SOCIAL, MEMORIA COLECTIVA Y CULTURA(S) POPULAR(ES)*. María Eugenia Boito, Eliana Toro y José Luis Grosso (coords.), EBook, CIES, www.estudiossociológicos.com.ar

DE CERTEAU, Michel. (1999) "Prólogo" y selección de textos en "La Cultura en plural". Nueva Visión, Buenos Aires.

DE CERTEAU, Michel. (1996) "Introducción" y selección de textos en "La Invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer". Universidad Iberoamericana, México.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. (1982) "Las culturas populares en el capitalismo". Edit. Nueva Imagen, México. Cap. II y III.

GARCIA CANCLINI, Néstor. (1990) "La puesta en escena de lo popular"; 'Popular, popularidad', *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. (1988) *El discurso televisivo, espectáculo de la posmodernidad*. Cátedra, Madrid.

GRIGNON, Claude y PASSERON, Jean Claude. (1991) *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y Populismo en sociología y en literatura*. Nueva Visión, Buenos Aires.

RAMOS ZANCA, Liliana y REMONDEGUI, Mara. (2011) "Lo popular urbano y la experiencia contemporánea desde las expresividades sociales: el fenómeno murguero en Córdoba", *TRANSFORMACIÓN SOCIAL, MEMORIA COLECTIVA Y CULTURA(S) POPULAR(ES)*. María Eugenia Boito, Eliana Toro y José Luis Grosso (coords.), EBook, CIES, www.estudiossociológicos.com.ar

SCRIBANO, Adrián. (2011) "Epílogo. Lo popular, lo subalterno y la indecisión del imperio", *TRANSFORMACIÓN SOCIAL, MEMORIA COLECTIVA Y CULTURA(S) POPULAR(ES)*. María Eugenia Boito, Eliana Toro y José Luis Grosso (coords.). EBook, CIES, www.estudiossociológicos.com.ar

