

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

**Una propuesta de esquema de imágenes del carnaval
aplicada al Prometeo de Renato Leduc
a partir de Mijaíl Bajtin**

TRABAJO RECEPCIONAL
PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
CREACIÓN LITERARIA

PRESENTA

JOSÉ DE JESÚS SÁNCHEZ LARA

Directora del trabajo recepcional

Lic. Adriana Jiménez García

Ciudad de México, noviembre de 2016

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Índice

Introducción	4
Capítulo 1_Conceptos fundamentales del Círculo de Bajtin	7
1.1. Concepto de carnavalización en Mijaíl Bajtin. Acercamiento al esquema de imágenes carnavalescas	12
Capítulo 2_El carnaval: contexto sociohistórico y su relación con la literatura	16
2.1.-El origen del carnaval	20
2.2.-Etimología de la palabra carnaval	22
2.3.-El carnaval en la Edad Media	23
2.4.-El carnaval en Nueva España	26
2.5.-El carnaval en el México independiente	29
2.6.-Carnaval y literatura	34
Capítulo 3_El esquema de imágenes del carnaval	44
3.1 La risa	45
3.2 Lo corporal	60
3.3 El lenguaje	65
3.4.- Lo inferior (los infiernos)	71
Capítulo 4_ <i>Prometeo</i> de Renato Leduc	77
4.1.-Renato Leduc: brevísimo trazo biográfico	79
4.2.-Esquema de imágenes del carnaval aplicado al poema <i>Prometeo</i> de Leduc	84
Conclusiones	100
Bibliografía	107

AGRADECIMIENTOS:

A mi madre: Josefina Sánchez que siempre me apoya.

A mi directora: Adriana Jiménez que me fue guiando a pesar de las vueltas de timón.

A mi mecenas: Ana María Cetto que me brindó su apoyo para poder concluir mis estudios.

A la Universidad Autónoma de la Ciudad de México que contribuyó a mi crecimiento profesional y personal. Y por el apoyo para la impresión y empastado de este trabajo recepcional.

A todos los profesores de la carrera en Creación Literaria que me hicieron descubrir mi potencial.

Y a todos los amigos, verdaderos, que creyeron en mí y en mi trabajo.

Introducción

El título de este trabajo recepcional es: *Una propuesta de esquema de imágenes del carnaval aplicada al Prometeo de Renato Leduc a partir de Mijaíl Bajtin.*

La investigación comenzó con el tema del humor en la literatura. Al iniciarla se encontraron innumerables conceptos que tenían una relación directa con el humor, como la comedia, la ironía, la parodia, el sarcasmo, la risa y el chiste, entre otros.

La falta de delimitación del tema fue uno de los primeros obstáculos a superar; sin duda alguna, había una gran cantidad de información. Era necesario dirigir los esfuerzos hacia un solo concepto. El libro que ayudó a establecer el eje de este trabajo recepcional fue el ensayo de Mijaíl Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.*

El texto anterior plantea los rasgos principales del carnaval en la Edad Media y el Renacimiento. Además, muestra de manera muy específica cómo los elementos de este festejo quedaron retratados en la literatura de Rabelais. El concepto de carnavalización bajtiniano, plantea una inversión, es decir, un quiebre temporal en la jerarquía social de la época, lo cual fue de sumo interés. Adicionalmente, al leer el ensayo de Bajtin se notó que muchos de los conceptos que se investigaron, en un principio, se encontraban englobados en el carnaval bajtiniano.

Por eso el carnaval es el punto central de este trabajo pero, antes de poder establecerlo, fue necesario aclarar algunos de los conceptos fundamentales propuestos por Mijaíl Bajtin, ampliados o difundidos por el llamado Círculo de Bajtin. Una vez establecidos estos, fue de

enorme valor indagar en el contexto sociohistórico del carnaval y su relación directa con la literatura, para así tener un punto de partida.

Ya con el concepto de carnaval como el eje de este trabajo, se continuó con la investigación y se apreció la existencia de una notable cantidad de tesis que analizan la carnavalización en diversos autores o en diversas obras literarias. Muchos investigadores han puesto bajo el microscopio obras como las de Sergio Pitlor o incluso las de Jorge Luis Borges; para poder diseccionarlas y decir que son carnaavalescas desde la perspectiva planteada por Bajtin.

A pesar de todo lo realizado con anterioridad se debe señalar que el criterio para establecer que un texto es o no carnaavalesco, no es muy uniforme. Por eso, fue útil plantear un esquema con el que se puedan desglosar los elementos del carnaval que propone Bajtin. Este esquema puede servir como una primera aproximación que aporte argumentos sólidos a la hora de postular que un texto literario es carnaavalesco.

Por supuesto, para comprobar la utilidad del esquema fue necesario analizar la obra de un autor y, después de una indagatoria preliminar, se eligió el *Prometeo* de Renato Leduc, autor que encajó a la perfección en este proyecto, pues para empezar Leduc fue un poeta que pugnó por la clase popular e incluso utilizó su lenguaje, pero no sólo eso: también lo hizo recurriendo a las formas del llamado lenguaje culto.

Leduc es un autor que entró, por la fuerza, al canon de la literatura. Dice Monsiváis que este poeta eligió ser el personaje antiintelectual, bárbaro y alegre que comparte la jubilosa vulgaridad de la calle con la exquisitez. Y aunque no toda su obra es carnaavalesca, el poema que se seleccionó expresa de muchas maneras los elementos analizados por Bajtin.

Así pues, no es la intención de este trabajo recepcional agotar el tema carnavalesco; simplemente se plantea una propuesta específica que puede ayudar a organizar y rastrear los elementos del carnaval, descritos por Mijaíl Bajtin, en un texto literario.

Capítulo 1

Conceptos fundamentales del Círculo de Bajtin

En este capítulo se describirá, de manera breve, el método sociológico propuesto por Mijaíl Bajtin y tres de sus conceptos fundamentales: la polifonía, el dialogismo y la carnavalización, los cuales se vinculan con el tema de este ensayo: el carnaval. Una vez explicados los conceptos se propondrá un *esquema de imágenes del carnaval* y más tarde se expondrán las categorías de éste para poder aplicarlas a un texto de la literatura mexicana del siglo XX.

Se debe iniciar explicando que Mijaíl Bajtin postula un acercamiento a lo que él llama el método sociológico. Bajtin dice que la obra literaria está estrechamente relacionada con el contexto no enunciado de la vida, ya que en la literatura son muy importantes los sobreentendidos. De hecho, Viñas Piquer reafirma esto en su *Historia de la crítica literaria* diciendo que la obra de Bajtin claramente es una poética sociológica ya que “el punto de partida de sus teorías se encuentra en el convencimiento de que todo signo es ideológico, es decir, detrás de cada signo se esconde una ideología determinada” (458). Para comprender mejor el pensamiento de Bajtin o de lo que hoy en día se conoce como el Círculo de Bajtin — conformado por personajes como Matvej Isaevitch Kagan, Pavel Nikolaevich Medvedev, Lev Vasilevich Pumpmpjanskij, Ivanovich Sollertinskij y Valentin Nikolaevich Voloshinov— es útil recurrir a las palabras de Viñas Piquer puesto que explica el hecho de que las teorías bajtinianas

abarcaban fundamentalmente tres ámbitos y en cada uno de ellos existe un rival al que se le quiere hacer frente: una teoría del sujeto (contra el psicoanálisis freudiano), una teoría del lenguaje (contra la lingüística estructural) y una teoría literaria (contra el Formalismo). Formalismo, Lingüística estructural y Freud son, pues, los tres importantes contendientes a los que se enfrenta el pensamiento de Bajtin (Viñas 459).

No se ahondará en las teorías que el Círculo confronta, sin embargo, sí es pertinente mencionar la postura que éste mantiene. Según Viñas Piquer, para Bajtin:

las palabras existen para el hablante en tres aspectos: como palabras neutras en el diccionario, como palabras ajenas llenas de ecos de los enunciados de otros (connotadas por el uso que de ellas han hecho antes otros individuos) y como palabras propias que son usadas por nosotros en una situación determinada y con una intención determinada (Viñas 460).

Dicho de otra manera, las palabras no son propiedad de nadie, se pueden encontrar en un diccionario en su forma neutra, sin embargo, cuando alguien desea emplearlas se deben tomar en cuenta varias situaciones, por ejemplo, cuando una persona elabora un mensaje lo hace con su propio estilo y forma determinada; al mismo tiempo esa persona impregna el mensaje con su subjetividad, lo que se pone en evidencia con el surgimiento de algunas marcas textuales (pausas, entonación, vocabulario, etc.). “Además, todo discurso incorpora palabras ajenas, ecos de otros enunciados, de modo que se producen interacciones dialógicas. Buscar la «otredad» de un enunciado es buscar las palabras ajenas que incorpora, que pueden manifestarse más o menos explícitamente” (Viñas 460).

Una vez entendido lo anterior, cabe mencionar que una obra artística es un potente condensador de valoraciones sociales no expresadas; cada palabra está impregnada por ellas. Son justamente estas valoraciones sociales las que organizan la forma artística en cuanto a su expresión inmediata. Por otra parte, estas valoraciones son activas con respecto al objeto del enunciado de la obra: dicho objeto es el héroe o protagonista. Por lo tanto, el oyente y el héroe son participantes permanentes del acontecimiento de la creación.

Es necesario decir que Viñas Piquer aclara que la teoría estructuralista tan sólo estudia los sistemas de signos dejando de lado a sus usuarios; en cambio, Bajtin incorpora en sus

estudios al emisor, al receptor y el contexto histórico y social en el que se produce la comunicación. Piquer afirma que Bajtin

se interesa tanto por el proceso de producción de significados como por el método de desciframiento y por el contexto histórico-social en el que se llevan a cabo estas actividades. El signo es ideológico y, por tanto, lo es también todo el proceso semiótico (Viñas 461).

En resumen, para Mijail Bajtin, como explica en su texto *Hacia una filosofía del acto ético*, existen tres elementos de suma importancia que sirven para analizar la obra literaria: el autor, el héroe y el oyente o receptor. El primer elemento es el creador y su forma de enunciar las cosas ya que “mediante la forma artística el creador ocupa una cierta posición activa con respecto al contenido” (Bajtin 126). Ahora bien, las palabras del creador no pueden dejar de estar influidas por la sociedad en la que vive; es decir, su lugar de residencia, su clase social e incluso su círculo de amistades enriquecen y dan forma al lenguaje que el escritor utiliza para erigir su obra (aquí se retoma el contexto histórico-social).

El segundo elemento es el héroe del relato, ese que está creando el autor. Este protagonista de la obra del autor se expresa ante el mundo por medio de un escenario construido por palabras. Bajtin menciona que también en la poesía “la palabra es el 'escenario' del acontecimiento: una percepción artística competente lo representa, adivinando con mucha sensibilidad, en las palabras y sus formas de organización, las vivas y específicas interrelaciones del autor con el mundo por él representado” (Bajtin 127-128). Este escenario que habita el protagonista sólo puede ser analizado a través de sus cimientos; tales cimientos pueden ser la gramática, la sintaxis o las figuras retóricas que forman un diálogo entre el creador de la obra y el sujeto de esa obra.

Por último, pero no menos importante, se debe reconocer como elemento al receptor.

Antes de proseguir se tiene que aclarar que sólo se nombra receptor a aquel que es considerado por el autor, es decir, el lector hacia el cual está orientada la obra. “En cambio excluimos al público real, que de hecho resulta ser la masa lectora” (Bajtin 128). El receptor “posee su propio lugar insustituible en el acontecimiento de la creación artística; debe ocupar una posición especial, bilateral, en este acontecimiento; en relación con el autor y en relación con el héroe, y esta posición determina el estilo del enunciado” (Bajtin 132).

Ya se ha explicado someramente el pensamiento del Círculo de Bajtin; sin embargo, antes de entrar de lleno al tema que concierne al ensayo —el carnaval—, es indispensable mencionar dos conceptos bajtinianos básicos: la polifonía y el dialogismo. Viñas Piquer explica que Bajtin plantea una teoría del discurso en la novela y la premisa fundamental que establece es que existen dos tipos de novela, la monológica y la dialógica: “la monológica reduce el potencial de voces a una sola voz autoritaria, mientras que la dialógica se sirve de ciertas técnicas para incorporar una pluralidad de voces en el texto” (Bajtin 460).

Tradicionalmente en el texto existía una sola voz, sin embargo, Viñas Piquer comenta que Bajtin explora la *otredad*, *la alteridad*. Para lograr esto:

sitúa el texto en su historicidad y trata de reconstruir el *horizonte ideológico* con el que el texto se encontraba en su origen. Lo hace desde el convencimiento de que comprender un texto es ser capaz de captar la pluralidad de voces que ese texto contiene y, a la vez, sabe ubicar esas voces en su momento histórico con el fin de entender qué significado tenían para el lector de la época. Tiene muy claro que el texto es un lugar en el que también habita el oyente, por eso lo que le interesa es atender sobre todo al carácter dialógico de la lengua (Viñas 462).

Como es visible, la polifonía —es decir, el uso de múltiples voces (en una obra literaria) que dan diferentes visiones del mundo— se complementa con el concepto de

dialogismo. Viñas Piquer explica que para Bajtin, el autor en el que se puede observar de mejor manera este manejo es Dostoievski ya que:

el escritor ruso no impone su voz, su visión del mundo, sino que sabe hacerse eco de otras cosmovisiones y es capaz de situarlas al mismo nivel que la suya para que entren en diálogo enfrentándose o saludándose cordialmente, pero, en cualquier caso, ilustrando la riqueza, la pluralidad de la vida en sociedad (Viñas 463).

Es pertinente decir que la habilidad del escritor para ocultarse es una de las técnicas principales que permite la aparición de la polifonía en la novela.

Lo interesante de la teoría que propone Bajtin, indica Viñas Piquer, es el vínculo que establece el autor entre la polifonía social y el discurso de la novela. Para este pensador, la novela manifiesta el plurilingüismo de la sociedad:

Y es que Bajtin está convencido de que los diferentes lenguajes sociales —a saber: el lenguaje de los negocios, el jurídico, el comercial, el laboral, el de los deportes, el de la política, el científico, el académico, las diversas jergas, el habla descuidada de la calle y del bar, etc. — no funcionan en la realidad cotidiana separados dentro de sectores estancos, sino que entran en contacto, *en diálogo*, hasta el punto de que incluso hay una contaminación incesante de unos por otros (Viñas 465).

Todas esas interrelaciones que nombra Bajtin son las que un novelista puede ilustrar, entonces se puede afirmar que polifonía y dialogismo son rasgos fundamentales del discurso literario contemporáneo y sobre todo del discurso novelesco. La clave para entender la función de los conceptos bajtinianos de polifonía y dialogismo en la novela es precisamente el lenguaje.

Al dejar que cada lenguaje tenga su espacio propio en la novela, el *autor implícito* juega a esconder su voz y deja que sean otras voces las que suenen, las que vayan

conformando el texto. Pero es él quien permite que esas voces ajenas estén en su novela y, por tanto, lo ajeno está al servicio de lo propio, refleja la intención última del *autor implícito*, su ideología, su cosmovisión (Viñas 466).

El mismo Mijail Bajtin va más allá y realiza un minucioso estudio sobre la cultura carnavalesca y el sistema de imágenes de la fiesta popular en la Edad Media. El autor hace uso del método sociológico y toma como punto de partida el *Gargantúa* de François Rabelais.

Siguiendo las aventuras de *Gargantúa* y después de su hijo *Pantagruel*, Bajtin muestra cómo Rabelais tomó diversos elementos de la cultura popular de la época y los fue presentando en su obra literaria.

Bajtin presenta aspectos de la Edad Media como el carnaval, la fiesta de los locos, la plaza pública, las groserías o lo corporal de dos maneras: rastrea en el *Gargantúa* de Rabelais diversos elementos literarios para después retomarlos y plantearlos de forma histórica. El ambiente de carnaval vivido en la Edad Media y luego en el Renacimiento quedó retratado en la obra de Rabelais y en ella se pueden ver en acción los conceptos que Viñas Piquer nombra: las voces de la cultura popular, —es decir, del pueblo, de la plaza pública, de la fiesta etc.— estas se escuchan a través de la obra de Rabelais. Ese conjunto de voces dialoga entre sí con las creencias, con los rituales y también con las formas populares de la época.

1.1. Concepto de carnavalización en Mijaíl Bajtin. Acercamiento al esquema de imágenes carnavalescas

Antes de proseguir hay que aclarar que, si bien el propio Bajtin en su estudio *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* llama al carnaval sólo como un aspecto de la cultura popular y de aquello que él nombra *realismo grotesco* en la literatura, este texto coincide con el autor cuando afirma que “el sistema de imágenes de la fiesta popular es

representado del modo más perfecto por el carnaval, aunque no exclusivamente por éste” (178). El carnaval es el momento en que todas las figuras de la cultura popular se reúnen; además el carnaval, a diferencia de muchas otras fiestas populares, ha sobrevivido hasta la actualidad.

Conviene ahondar en el concepto de carnavalización. Para Bajtin, el carnaval involucra una inversión de valores de toda una estructura jerárquica, es una invitación para romper las reglas que aprisionan o sofocan, es la posibilidad de subvertir el orden establecido:

Con este concepto de la carnavalización, Bajtin se refiere a la fiesta de carnestolendas y a un estilo literario concreto, el realismo grotesco, que, como su nombre indica, eleva lo grotesco a categoría literaria. Tanto la fiesta del carnaval como el estilo literario anunciado se caracterizan por desmontar el mundo, revelar la alteridad, invertir el orden, y se oponen a toda producción cultural basada en la cohesión (Viñas 467).

Como se ha observado, el concepto de carnavalización está repleto de contenido político, lleva a pensar en una contraideología o contracultura que es opuesta a la autoridad. Para Viñas Piquer esto es una propuesta de revolución cultural, la denomina una revolución de la risa. Bajtin intenta superar el efecto totalizador del monologismo ya que un texto carnavalizado contrapone la cultura popular a la cultura de las clases dominantes, da voces a los otros, en este caso a los marginados y a los oprimidos, es de esta forma que se opone al monologismo, puesto que:

la literatura carnavalizada es transgresora, contestataria y desmitificadora. Se nutre del lenguaje no elitista, se burla de él, lo ridiculiza. Un texto que recurre al proceso de la carnavalización es aquel en el que pueden escucharse voces opositivas a la cultura establecida y en el que de algún modo se refleja una inversión de la realidad social (Viñas 467).

Ahora bien, después de haber comprendido la carga política que implica el concepto de carnavalización, hay que observar más detenidamente en dónde tiene su origen este concepto. Es decir, los rituales paganos y festejos que precedieron al carnaval o a las carnestolendas, porque existe un sistema de imágenes de la fiesta popular que se formó a lo largo de milenios. En el curso de este proceso de formación y crecimiento hubo modificaciones inevitables que fueron propiciadas por los cambios ocurridos en la vida cotidiana, las creencias y los prejuicios. Pero en lo fundamental este sistema tendió a ampliarse y se enriqueció al absorber experiencias e ideas populares; de hecho, el “lenguaje de las imágenes se refinó al adquirir nuevos matices, [y gracias a eso] las imágenes de la fiesta popular pudieron convertirse en un arma poderosa para el dominio artístico de la realidad” (Bajtín 190). No obstante, para efectos de este texto se recurrirá al término *esquema de imágenes del carnaval* para nombrar así al conjunto de elementos de la cultura popular que prevalecen vigentes hasta la actualidad y se pueden encontrar en algunas obras literarias.

El esquema de imágenes del carnaval es vigente y se pone de manifiesto en algunos textos de autores mexicanos del siglo XX. El propio Bajtín menciona que es imposible una actualización de varios aspectos que se nombran en la obra de Rabelais ya que, por ejemplo, no debemos concebir la risa rabelaisiana como personas de nuestro siglo puesto que no captaríamos lo esencial: “un carácter universal de cosmovisión y una posibilidad de una concepción cómica del mundo” (Bajtín 122). El sentido de la risa rabelaisiana no es el sentido de una risa denigrante, es una risa que rebaja, sí, pero al mismo tiempo es una risa que renueva. Se da este ejemplo porque, para Bajtín con el paso del tiempo el humor se ha ido decantando por denigrar, humillar o reírse de la desgracia y ha perdido esa noción de alegre regocijo que, supuestamente, tenía en la Edad Media. Dice el autor que en:

el siglo XVIII el proceso de descomposición de la risa de la fiesta popular (que en el

Renacimiento había penetrado en la gran literatura y la cultura) llega a su fin [...] y en el siglo XIX se constituyen las formas restringidas de la risa: humor, ironía, sarcasmo, etc. (Bajtín 110).

Las formas de la risa siempre han estado ahí a lo largo de la historia, a veces con mayor o menor notoriedad. No se pretende decir que Bajtín se equivoca y que la risa sigue expresándose de la misma manera que en la Edad Media; por sentido común eso sería irracional, pero sí es posible decir que esa risa es ambivalente y se manifiesta de otro modo en textos literarios. Se ha tomado la risa como ejemplo principal, ya que la risa:

separada en la Edad Media del culto y de la concepción del mundo oficiales, formó su propio nido, casi legal, al amparo de las fiestas que, además de su apariencia oficial, religiosa y estatal, poseían un aspecto secundario popular carnavalesco y público, cuyos principales componentes eran la risa y lo “inferior” material y corporal (Bajtín 79).

La risa es uno de los elementos más importantes del *esquema de imágenes del carnaval*. No obstante, primero hay que especificar cuáles son los elementos que conforman este esquema: la risa, lo corporal, el lenguaje y lo inferior.

Cada uno de estos elementos contiene subelementos; por ejemplo, en lo corporal podemos encontrar a la escatología, el banquete y los órganos genitales; en la risa encontraremos subelementos como las figuras retóricas de la ironía, el sarcasmo, la hipérbole, el oxímoron o la paradoja, como subpartes que conforman este tipo de risa; en lo inferior podemos rastrear los órganos genitales (sí, un subelemento puede pertenecer a varias categorías), los infiernos, el lenguaje soez, la plaza pública etc., y de esta manera es como puede ir forjándose poco a poco la noción de este esquema de imágenes del carnaval.

Capítulo 2

El carnaval: contexto sociohistórico y su relación con la literatura

Antes de explicar las categorías del esquema de imágenes del carnaval que se proponen, es necesario aclarar lo que significa este término. Primero se debe recordar que el esquema está basado en el estudio de Mijail Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*.

Desde la perspectiva bajtiniana “El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. Es su vida festiva” (Bajtin 14). Para este autor todas las festividades, sin importar su tipo u origen, son una forma determinante de la humanidad, ya que

no hace falta considerarlas ni explicarlas como un producto de las condiciones y objetivos prácticos del trabajo colectivo, o interpretación más vulgar aún, de la necesidad biológica (fisiológica) de descanso periódico. Las festividades siempre han tenido un contenido esencial, un sentido profundo, han expresado siempre una concepción del mundo (Bajtin 14).

Además, a lo largo de este ensayo se notará la importante vinculación que tienen las festividades con el tiempo, pero no sobra comentar que:

en la base de las fiestas hay siempre una concepción determinada y concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico. Las fiestas en todas sus fases históricas, han estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre (Bajtin 14).

Hay que enfatizar la específica vinculación que tiene el carnaval con la obra de arte antigua y moderna, y por supuesto, en concreto con la obra literaria. Hans-Georg Gadamer en *La actualidad de lo bello* comenta que en primera instancia hay que recordar que “ningún artista de hoy podría haber desarrollado sus propias audacias si no estuviese familiarizado con

el lenguaje de la tradición” (19).

El carnaval, como más adelante se verá, tiene un profundo sentido ritual, un espíritu festivo y como ya se ha dicho, requiere de un específico sentido del tiempo.

En sí, el carnaval es una gran fiesta en la cual se pone en práctica el principio de inversión, que estudia Bajtin a través de los juegos que se realizan mientras dura éste; también se debe aclarar que el carnaval tiene sus orígenes en culturas paganas como la africana, griega y romana. Por lo tanto, desde esas épocas comienza a tomar su sentido ritual. Esto es importante, ya que la ritualidad está estrechamente relacionada con la obra de arte. Walter Benjamin en su texto *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* escribe:

El modo originario de inserción de la obra de arte en el sistema de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras de arte más antiguas surgieron, como sabemos, al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso. Ahora bien, es de importancia decisiva el hecho de que esta existencia aurática de la obra de arte no llega nunca a separarse del todo de su función ritual. [...] El valor único e insustituible de la obra de arte “auténtica” tiene siempre su fundamento en el ritual (52-53).

Otro aspecto a destacar es que para Bajtin el carnaval tiene un sentido renovador, es decir, un sentido de ambivalencia donde algo muere, pero pronto revive y de mejor manera, mientras que para Gadamer:

lo propio de la fiesta es una especie de retorno [...] [Ya que] el orden del tiempo se origina en la repetición de las fiestas. El año eclesiástico, el año litúrgico, pero también cuando, al contar [de manera abstracta] el tiempo, no decimos simplemente el número de meses o algo parecido, sino Navidad, Semana Santa, o cualquier otra cosa así (Gadamer 48).

Es ahí donde podemos hacer otra relación con la obra de arte y el carnaval ya que

ninguna de ellas está determinada por “la duración calculable de su extensión en el tiempo, sino por su propia estructura temporal” (Gadamer 49).

Una vez comentado lo anterior, es necesario agregar el aspecto comunitario y público del carnaval; ese aspecto lo convierte en el festejo de las masas. Ya que en el carnaval los marginados llegan hasta la posición de reyes y por esto, es posible referir las palabras de Gadamer cuando afirma que: “Comete un craso error el que crea que el arte es sólo el arte de las clases altas. Olvida que hay estadios, salas de máquinas, autopistas, bibliotecas populares, escuelas de formación profesional” (Gadamer 56).

La obra literaria que surge a partir de los rasgos del carnaval como, por ejemplo, el *Gargantúa* de Rabelais, es una obra que se gesta a través de la cultura cómica popular manifestada durante todo el festejo carnavalesco. Expresiones artísticas y literarias han surgido del festejo desde tiempos inmemoriales. Por supuesto, el presente no es la excepción; si bien la época actual se caracteriza por poder reproducir el arte de una manera casi desproporcionada, también hay que decir que gracias a esto el arte es accesible a casi todos los estratos sociales.

Hay que recordar que elementos como lo corporal y la risa son claves para entender aquel festejo de la Edad Media, que llegaba a casi todas las personas como lo hace el arte en la época actual.

En páginas posteriores se hará mención de obras literarias que han surgido de los festejos a lo largo de la historia; sin embargo, es importante aclarar que, en el carnaval, Bajtin propone conceptos que aplica a la obra literaria como son el dialogismo, la polifonía y la carnavalización. Como ya se ha visto, el carnaval es o fue el festejo del pueblo por excelencia, donde la masa podía expresarse sin restricciones, las imágenes y principios que se gestaron en

éste permearon, como es obvio, a la cultura popular hasta nuestros días. De hecho la ambivalencia propia del festejo de carnaval sigue manifestándose en la obra de arte en la era de su reproductibilidad digital:

Diversión y recogimiento están en una contraposición que puede formularse de la siguiente manera: quien se recoge ante una obra de arte se hunde en ella, entra a la obra como cuenta la leyenda del pintor chino que contemplaba su obra terminada. La masa, en cambio, cuando se distrae, hace que la obra de arte se hunda en ella, la baña con su oleaje la envuelve en su marea (Benjamin 93).

Por último, debemos mencionar que,

el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto (Bajtín 15).

Ahora bien, Carmen Alessandra Pascalín Camacho, en su tesis de maestría titulada: *Bailes de máscaras. El carnaval de las élites en la Ciudad de México: 1840-1860*, recuerda que desde la perspectiva de varios autores como Bajtín, Burke, Caro, Baroja, Le Roy, Quiroz Malca, Münch etc., “el carnaval se experimenta como el conocido ‘mundo al revés’ o la fiesta de la ‘inversión del orden’ (referido también como desorden), en que muchos aspectos prohibidos se vuelven permisibles y se invierte el orden social” (29-30). Por lo tanto, desde la perspectiva bajtiniana, esta fiesta es considerada como el momento en que todo está permitido, donde la risa gobierna y las inquietudes del pueblo son expuestas de forma alegre. Claro, hay que ir paso a paso para poder rastrear en dónde tiene sus orígenes esta fiesta que en un principio fue del pueblo y que ha ido cambiando a lo largo de los siglos.

2.1.-El origen del carnaval

Marco Polo Hernández Cuevas en su libro *África en el Carnaval* explica que existen dos vertientes sobre el origen histórico de la fiesta del pueblo, una versión eurocéntrica y una afrocéntrica. La versión de origen africano coloca el nacimiento del carnaval en la región del río Nilo, “[...] lo relaciona con los ritos paganos de fertilidad celebrados en honor a Wosir, cuyo nombre griego es Osiris” (22).

Hernández Cuevas (señala apoyándose en el autor africano Nehusi, que lo más probable es que: “España desarrolló su carnaval siendo Hispania (tierra de conejos) una provincia del Imperio Romano mediterráneo que se extendió por lo que hoy es el norte de África” (Hernández 22).

La versión eurocéntrica (al parecer más extendida) “refiere que el carnaval desciende directamente de las fiestas paganas romanas [y de los ritos dionisiacos de los griegos]” (Hernández 22). Esta versión indica que los orígenes del carnaval están en las fiestas llamadas Saturnales, Bacanales y en menor medida en las Lupercales, todas estas fiestas están relacionadas con el inicio de la primavera, lo que explica las fechas en que éste aún se celebra.

Según comenta Haydée Quiroz Malca en *El carnaval en México abanico de culturas* primero hay que ser conscientes de que en Atenas, Grecia, se celebraba la llegada de la primavera durante tres días. Los habitantes bebían vino en abundancia; de esta forma proclamaban su alegría por la vida.

Una procesión atravesaba la ciudad llevando a cuestas a Dionisios, rey del vino, en un carro con forma de barco. Suele afirmarse que este desfile en literas poco a poco se transformó en lo que en la actualidad es el desfile de Carnaval (15).

Los romanos se inspiraron en los ritos de origen griego para realizar algunas celebraciones en honor a sus deidades, se puede afirmar esto ya que la Bacanalia era una

mezcla de “festividades que griegos y romanos celebraban para rendir homenaje [a los dioses] Baco y Dionisios” (Quiroz 13-14). En esta celebración se contaban episodios de libertinaje, banquetes y orgías, entre otros.

También estaban las Lupercales, que eran festejos similares a la Bacanalía. Estos se realizaban anualmente el 15 de febrero, en homenaje a Pan o Fauno, como lo llamaban los romanos, siguiendo las palabras de Angela Liliana Canabal Morales en su tesis: *El carnaval y la semana santa en la ciudad de México durante la primera mitad del siglo XIX. Sus antecedentes hispanos y novohispanos*.

Las Lupercales eran fiestas que realizaban los habitantes de las colinas que rodeaban Roma, para asegurar los beneficios económicos de los pastores, la fertilidad de las mujeres y los rebaños, y la protección de estos últimos contra los ataques de los animales feroces que acechaban el lugar (2).

Por último estaban las Saturnales, estas eran una fiesta romana en la que se conmemoraba y se rendía pleitesía al dios Saturno. Se llevaban a cabo de manera oficial del 17 al 23 de diciembre. Quiroz Malca indica que “estas fiestas celebraban la finalización de las tareas de campo (la conclusión de la siembra de invierno), cuando el ritmo natural de las estaciones dejaba a toda la familia campesina, incluidos los esclavos domésticos un tiempo para descansar” (Quiroz 13-14). Lo importante del festejo de las Saturnales es que estas refieren a los tiempos del dios Saturno donde cada persona valía lo mismo.

Siguiendo la versión eurocéntrica, el carnaval es una celebración de primavera: “todo su juego se adapta al paso de lo solar a lo lunar; las transiciones se operan desde su inicio, el 2 de febrero, hasta el martes de Carnaval de la luna nueva” (Quiroz 16). Un rasgo característico de estas celebraciones, explica Canabal Morales, era que

se elegía entre las clases inferiores a un rey, el cual casi siempre era el más feo, bobo y

patán. Éste gobernaba un mundo al revés, dando órdenes inconcebibles, incitando a su comitiva a bailar, beber, escandalizar y entregarse a la diversión. Este cambio estamental afectaba a los más altos cargos, pero nadie podía rehuir a tal bullicio. Al terminar las fiestas, este rey era ajusticiado, pues se le hacía responsable de los males sufridos por el abandono de los valores morales establecidos (Canabal 2).

En las tradiciones europeas “el martes de Carnaval-Candelaria se celebra al concluir el sueño invernal del oso, es decir, al final del invierno y el comienzo de la primavera” (Quiroz 20).

Por todo lo que se ha establecido, es notorio que estas festividades antiguas eran celebraciones de la naturaleza. Escribe Guido Münch Galindo en su libro *Una semblanza del Carnaval de Veracruz*:

esta identificación con la naturaleza ocasionó el deseo de volver a la unidad primigenia de la sociedad original; el rito de exceso, desorden y promiscuidad, surgió como consecuencia de las reglas sociales. El mito de la regeneración y el mejoramiento del bienestar colectivo requerían de la anulación pasajera previa de las normas (37).

En resumen, lo que se festejaba era volver a la unidad primordial. El hombre de épocas anteriores reconoció “en su propia experiencia el cambio lunar y solar. La unificación del sol y la luna trató de superar la polaridad para reintegrar el tiempo en la unidad primordial” (Münch 38).

2.2.-Etimología de la palabra carnaval

Diversos autores han estudiado el origen de la palabra carnaval y han llegado a distintas conclusiones, por eso aquí se hace un brevísimo repaso de estas ideas.

Durante el siglo XVIII en España al Carnaval se le conoció como Carnestolendas y

Antruejo o Introdio, traducidas al latín como Carnisprivum. En el siglo XIV se utilizaba el vocablo “Carnal” en oposición a la Cuaresma, y a partir del siglo XV diversos autores españoles usaban la palabra Carnaval derivada de la palabra Italiana Carnevale (Canabal 3).

Para complementar lo anterior, hay que recordar que en la Edad Media se pretendió cristianizar la festividad, por eso se trató de reconducir el sentido de su etimología. Münch nos dice que esto “hizo suponer que [la palabra carnaval] derivaba de la expresión *carnelevare*, sin carne, dejar la carne, con la cual se empezaba la abstinencia de la Cuaresma” (Münch 67).

Escribe Quiroz Malca que el origen de la palabra *carnaval* puede haber provenido del hecho de hallarse antes de la Cuaresma es decir el periodo en el que se puede comer carne pues *carnestolendas* es el momento en el que la carne ha de dejarse, y finalmente *carnestoles* es cuando ya no se consume la carne (cfr. Quiroz 23).

2.3.-El carnaval en la Edad Media

Para comprender mejor el carnaval en la Edad Media, aunque de manera muy sintética en este ensayo, se retomará, una vez más, el texto de *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, pues al principio se hizo mención de que en aquella época “el mundo infinito de las manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal” (10). Todas estas formas de la cultura cómica se expresaban de diferentes maneras, por ejemplo estaban las “fiestas carnavalescas públicas, los ritos y los cultos cómicos, los bufones y ‘bobos’, gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, la literatura paródica etc.” (Bajtín 10). Los festejos del carnaval ocupaban un importante papel en la vida del hombre del medioevo, existía todo tipo de festejos relacionados con éste, en Francia se celebraban la fiesta de los bobos y la fiesta del

asno, también existía la llamada risa pascual. “Además, casi todas las fiestas religiosas poseían un aspecto cómico popular y público consagrado también por la tradición” (Bajtín 10).

Dicho lo anterior, es comprensible que Guido Münch Galindo afirme que la fiesta popular de la Edad Media era una alternativa al orden oficial y a la cultura dominante. En el carnaval, el cuerpo se liberaba:

El rey era el cuerpo, el que llegaba a ser el signo máximo de enfrentamiento entre la naturaleza y la cultura. Quienes marcaban los dilatados límites de dicha liberación eran los bufones, bobos, locos, los marginados en la estructura social. Ellos pasaban a ocupar el primer plano de la escena pública, en el momento marcado por el calendario, organizado por el discurso oficial (Münch 50).

Sin embargo, también es cierto que a lo largo de la Edad Media el cristianismo se institucionalizó y se extendió por toda Europa. Pascalín Camacho explica que a raíz de esto, la práctica religiosa de la Cuaresma y la Semana Santa se tornaron en acontecimientos con mayor importancia, debido a esto muchas prácticas de origen pagano continuaron. Dichas prácticas fueron sintetizadas con el paso del tiempo en los festejos de la iglesia, por ende diversos rituales adquirieron un significado diferente.

Podemos añadir lo que escribe que casi al final de la época Antigua, el cristianismo surge como una especie de “perfeccionamiento religioso del espíritu grecolatino” (Münch 65). El cristianismo adoptó la antiquísima tradición festiva de la cosmovisión ancestral, en especial de los mitos rurales y de la renovación universal, además en gran parte de Europa “los ritos sangrientos dedicados a Venus y Adonis antecedieron a la Semana Santa” (Münch 65). “Pero aquellos elementos que no se adaptaron dentro de los festejos del santoral oficial terminaron como una parte relacionada con la cuaresma, el festejo de carnes toles” (Münch 65).

El significado infundido a las festividades milenarias cambió, aunque aún era imbuido

a las nuevas prácticas y creencias se modificó el trasfondo, ya que a partir de ese momento las celebraciones estaban dedicadas al salvador del mundo (cristiano). “A partir de que fue fijado el año cristiano, a las carnestolendas se les otorgó un sentido, por oposición a la Cuaresma, contrario justamente a la tradición grecolatina” (Münch 66).

Siguiendo la cronología marcada por Münch del siglo III al VII se verificó el proceso de reacomodo general de festividades en el calendario cristiano. Parece ser que en los siglos IV, V y VI ya se empezaban “a prohibir las comedias, mascaradas, disfraces, la observancia de augurios, artes mágicas y otras significaciones propias del mundo antiguo” (Münch 66).

Un dato importante que rescata Münch es que en el concilio de Nicea que se realizó en 325 se acordó que la Pascua de Resurrección debía celebrarse el primer domingo después del equinoccio primaveral, más adelante en 575 lo que se dispuso fue “efectuarla durante la primera luna llena después del equinoccio. Para muchos pueblos marcó el inicio del año solar” (Münch 66).

Al parecer, ya en “la Europa cristiana, la fiesta de carnes toles con todas las prácticas de los rituales paganos que había asimilado, era la última ocasión de diversión antes del miércoles de ceniza que marcaba el inicio de la Cuaresma” (Pascalín 37).

Sobre las carnestolendas, Münch afirma que éstas “correspondían a los tres días precedentes al miércoles de ceniza, cuando los cristianos hacían comedias, bailes con disfraces y máscaras [antes de las prohibiciones], en un ambiente ridículo y sensual” (Münch 67). Esta época de carnaval dictaba el inicio de una vida desbordada; “la Cuaresma, expiación; la Semana Santa, luto, y la Pascua de Resurrección, júbilo. Se creía que al pasar por estas fases se lograba volver perfeccionado a la trivialidad de la vida” (Münch 67). Era de esperarse que el cristianismo, al absorber y sincretizar los ritos paganos del viejo mundo, haya creado una amalgama donde se mezclaron inquietudes espirituales en las que se festejaba la renovación de

la naturaleza y el ascenso del sol en el firmamento. Estos se asumieron en el ciclo de la vida, muerte y resurrección de Cristo. “El nuevo espíritu religioso reinterpreto la cosmovisión ancestral como valor moral; enfatizó la inmortalidad del alma y la salvación” (Münch 67).

Al culminar la Edad Media ya se había fijado un nuevo modelo festivo con todos los rasgos importantes que lo caracterizan hasta la época actual,

el complejo ritual del carnaval, es decir, de la instauración del antiguo año nuevo, era el prototipo mítico de la lucha de fuerzas genésicas. El carnaval es el ejemplo vivo de la transformación ocurrida durante siglos; sus modalidades fueron innumerables, pero la idea de celebrar la primavera ha sido permanente (Münch 68).

Por último, a pesar de todo el rastreo que se ha hecho a través de la concepción eurocentrista del origen del Carnaval, Caro Baroja advierte tomar con precaución las afirmaciones que consideran al carnaval como una celebración de origen pagano, porque eso podría ser un desliz de capricho clasista grecolatino. Por eso desde un principio se ha mencionado el estudio que hace Hernández Cuevas de la raíz africana del carnaval.

2.4.-El carnaval en Nueva España

Basados en los datos de Hernández Cuevas, el carnaval en México es mencionado desde el año de 1534, sin embargo, Quiroz Malca cree que no se puede afirmar con precisión cuando comenzó la celebración del carnaval en Nueva España.

Parece ser que el carnaval de la Edad Media que se heredó a “Nueva España, ofrecía todos los placeres de los que la población se privaría por cuarenta días, además de muchas actividades prohibidas, que adquirieron características del mundo prehispánico, según la región en que se llevaba a cabo” (Pascalín 37).

Quiroz Malca en su estudio sobre el carnaval comenta que en el México prehispánico

los pueblos originarios ya tenían un festejo similar

con ritos de su antigua tradición, antes de empezar a bailar, los participantes rezaban y hacían otras ceremonias. [Pudo ocurrir] que a raíz de la Conquista, el Carnaval se comenzara a celebrar en la ciudad de México y más tarde, se extendiera hasta generalizarse por todo el virreinato (Quiroz 42).

Además, esta misma autora recupera información que relata al carnaval como una época de burlas en la que se inscribía todo lo extraño y falso:

todo lo que no pertenece al mundo de los hombres verdaderos. Hombres disfrazados de animales, Mashés en Chamula (Chiapas), o muñequitos de Zacatenco (Hidalgo), nos recuerdan las etapas previas de la creación del hombre en el *Popol Vuh*. No menos engañosos seres hallan también acomodo en el tiempo burlesco: Negritos en Pinotepa y Tejerones en San Pedro Jicayán (Oaxaca); Zuavos franceses en Zacapoaxtlay Huejotzingo (Puebla) (Quiroz 43).

En verdad no se comentará mucho, en este trabajo, sobre la influencia de las celebraciones indígenas en el carnaval, pero podemos agregar a lo dicho antes que las investigaciones de Guido Münch revelan que las fechas en que se realizaba el carnaval hispano coincidían con las fiestas de fin de año mesoamericano:

El periodo de carnaval coincide con el de una fiesta profundamente religiosa de los antiguos mexicanos: *Tlacacipehualiztli* efectuada en honor a Xipe Totec, nuestro señor desollado, con Tozoztontli, dedicada a Coatlicue, celebradas con danzas, combates rituales, baños de purificación, ofrendas de flores, cantos y sacrificios humanos, también dedicados al dios del maíz (Münch 84).

Por lo ya visto, es normal que “ciertas ceremonias y mitotes prehispánicos [hayan coincidido] naturalmente con los días de desenfado, disfraces y bromas traídos por el

conquistador, pues también los naturales acostumbraban burlas, juegos grotescos y disfraces” (Quiroz 44).

Este carnaval heredado de España a su colonia americana, seguía manteniendo uno de sus principios originales: la inversión del orden establecido. Pascalín Camacho subraya que fue uno de los rituales más importantes que operaba entre dominados y marginados, en donde lo prohibido se practicaba por unos días, entre burlas o placeres, cuando los roles sociales y sexuales, eran intercambiables, así los oprimidos imponían entonces, efímeramente, sus reglas (cfr. Pascalín 38).

Otro elemento que debemos tomar en cuenta es que durante el periodo colonial, la admiración y el gusto por la representación teatral dio entrada a los entretenimientos de corte juglaresco, estos sirvieron para introducir la imagen de un mundo milagroso, pues:

autosacramentales, procesiones, juegos, prodigios y otras tantas variedades, sirvieron como medios para difundir la ideología. Con la evangelización el teatro catequístico fue renovado: el regreso de las concepciones del Medioevo y el espíritu renacentista emprendido por el clero fueron auxiliares eficaces para presentar una nueva imagen del mundo. En las fiestas se instauraron ceremonias ejemplares como ideales de sociedad y salvación individual (Münch 85).

El carnaval español sumergió sus raíces en el mundo grecolatino, es decir, en los mundos griego y romano de la época clásica; después siguió su camino adaptándose al catolicismo del medioevo y más tarde tuvo un “desarrollo propio en la comedia de los Siglos de Oro, [pues] se le representó como el alma del loco festivo, y fue epígono del barroquismo hispano, rico en figuras literarias de la ilusión del mundo, de la vida como apariencia” (Münch 85).

Por supuesto, una celebración como el carnaval —que permite la inversión de papeles

y la crítica de la población menos favorecida contra aquellos que ostentan el poder— no podía permanecer sin algunas modificaciones para que no se saliera de control, por ejemplo, Münch recupera datos que confirman que en 1731 se instauró que:

en atención a los graves inconvenientes que resultan del uso de máscaras, experimentándose delitos escandalosos y la ruina de algunas familias, se prohíben eternamente a cualquier persona de cualquiera estado, calidad o condición que sea, entendiéndose por máscara todo aquello que sea cubrirse o medio cubrirse el rostro o parte de él y salir en traje de máscaras, vestidos los hombres de mujer, o las mujeres de hombre, ni con motivos de paseos, danzas ni otra manera alguna, bajo la pena de doscientos azotes y dos años de presidio a los españoles que no probasen ser hijosdalgo, seis años de presidio a los que justificaren serlo y a los de color quebrado doscientos azotes y seis años de obraje (Münch 88-89).

Por último, cabe mencionar que Quiroz Malca enfatiza que, en el México de la Colonia, la sociedad estaba cimentada en rígidas diferencias sociales; por esta razón a los indígenas les eran concedidas o permitidas ciertas libertades, debido a su condición de “seres inferiores”, (Quiroz 45) libertades que se reducían en cuanto iba aumentando el poder de las clases dominantes. Por todo esto se puede pensar en el carnaval como un mecanismo de defensa contra los poderosos.

2.5.-El carnaval en el México independiente

Gracias a la información que recopila Pascalín Camacho, podemos decir que en los inicios del México independiente

a raíz de todos los controles coloniales, [el carnaval] fue [una] práctica de disfraces, paseos y una que otra burla, como arrojar papeles de colores o huevos, eso sí, con

diferentes contenidos. Pero el saldo más doloroso para las víctimas era el engaño y la deshonra (Pascalín 40).

Para varios autores, a partir del México independiente, se empezó a notar una clara diferenciación entre el carnaval que celebraba el pueblo con sus paseos, juegos o bailes y el carnaval que celebraban aquellos con mayor poder económico que hacían gala de sus recursos paseando en ostentosos carruajes, vistiendo disfraces con connotaciones de la aristocracia europea, asistiendo a tertulias y visitando teatros donde hacían sus propias fiestas privadas. “Así, poco tiempo después de la independencia, las élites refugiaron en sus casas el festejo carnavalesco, tras transformar algunas tertulias en fiestas efectuadas en carnestolendas” (Pascalín 41).

En el *Carnaval en África* Hernández Cuevas menciona que

La clase socioeconómica desde su pedestal criollo [veía] al mexicano como un prieto, pelado, que por naturaleza es peligroso, irreverente, incorregible, traicionero, cobarde, mañoso, amante de lo ajeno, ignorante, desmadroso, lépero, vago, desobligado, valemadre, flojo, mugroso, feo, borracho, pendenciero, pandillero e incapaz de ajustarse a la modernidad (135).

Si esta era la visión de la clase privilegiada de México, es probable que por eso prefiriera tomar los elementos de la fiesta del carnaval y llevarlos a la práctica en un recinto cerrado.

A pesar de todos estos cambios y de que algunos grupos minoritarios con gran poder adquisitivo adoptaron los festejos de la cultura popular del pueblo y lo trasladaron a sus casas y más tarde a los teatros “pervivieron siempre ciertos elementos [bajtinianos], como disfrazarse, invertir el orden de las cosas, insultarse o agraviar, comer y beber en exceso” (Hernández 42).

Hernández Cuevas confirma que la fiesta del pueblo y ahora también la de las élites persistió en la ciudad de México, pues “la población celebró el carnaval anualmente hasta los últimos días del porfiriato (1910) [...] No obstante el carnaval continuó celebrándose en la capital en fiestas callejeras y por todos lados en la provincia” (Hernández 46).

Por otra parte, para entender como continuó adaptándose el carnaval a la sociedad del México revolucionario y posrevolucionario es necesario comprender que algunos de los ideales de la revolución francesa estuvieron presentes en este proceso Münch escribe que para 1793: “la Comuna de París prohibió todas las manifestaciones públicas del culto católico” (Münch 75), lo que provocó que se dejaran de lado las fiestas religiosas y se instituyeran las celebraciones nacionales como “el medio más poderoso de regeneración social” (Münch 75).

En todo caso lo que ocurrió fue una transmutación, Münch lo explica diciendo que:

Se transfirió a Dios por el Estado y a la Virgen por la patria. En cada conciencia particular, en la ceremonia colectiva, la sociedad se ofrecía a sí misma como objeto de veneración, se adoraba ella misma en un ser supremo, el que era su propia realidad sublimada. La fiesta pasó a ser una institución que exaltaba al ser social, cuya intención desdoblada se dirigía a sí misma dejando atrás la antigua imagen de Dios (Münch 77).

Ante todo, lo que se quiere destacar es la aportación que surgió de la Revolución Francesa, pues ésta transformó las celebraciones de índole religiosa en festejos cívicos. Aunque, “al principio la sustitución de celebraciones religiosas por fiestas patrias no dejó de ser parodia que imitaba de manera ridícula los antiguos símbolos sagrados” (Münch77).

En México los objetivos que tenían los partidos liberales se hicieron realidad cuando se emitieron las *Leyes de Reforma* “culminación ideológica y doctrinaria del movimiento inspirado en los ideales de la Revolución Francesa. Gracias a ellas, la separación de la Iglesia y el Estado se consumó progresivamente se llegó a la secularización de las instituciones

nacionales” (Münch 90). Para rematar estas acciones, Juárez

nacionalizó los bienes del clero, separó la Iglesia del Estado, ordenó la exclaustación de monjas y frailes, previó la extinción de las corporaciones eclesiásticas, implantó el registro civil, secularizó los cementerios y las fiestas públicas [y] fijó el calendario de fiestas laicas (Münch 90).

Si para Pascalín Camacho la élite se apropió de los festejos del pueblo y por decirlo de alguna forma: lo asimiló y lo privatizó (o creó su propia expresión), para Münch el periodo de festejo, es decir el periodo vacacional del XIX:

surgió en la refriega de los derechos sindicales, lo mismo que la jornada de ocho horas, días de descanso y otras prestaciones arrancadas a la empresa y al Estado mediante movimientos de corte anarquista y socialista. [Por lo que] la fiesta de primavera fue convertida en un desfile de ostentación del poderío político y militar (Münch 95).

El carnaval, desde sus inicios, ha sido una celebración de la vida que se ha adaptado o sincretizado con las diferentes religiones e incluso a ese nuevo mundo que intentaba explicar todo a través de la razón, por eso no es raro que se siguiera festejando el carnaval ya que se intentaba explicar la locura en la cordura o cordura en la locura, una cosa más que agrega Guido Münch sobre esto es que:

A efecto de la Revolución Mexicana se originó un desplazamiento del carnaval, en manos de la clase económica poderosa, descendiente de la oligarquía porfirista hacia los sectores oficiales. De hecho, esa fue una de las acciones del régimen para que el carnaval representara los diferentes intereses de los sectores sociales: obreros, patrones, dependencias federales, sindicatos y empresas. En sí, el carnaval elitista fue politizado y llegó a parecerse a un desfile festivo de alianza social entre gobernadores, empresarios, sindicatos y el pueblo organizados por las instituciones políticas, artísticas

y culturales, de acuerdo con la ideología política del Estado liberal (Münch 100-101).

Para terminar, se debe decir que el carnaval es una celebración de la vida que expresa las opiniones reales del pueblo, pone el mundo al revés y que a lo largo de la historia se ha sincretizado con las diferentes cosmovisiones y/o religiones.

El carnaval pasó a convertirse en los ritos Dionisiacos de los griegos, luego se transforma en ritos como las Saturnales, las Lupercales y, claro las Bacanales romanas, más tarde pasa a fundirse con una religión que dominó durante la Edad Media europea, es decir, el cristianismo y el carnaval se convirtió en el festejo de carnestolendas. Más adelante en el México independiente se trató de dejar atrás las celebraciones religiosas, sin embargo, el espíritu de la fiesta aún subsistió en menor medida en los llamados festejos cívicos y sobre todo en los festejos de carnaval institucionalizado que aún se llevan a cabo en diferentes regiones del país.

Quiroz Malca comenta que podríamos afirmar que el carnaval es un hijo pródigo del cristianismo aunque se ha visto proviene desde mucho tiempo atrás, fue en la “Edad Media, cuando se fijaron sus caracteres y se incluyeron varias fiestas de raigambre pagana” (Quiroz 21).

La construcción del carnaval ha sido posible gracias a los cultos paganos de la antigüedad, a la teología cristiana, y también gracias a la vida social de los hombres de las villas y campos europeos, sin olvidar los elementos que las culturas prehispánicas hayan podido agregar, Quiroz Malca recuerda que

romper el orden social, violentar el cuerpo, abandonar el equilibrio de la propia personalidad y hundirse en una especie de subconsciente colectivo, son todas características de esa festividad. El Carnaval sobrepasa el significado de lo que se llamaba ‘ritos de fertilidad’ (Quiroz 36).

En México el carnaval fue esencial para

la construcción de la nación y de la identidad mexicanas. Las cosmovisiones [paganas] expresadas durante las mascaradas, en donde todas las jerarquías [eran] invertidas o desvanecidas temporalmente, influyeron en la formación de crónicas, historias populares, el desarrollo del humor picaresco mexicano y la gestación de un espíritu carnavalesco (Quiroz 22).

Según las palabras de Hernández Cuevas el mexicano por siglos se lanzó a las calles para celebrar el carnaval:

vistiendo como disfraz su indumentaria propia y como máscara la cara, ya que el uso de máscaras se había prohibido por decreto desde 1731. Nunca dejó de celebrar, pero con el tiempo y con la sofisticación de los medios de comunicación aprendió a poner en escena y usar la ironía, el canto y la danza con fuerza tal que sus mensajes actuados u oralitura adquirieron carácter político (Hernández 62).

Quiroz Malca destaca que “Las celebraciones del Carnaval son parte de un calendario de fiestas que data de la época colonial, que continua hasta la actualidad” (Quiroz 42).

2.6.-Carnaval y literatura

A través del breve recorrido histórico que se ha hecho en los párrafos anteriores, se puede notar que el carnaval está compuesto por elementos muy diversos; que a lo largo de su historia ha ido absorbiendo o adaptando. Por eso, no sorprende que desde los tiempos antiguos, con los festejos protocarnavalescos como los ritos dionisiacos y los Saturnales, etc., haya surgido una literatura emparentada de distintas formas con esta celebración.

Para comenzar hay que ir hasta las raíces de la literatura, es decir, más allá de lo escrito y explicar que la literatura y el carnaval tienen su inicio en el mito. En *El héroe de las mil*

caras, Joseph Campbell dice que “en todo el mundo habitado, en todos los tiempos y en todas las circunstancias, han florecido los mitos del hombre; han sido la inspiración viva de todo lo que haya podido surgir de las actividades del cuerpo y la mente” (11). El mito es la entrada que desencadena todas las manifestaciones de la cultura humana: religiones, filosofía, arte, “las formas sociales del hombre primitivo histórico, los primeros descubrimientos científicos y tecnológicos, las propias visiones que atormentan el sueño, emanan del fundamental anillo mágico del mito” (Campbell 11). Para complementar su afirmación, nuestro autor argumenta que “Freud, Jung y sus seguidores han demostrado [...] que la lógica, los héroes y las hazañas del mito, sobreviven en los tiempos modernos” (Campbell 12).

Ahora bien, como escribe Millares Carlo “en la literatura de un pueblo se reflejan inequívocamente su manera de ser, sus ideas e ideales, creencias, aspiraciones e inquietudes” (Millares 9). Por tanto, la literatura que surge del carnaval (el festejo del pueblo por excelencia) expresa, por así decirlo, la tradición de las distintas sociedades.

En cuanto al género dramático se puede suponer su relación con el carnaval y después traer a colación lo que mencionan Bajtin y Guido Münch en sus respectivas obras. Primero hay que retomar la definición de tragedia que da Millares Carlo:

el origen de la tragedia se halla en las fiestas de Diónisios, durante las cuales los griegos entonaban cánticos, mientras sacrificaban un macho cabrío (*trágos*). Puede definirse como una obra dramática [a aquella] en la que se suscita un conflicto pasional que tiene un desenlace funesto y provoca terror: la tragedia se caracteriza por la sumisión de los personajes al destino o fatalidad (Millares 13).

Después de dar la definición anterior, es claro por qué se afirma que el carnaval está emparentado también con el género dramático, sin embargo, más que emparentado con la tragedia, el carnaval tendría su forma de expresión en el subgénero de la comedia, pero antes

de llegar a eso es de suma importancia mencionar el principio teatral bajtiniano, pues Bajtin en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* dice que el carnaval:

por su carácter concreto y sensible y en razón de un poderoso elemento de juego, se relaciona [con el] espectáculo teatral. [...] Sin embargo, el núcleo de esta cultura, es decir el carnaval, no es tampoco la forma puramente artística del espectáculo teatral, y en general, no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma presentada con los elementos característicos del juego (12).

Para complementar lo dicho sobre el principio teatral en el carnaval, se refieren las palabras de Guido Münch quien afirma que “La herencia de la religión es dramática, puesto que en ella se escenifica la tragedia del destino humano, en consecuencia el contenido del mito es tragedia” (Münch 40). Esto confirmaría entre, otras cosas, la influencia del mito, la religión y la tragedia en el carnaval y en las obras literarias que se han producido influidas por él, según Münch la tragedia ha perdurado hasta nuestros días, el describe esto de la siguiente manera:

La tragedia antigua siguió su transferencia al mundo en que vivimos bajo diferentes formas. En el siglo XIX, el drama medieval viró hacia el neoclasicismo, el romanticismo o el naturalismo. Las raíces del teatro popular fueron las mismas de la tragedia; tanto el héroe trágico como el vulgar se desarrollaron en la determinación de situaciones impuestas, obligadas y necesarias, finalmente perdieron su lucha contra el absoluto. Mientras que unos siguieron reconociendo [...] los otros lo desacralizaron y ridiculizaron, lo convirtieron en un mecanismo ciego del sistema social como un absurdo. Se exhibieron dos escatologías, dos filosofías de modo de vida sin solución definitiva entre el orden de los hechos y los valores (Münch 45).

A continuación, es necesario recordar que el subgénero de la comedia es el que está más emparentado con el carnaval, por eso seguimos a Münch cuando dice que

según Umberto Eco, el rito campesino fue el origen de la tragedia, la comedia, de otros géneros literarios y teatrales. La expresión personal en el festival campesino originó el carnaval; cuando empezó a representarse dio paso a la comedia antigua. En el principio, el festival campesino, como representación, era teatro y, como autoexpresión carnaval (Münch 48).

La visión de este ensayo coincide en que: el carnaval no se identifica específicamente con la tragedia, más bien el carnaval se “relaciona con la enajenación del loco festivo. Lo cómico, lo chusco, aluden a una variedad de la comedia bufonesca, de solaz, de entremés, pieza dramática y jocosa” (Münch 48).

Cabe aclarar que la literatura que se desarrolla a través del carnaval es muy amplia, sería una labor de proporciones titánicas mencionar a los autores de cada época que la han desarrollado en sus muy diversos géneros y no es el propósito de este trabajo, por eso sólo se mencionan de manera muy sintética algunos autores que han contribuido a la literatura carnavalesca.

Es posible empezar el recorrido de autores que tienen una concordancia con la celebración del carnaval, presentando a un comediógrafo de la era Helénica: Aristófanes, sin embargo, antes de escribir sobre él y su obra, se debe hacer un pequeño preámbulo para ver la afinidad de la comedia con el carnaval. Ángel María Garibay escribe en su introducción al libro *Aristófanes. Las once comedias* que Aristóteles no encontró rastros de la existencia de la Comedia antes de 400 a 388 A.C. Más adelante el autor continúa y explica que el nombre comedia proviene del término *Koomos*. Este significa: regocijo popular, algaraza, festejo ruidoso y en México lo llamaríamos relajo. A partir de esta definición se puede notar la

relación que tiene la comedia con el carnaval, sin embargo, para dar más fuerza a lo que se ha comentado, Garibay continúa: Comedia no es más que un canto popular de juega (cfr. Garibay IX). Las expresiones populares son inherentes a la celebración del carnaval, por eso parece acertado cuando Umberto Eco menciona que la comedia antigua tendría una profunda relación con este festejo.

Sobre Aristófanes cabe destacar que no se saben con exactitud sus fechas de nacimiento y muerte. Suelen darse las siguientes para su nacimiento: 455, 450 y aún 455 A.C y para la muerte, la más probable es 385 A.C. El poeta escribió una obra fecunda; a través de sus comedias Aristófanes se burla de varios aspectos de su época como lo político, lo social, lo filosófico y aún más de la religión. También queda retratada la vida sencilla del pueblo, pues como dice Garibay: “Aristófanes es un gran amigo del pueblo humilde” (Garibay XV). Una de las cosas que tiene un gran principio carnavalesco y que es digna de mención es que la obra del poeta retrata la vida del pueblo que va más allá de la oficialidad, pues los juegos y las fiestas, las contiendas deportivas, la vida nocturna, tan atractiva en cualquier época, está perfectamente documentada en estas comedias.

Se puede notar un principio de ambivalencia en el uso de un lenguaje propio de la clase social de cada personaje, se hace una burla de las figuras de autoridad como se nota en una obra como *Las nubes*, cuando se hace mofa nada menos que de Sócrates. También hay un principio corporal y de inversión, por ejemplo, en una obra como *Lisístrata*, cuando las riendas las toman las mujeres y el ardid para terminar con la guerra es dejar de tener sexo con sus parejas.

A continuación es conveniente nombrar a un autor de la cultura latina que cultivó un género distinto al dramático, en este caso el subgénero de la poesía conocido como epigrama ya que si bien este subgénero proviene de Grecia, hubo entre los romanos autores que lo

cultivaron de gran manera. Primero tomemos la definición que brinda Héctor Carreto en su tesis *El epigrama en la poesía mexicana contemporánea*:

La palabra epigrama proviene del latín epigramma, y éste del griego *epígramma*, de la etimología *epí* (sobre) y *gramma* (escritura), y cuyo origen es la inscripción de carácter votivo o funerario escrito en verso. Su estrofa se basaba en el dístico elegíaco (un hexámetro y un pentámetro dactílicos), destinado a inscribirse sobre una lápida o al pie de una estatua. Empezaron a escribirse en la época arcaica y la mayoría de ellos no tenía pretensiones literarias. La extensión de un epitafio iba del dístico al poema de ocho versos como máximo, ya que se supone debía caber en una lápida. Sin embargo, todavía en la época de Pericles, epigrama y epitafio seguían tomándose como una misma expresión (4).

Los vínculos entre el epigrama y la carnavalización bajtiniana se explican a partir de la siguiente afirmación de Carreto:

dos son los temas principales del epigrama —el abuso del poder por parte del César y el amor erótico—; el dedo del epigrama apunta a las carencias humanas. Unos pocos versos bastan para derribar estatuas (las del tirano, de la amante, del hombre ridículo). Unas cuantas palabras bastan para trazar la caricatura de cualquier individuo. [...] El escenario del epigrama es la plaza [pública], el mercado, el capitolio, el prostíbulo. No hay susurro, palabras educadas ni terminología diplomática; el epigrama desnuda a su presa, a veces con sarcasmo, a veces con indignación o ira, y siempre con el aguijón de la ironía, del Aculeus (Carreto 5).

En el carnaval se dan muchas expresiones contra las figuras de autoridad, además la risa es algo propio del festejo y esta risa en ocasiones es provocada por las figuras de la ironía y el sarcasmo, por eso, a pesar de ser tan breve, el epigrama podría formar parte de la literatura

que se puede gestar a través de los ritos carnavalescos.

Como referente de esta cultura se ha tomado a Cayo Valerio Catulo, autor “nacido en Verona en 77 a. C., de quien se conservan 116 poemas, los mejores de ellos sin duda dedicados a una mujer casada, de quien estuvo enamorado, de nombre Clodia, y que en sus epigramas llamó Lesbia” (Carreto 8).

Rubén Bonifaz Nuño en la introducción del libro *Catulo Cármenes*, menciona que en el poeta verdadero siempre hay una médula básica de malignidad que manifiesta admiración y desprecio por los hombres. Catulo es capaz de manifestar esta ponzoña, pues derrama una hiel implacable sobre los ámbitos de la existencia.

Por otro lado, hay que recordar que el género epigramático comienza con las inscripciones en estatuas, muros etc.; por lo tanto, está emparentado con expresiones populares de la actualidad, tales como las inscripciones anónimas en muros o puertas de sanitarios públicos a las que se les nombra grafiti, o pintas que resultan en un excelente referente sobre la opinión del pueblo.

Es importante aclarar que la literatura que se ha mencionado sólo sería una especie de pariente lejano que se gestó en, por, o a través de los ritos protocarnavalescos, Bajtin menciona en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* que la gran literatura popular tendría su mayor forma de expresión en la Edad Media. El mismo autor afirma que una literatura cómica medieval se desarrolló durante más de un milenio y

durante este largo período esta literatura sufrió cambios muy importantes (menos sensibles en la literatura en lengua latina). Surgieron géneros diversos y variaciones estilísticas. A pesar de todas las diferencias de época y género, esta literatura sigue siendo —en diversa proporción— la expresión de la cosmovisión popular y carnavalesca, y sigue empleando en consecuencia la lengua de sus formas y símbolos

(18).

Sobre el lenguaje que se empleaba en esta literatura, Bajtin dice que se recurría a la lengua de las formas carnalescas (lengua vulgar). La literatura surgía y era resguardada por las acciones que legitimaba el carnaval

y en la mayoría de los casos estaba fundamentalmente ligada a los regocijos carnalescos, cuya parte literaria solía representar. En esta literatura la risa era ambivalente y festiva. A su vez esta era una literatura festiva y recreativa, típica de la Edad Media (Bajtin 18).

Por cierto, ya se ha dicho que la Edad Media es una época en la cual se propagó el cristianismo debido a este hecho surgió una gran cantidad de literatura ritual, pero, como era de esperarse, durante el carnaval se escribían obras que parodiaban este tipo de literatura, por ejemplo: “Una de las obras más antiguas y célebres de la literatura [es] la *Cenade Cipriano* (*Coena Cypriani*), [que] invirtió con espíritu carnalesco las Sagradas Escrituras (Biblia y Evangelios)” (Bajtin 19).

También existen una gran cantidad de estas liturgias paródicas:

liturgia de los jugadores, de los bebedores etc., “parodias de las lecturas evangélicas, de las plegarias, incluso de las más sagradas [...] Este nuevo género literario casi infinito, estaba consagrado por la tradición y tolerado en cierta medida por la Iglesia” (Bajtin 19).

Por supuesto, existía toda una gran variedad de literatura cómica; entre esta variedad se podían encontrar diálogos, disputas y crónicas paródicas.

Para Bajtin el punto culminante de la literatura cómica de la Edad media llega en el Renacimiento con la gran obra de Erasmo *Elogio a la locura* que es “una de las creaciones más eminentes del humor carnalesco en la literatura mundial [junto con] las *Cartas de*

hombres oscuros (Epistolae obscurorum virorum)” (Bajtín 19).

Por otra parte, también se generan epopeyas paródicas en la Edad Media, que, como se ha visto, tienen su origen desde tiempos anteriores. En estas epopeyas se ponen en

escena animales, bufones, tramposos y tontos; elementos de la epopeya heroica paródica que aparecen en los *cantators*, aparición de dobles cómicos de los héroes épicos (Rolando cómico), etc. Se escriben novelas de caballería paródicas, tales como *La santa bira* y *Aucassin y Nicolette*. Se desarrollan diferentes géneros de retórica cómica: varios ‘debates’ carnavalescos, disputas, diálogos, ‘elogios’(o ‘ilustraciones’), etc. La risa del carnaval replica en las fábulas y en las piezas líricas compuestas por escolares y vagabundos (Bajtín 20).

Al parecer, el carnaval que se propiciaba en las plazas públicas, la abolición provisional de las diferencias sociales entre las personas y la “eliminación de ciertas reglas y tabúes vigentes en la vida cotidiana, creaban un tipo especial de comunicación a la vez ideal y real entre la gente, imposible de establecer en la vida cotidiana. Era un contacto familiar y sin restricciones” (Bajtín 20); lo que contribuía a que se generaran este tipo de expresiones artísticas y paródicas en la literatura.

Sin embargo, Bajtín piensa que para el siglo XVIII las formas de la literatura carnavalesca son transformadas

en ‘procedimientos’ literarios (esencialmente a nivel del tema y la composición). Por ejemplo, Voltaire los utiliza en beneficio de la sátira, que conserva aún su universalismo y su valor como cosmovisión, la risa por el contrario, se reduce al mínimo, y sólo queda la ironía desnuda (Bajtín 109).

Así, el carácter renovador y regenerador del carnaval quedaría excluido o relegado Bajtín cree que la literatura del carnaval sufrió una transición y concluye diciendo que:

En la literatura rococó, las formas del carnaval fueron utilizadas con otras finalidades artísticas. El tono alegre y positivo de la risa subsiste, pero todo se vuelve mezquino, reducido y simplificado. La franqueza de las plazas públicas adquiere una característica íntima, la obscenidad asociada a lo “inferior” material y corporal se transforma en frivolidad erótica, el alegre relativismo en escepticismo e indiferencia. [Pero] A pesar de todo, esta alegría de tocador, hedonista y embellecida, conserva algunas chispas del fuego carnavalesco que arde en el “infierno” (Bajtín 109).

La chispa del humor carnavalesco aún existe, pero quizá no en todo su esplendor. Los tiempos han cambiado, sin embargo esa llama infernal aún continúa encendida y espera ser encontrada.

Capítulo 3

El esquema de imágenes del carnaval

En este capítulo se describen de manera más amplia las categorías que conforman el *esquema de imágenes del carnaval* y se explican de una forma más precisa, retomando las expresiones que Bajtin propone en su estudio sobre Rabelais. Cada categoría tiene su propio apartado, en donde se habla específicamente sobre ella. Enseguida se aplica dicho esquema al poema *Prometeo* de Renato Leduc.

Siguiendo los comentarios que hace Bajtin en su ensayo y haciendo la extrapolación correspondiente, se categorizan los elementos más representativos del carnaval junto con sus subelementos y se localizan en el poema citado.

Es necesario recordar las cuatro categorías base en que se fundamenta este esquema: la risa, lo corporal, el lenguaje y lo inferior. Dicho esquema quedaría conformado de la siguiente manera:

Tabla 1. Esquema de imágenes del carnaval

Elementos principales	Subelementos
La risa	Figuras retóricas: Parodia e Ironía Plaza Pública Fiesta El banquete
Lo corporal	Escatología (materia fecal, orina y otras excreciones) Órganos genitales Plaza pública (personajes que representan lo corporal) El banquete
Lenguaje	Groserías Injurias Juramentos El banquete Plaza pública
Lo inferior (los infiernos)	El bufón

	Las groserías Injurias El banquete La negación Órganos genitales
--	--

A continuación se hace un repaso detallado sobre cada categoría.

3.1 La risa

La risa puede ser el elemento más universal de todo este esquema; sin embargo, también es uno de los más complicados, porque muchas cosas disímiles pueden mover a risa, y por lo tanto, tratar de definirla es entrar en un terreno complejo. Primero, para comprenderla en su totalidad, se tienen que tomar en cuenta elementos como lo cómico, el humor, la ironía, el sarcasmo, etc. y, así, la lista puede seguir ampliándose cada vez más.

Otro aspecto que se debe observar es que, aunque todos los humanos ríen, no todos ríen de lo mismo. Sobre esto Umberto Eco en *La estrategia de la ilusión*, afirma que todo el mundo puede entender la tragedia de Edipo, en cambio las diferentes culturas ríen de diferentes cosas; por eso un mexicano podría ser incapaz de entender qué provoca la risa de los japoneses o viceversa. Eco en la *Estrategia de la ilusión* pone otros ejemplos, dice que “hace falta mucha más cultura para reír con Rabelais que para llorar con cualquier tragedia; todo el mundo se puede estremecer con la película de *Apocalypse now*, cualquiera que sea su nacionalidad o nivel cultural; mientras que para reír con Woody Allen hay que ser bastante culto” (368-370).

Como se puede constatar, definir la risa es una labor complicada. De hecho, Henri Bergson en su ensayo también titulado *La risa*, dice que “todos los mayores pensadores, desde Aristóteles, estudiaron este problema y todos lo vieron escaparse a su esfuerzo. [La risa] Se desliza y se sustrae a la investigación filosófica, o se yergue y altivamente la desafía” (63).

Aunque es una labor compleja, este apartado lo que propone es definir la risa carnavalesca, desde la perspectiva bajtiniana, para propósitos del esquema planteado.

Ahora bien, tomando como referencia, una vez más, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. se puede comenzar diciendo que la risa inicia a la par de los pueblos de la Antigüedad, pues:

en el folklore de los pueblos primitivos se encuentra, paralelamente a los cultos serios (por su organización y su tono) la existencia de cultos cómicos, que convertían a las divinidades en objetos de burla y blasfemia («risa ritual»); paralelamente a los mitos serios, mitos cómicos e injuriosos (Bajtin 7).

Y también, como se ha visto en un inicio, lo cómico impregnó a la literatura; por eso existen géneros como el poema cómico heroico o la parodia litúrgica.

Ahora bien, también hay que decir que la risa del carnaval que estudia Mijail Bajtin, tiene ciertas características que son muy particulares de esa época de celebración, pues:

La risa carnavalesca es ante todo patrimonio *del pueblo* (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); *todos* ríen, la risa es «general»; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocosos, en su alegre relativismo; por último esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez (Bajtin13).

Ya se ha mencionado que, para Bajtin, este carácter universal de la risa carnavalesca, se pierde cuando comienzan a surgir lo que él denomina las formas restrictivas de la risa, es decir, humor, sarcasmo, ironía etc.; aquellas formas que denigran al hacer burla de un objeto, pero que no lo renuevan y que, por lo tanto, pierden el carácter ambivalente que se gesta en el

carnaval. Ya que una cualidad muy importante, que estas formas restrictivas olvidan, es que la risa carnavalesca “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” (Bajtín 14).

Se debe comentar que en lo referente a la literatura, la risa carnavalesca no sólo correspondía a la parodias en el sentido restringido del término, sino también a otras formas de lo que Bajtín nombró el realismo grotesco, que tenía como principales características degradar, corporizar y vulgarizar. Dichas características separan a este realismo de las formas *nobles* de la literatura. Pues esta literatura surge de la risa popular “que estructura las formas del realismo grotesco, [por eso la risa] estuvo siempre ligada a lo material y corporal. La risa degrada y materializa” (Bajtín 21).

Al degradar y materializar se da este efecto de ambivalencia, que Bajtín menciona reiteradamente, ya que, como él mismo afirma, “la degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un *nuevo* nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador” (Bajtín 21). Es necesario entender que la risa carnavalesca, desde la perspectiva bajtiniana, posee una “significación positiva, regeneradora, creadora, lo que la separa de las teorías y filosofías posteriores, incluso de la teoría de Bergson, que acentúan sus funciones denigrantes” (Bajtín 69).

Para corroborar la afirmación anterior se pueden retomar algunas reflexiones de Bergson, pues uno de los puntos que este autor menciona es que “La risa es, ante todo, una corrección, porque, al humillar, produce una penosa impresión en la persona sobre la que recae. No cumpliría con sus finalidades la risa si llevara el sello de la bondad y de la simpatía” (Bergson 151). Bergson prosigue y concluye que “La risa castiga ciertos defectos, casi de la misma manera en que la enfermedad castiga ciertos excesos, hiriendo a inocentes y

respetando a culpables con la mirada puesta siempre a un resultado general” (Bergson 151).

Sin embargo, aunque es verdad que Henri Bergson termina por hacer énfasis en las características negativas de la risa, tampoco deja de lado que ésta es, más bien, una fuerza de la naturaleza y/o de la sociedad, y aunque de una manera menos luminosa que la de Bajtin, también observa su carácter ambivalente. El propio autor de *La risa* casi al final de su ensayo observa que:

el que ríe reentra en sí mismo y, al afirmar con mayor o menor orgullo su yo, considera al prójimo como un títere cuyos hilos maneja a su antojo. Juntamente con esta presunción, encontraríamos también algo de egoísmo, y detrás, un poco menos franco y más amargo, cierto pesimismo que se va acentuando a medida que el que ríe razona su risa. Como en otras cosas, también en eso la Naturaleza se ha valido del mal para producir el bien (Bergson 151-152).

Como se observa, incluso Bergson notó este carácter ambivalente en cuanto a la risa. Aunque estos dos autores —Bajtin y Bergson— colocan a la risa de un lado diferente de la línea, pues mientras que para Bajtin la risa es más un elemento contestatario que, mediante el principio de la inversión, se niega a seguir las reglas establecidas, para Bergson, esta misma, es un elemento moralizante que, mediante la humillación y el rebajamiento, pretende aleccionar. Ninguno de los dos omite que la característica primordial de la risa es que no surge de un polo negativo o positivo, sino de ambos.

Ahora bien, hay que estar conscientes de que la risa popular de la Edad Media evolucionó al margen de la esfera oficial de la ideología y la literatura seria, es quizá por esta razón que Bajtin la considera una especie de risa revolucionaria:

Fue gracias a esta existencia no-oficial por lo que la cultura de la risa se distinguió por su radicalismo y su libertad excepcionales, por su despiadada lucidez. Al vedar a la risa

el acceso a los medios oficiales de la vida y de las ideas, la Edad Media le confirió, en cambio, privilegios excepcionales de licencia e impunidad fuera de esos límites: en la plaza pública, en las fiestas y en la literatura recreativa (Bajtín 69).

Un hecho que es de suma importancia mencionar sobre esta risa carnalesca, es que “en la Edad Media, la risa fue consagrada por la fiesta (al igual que el principio material y corporal), la risa festiva predominaba” (Bajtín 75). Y, por supuesto, las expresiones populares y de la plaza pública estaban estrechamente relacionadas con esta risa. Por ejemplo “La alegría y la risa festiva también se manifestaban con motivo del banquete y se asociaban con la imagen de la muerte y el nacimiento (renovación de la vida) en la unidad compleja de lo inferior, material y corporal ambivalente” (Bajtín 77).

Un aspecto más que aparecerá una y otra vez al analizar el tema de la risa en Bajtín, es que ésta implica la superación del miedo, ya que “el lenguaje de la risa no es nunca empleado por la violencia ni la autoridad. El hombre medieval percibía con agudeza la victoria sobre el miedo a través de la risa” (Bajtín 86). La risa fue usada, al menos en la Edad Media, como forma de defensa. Para Bajtín la risa “nunca pudo ser convertida en un instrumento de opresión o embrutecimiento del pueblo. Nunca pudo oficializarse, fue siempre un arma de liberación del pueblo” (Bajtín 89).

Respecto a la risa en la literatura, el ensayo *La cultura popular en la Edad Media y El Renacimiento* escrito por Bajtín, plantea que “la comicidad medieval encontró su expresión suprema en la obra de Rabelais, su obra fue la forma que adoptó la nueva conciencia histórica libre y crítica” (92). Más tarde la tradición de la risa no se debilitó, continuó luchando por subsistir en otros géneros cómicos menores “(comedias, sátira, fábula) y en los géneros canónicos sobre todo (novela, diálogo, costumbrista, géneros burlescos, etc.); [incluso] el teatro popular” (Bajtín 95). Empero, a pesar de esta esmerada lucha por subsistir, dichos

géneros no pasaron más allá de la cultura oficial, por lo tanto la risa y el grotesco, de alguna manera, se degradaron.

Por lo anterior es que la risa se restringe y va perdiendo su universalismo: “por un lado se asimila a lo típico, lo general, lo banal; por el otro se confunde con la invectiva personal, o sea que es utilizada contra una persona aislada. La individualidad histórica universal cómico-carnavalesca se vuelve más y más incomprensible” (Bajtín 106).

Se debe recordar que la risa bajtiniana que es de verdad ambivalente y universal, no puede excluir lo serio. La risa ambivalente purifica y completa lo serio:

Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo de la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento. La risa impide a lo serio la fijación, y su aislamiento con respecto a la integridad ambivalente. Estas son las funciones generales de la risa, en la evolución histórica de la cultura y la literatura (Bajtín 112).

Sin embargo, la risa que estudia Bajtín fue evolucionando con el paso del tiempo y “La visión cómica del mundo [se instauró] en las múltiples formas de la cultura popular, principalmente en las formas rituales y espectaculares” (Bajtín 122). Afortunadamente en la literatura mundial del pasado se puede encontrar una gran cantidad de risa e ironía (ya se ha mencionado que la ironía es una forma restringida de la risa), de hecho:

La literatura en la que incluimos la retórica de ciertas épocas (helenismo, Edad Media) está prácticamente saturada con las diversas formas de risa restringida, algunas de las cuales ya casi no son comprendidas. Hemos perdido el sentido de la parodia. [...] Pero para [entender su verdadero sentido] es preciso comprender la naturaleza particular de la risa popular, su valor como su cosmovisión, su universalismo, su ambivalencia y su

relación con la época, etc. (Bajtín 123).

La risa que se gestó en el carnaval de la Edad Media, desde la perspectiva de Bajtín es una risa que se “propone desenmascarar las mentiras siniestras que ocultan la verdad con las máscaras tejidas por la seriedad engendradora de miedo, sufrimiento y violencia” (Bajtín 157).

Ya se ha comprendido que la risa carnavalesca, desde el punto de vista bajtiniano, es una risa que degrada, renueva y tiene un carácter universal, sin embargo, hay que aclarar, de manera breve, qué elementos pueden llevar a risa. Si bien la risa es una totalidad, también se le puede estudiar como un conjunto de elementos que logran provocarla. Aunque hay que mencionar que no deben cumplirse todos los elementos para provocar la risa; incluso, uno sólo de estos puede ocasionarla. Desde el principio se ha aclarado que para entender esta totalidad —la risa— se deben tomar en cuenta, por lo menos, los elementos del humor, la comedia y ciertas figuras retóricas como la ironía, la parodia y el sarcasmo.

Primero, sobre el humor se puede tomar la información del texto *El humor como elemento de la interculturalidad, el ejemplo de las lenguas española y griega* donde María Zoí Fountopoulo explica, siguiendo a Aristóteles, que:

el humor tiene su origen etimológico en la palabra latina *humoris*, que significa las secreciones del cuerpo, los líquidos del organismo humano, cuyo equilibrio, de acuerdo a las creencias de la Edad Media, hacía saludable al ser humano. Si alguna de estas secreciones predomina en el cuerpo, los sentimientos del ser humano se transforman y su comportamiento también se modifica (Fontopoulo 852).

A partir de la definición anterior se podría decir que el humor está más emparentado con los estados de ánimo o con las emociones que con la propia risa, sin embargo, se ha utilizado esta definición ya que es la que se ajusta con mayor claridad a las épocas antiguas, épocas relacionadas con los festejos y sobre todo con el carnaval del Medioevo. En líneas

anteriores ya se ha comentado que el humor del carnaval es el festejo, la transgresión en un aspecto que se podría tildar de cómico. Así es; el carnaval tiene una fuerte relación con lo cómico. Esto se percibe en imágenes populares como la inversión de roles (el tonto se vuelve rey), la burla, o las parodias literarias.

Para entender más a fondo lo cómico se puede recurrir al ensayo *Los marcos de la "libertad" cómica* de Umberto Eco que se encuentra en el libro *¡Carnaval!* Si bien, Eco difiere un poco sobre la posibilidad revolucionaria de la risa carnalesca, también contribuye a entender el aspecto cómico al enunciar lo siguiente:

El efecto cómico se realiza cuando: I) Hay la violación de una regla (preferible, pero no necesariamente, una menor, como una regla de etiqueta); II) La violación es cometida por alguien con quien no simpatizamos porque es un personaje innoble, inferior y repulsivo (animalesco); III) Por lo tanto, nos sentimos superiores a su mala conducta y a su pena por haber transgredido la regla; IV) Sin embargo, al reconocer que se ha roto una regla, no nos sentimos preocupados; al contrario, de alguna manera damos la bienvenida a la violación; podría decirse que nos sentimos vengados por el personaje cómico que ha desafiado el poder represivo de la regla (lo cual no implica riesgo para nosotros, ya que sólo cometemos la violación indirectamente); V) Nuestro placer es mixto, porque disfrutamos no sólo de la violación de la regla, sino de la desgracia de un individuo animalesco; VI) Al mismo tiempo, no estamos preocupados por la defensa de la regla ni nos sentimos obligados a compadecer a un ser tan inferior. Lo cómico siempre es racista: sólo los otros, los Bárbaros, deben pagar (10).

En el listado anterior sobre lo cómico se puede comprender que Eco también encuentra el principio de transgresión de las reglas establecidas pero, al igual que Bergson, se decanta por hacer énfasis en el polo negativo de la humillación o degradación. A pesar de todo, se

puede entender porque Eco emparenta a la comedia con el carnaval, según las propias palabras del autor:

Al asumir una máscara, todos pueden comportarse como los personajes animalescos de la comedia. Podemos cometer cualquier pecado y mantenernos inocentes: y, de hecho, somos inocentes dado que nos reímos (lo cual significa: nosotros no tenemos nada que ver con eso) [...] El carnaval es el teatro natural en que los animales y seres animalescos toman el poder y se convierten en los dirigentes. [...] El mundo al revés se convierte en la norma (Eco 11).

El principio de inversión se convierte en un elemento de lo cómico y viceversa, de ahí que Eco ponga lo cómico tan cerca del carnaval, sin embargo, para Eco lo cómico sólo reafirma las reglas que el ser humano ya tiene introyectadas. Pero no se queda ahí y afirma que:

Desde la época del romanticismo, muchos teóricos han hablado de una actitud definida como ironía, o bien, como humor, en que la relación entre la regla y la violación está equilibrada de manera diferente. [De hecho] En su ensayo sobre el humor, Luigi Pirandello decía que si lo cómico es la percepción de lo opuesto, el humor es el 'sentimiento' de lo opuesto (Eco 18).

Para Eco ni la comedia ni el carnaval son los claros representantes de la risa revolucionaria; sin embargo, su ensayo ayuda a entender la relevancia de lo cómico dentro de la risa carnalesca. Ya se ha visto que la comedia y el humor son partes vitales de la risa y, claro, elementos propicios para alimentar la risa del carnaval. Los siguientes elementos a mencionar son las figuras retóricas que pueden mover a risa. Sin embargo, antes de explorarlos es pertinente mostrar lo que postula Eco sobre la risa a través de un par de personajes de su novela *El nombre de la rosa*. Esto es pertinente ya que sus personajes

principales Guillermo de Baskerville y Jorge de Burgos, disertan sobre el tema. Además, la novela está ambientada en una época medieval y también trata sobre el libro perdido de Aristóteles en donde el autor habla, supuestamente, sobre la risa.

En *El nombre de la rosa* de Umberto Eco ocurre que en uno de sus primeros enfrentamientos Guillermo de Baskerville cuestiona a Jorge de Burgos sobre por qué se niega tanto a la idea de que Jesucristo pudiera haber reído, “pues [hasta] la risa es una buena medicina para curar los humores y otras afecciones del cuerpo, sobre todo la melancolía” (134-135). Jorge responde que “la risa sacude el cuerpo, deforma los rasgos de la cara, hace que el hombre parezca un mono” (Eco 134-135) además, continúa de Burgos su argumento: “la risa es signo de estulticia. El que ríe no cree en aquello de lo que ríe, pero tampoco lo odia. Por tanto reírse del mal significa no estar dispuesto a cambiarlo y reírse del bien significa desconocer la fuerza del bien, que se difunde por sí solo” (Eco 134-135).

Más tarde, casi al final, cuando Guillermo de Baskerville ha descubierto, junto con su acompañante Adso, el misterio de la abadía benedictina que visita, recibe por fin su recompensa: se encuentra con el tan ansiado ejemplar de la segunda parte de la *Poética* de Aristóteles y comienza a leer:

Como habíamos prometido, ahora trataremos de la comedia (así como de la sátira y del mimo) y de cómo, suscitando el placer de lo ridículo, ésta logra una purificación de esa pasión. Sobre cuán digna de consideración sea esta pasión, ya hemos tratado en el libro sobre el alma, por cuanto el hombre es —de todos los animales— el único capaz de reír. De modo que definiremos el tipo de acciones que la comedia imita, y después examinaremos los modos en que la comedia suscita la risa, que son los hechos y la elocución (Eco 468).

Al leer esto, Baskerville cuestiona a Jorge —que para ese momento ya se ha

descubierto como la persona que mueve todos los hilos dentro de la abadía— sobre su temor ante el discurso de la risa, Jorge se rinde y da toda una disertación sobre esto:

Sin duda la risa es la debilidad, la corrupción, la insipidez de nuestra carne. Es la distracción del campesino, la licencia del borracho. Incluso la Iglesia, en su sabiduría, ha permitido el momento de la fiesta, del carnaval, de la feria, esa polución diurna que permite descargar los humores y evita que ceda a otros deseos y a otras ambiciones [...] Pero, aquí, [en el libro perdido de Aristóteles] Aquí se invierte la función de la risa, se la eleva a arte, se le abren las puertas de los doctos, se le convierte en objeto de filosofía, y de pérvida teología (Eco 473).

Es en ese instante cuando Jorge de Burgos manifiesta su verdadero temor ante el poder revolucionario que la risa puede llegar a ostentar, al decir que

este libro podría enseñar a los doctos los artificios ingeniosos, y a partir de entonces ilustres, con los que legitimar esa inversión [...] Que la risa sea propia del hombre es signo de nuestra limitación de pecadores. ¡Pero cuántas mentes corruptas como la tuya extraerían de este libro la conclusión extrema, según la cual la risa sería el fin del hombre! La risa distrae, por algunos instantes, al aldeano del miedo. Pero la ley se impone a través del miedo, cuyo verdadero nombre es temor a Dios. Y de este libro podría saltar la chispa luciferina que encendería un nuevo incendio en todo el mundo; y la risa sería el nuevo arte, ignorado incluso por Prometeo, capaz de aniquilar el miedo (Eco 473-474).

Se puede notar cómo Jorge de Burgos ha observado que la risa, de una manera contenida, resulta benéfica para mantener el control, pero también teme su poder para sembrar un germen que se podría calificar de revolucionario. Jorge continúa hablando sobre el libro ya que este

presenta como milagrosa medicina a la comedia, a la sátira y al mimo, afirmando que pueden producir la purificación de las pasiones a través de la representación del defecto, del vicio, de la debilidad, [esto] induciría a los falsos sabios a tratar de redimir (diabólica inversión) lo alto a través de la aceptación de lo bajo. [...] La prudencia de nuestros padres ha guiado su elección: si la risa es la distracción de la plebe, la licencia de la plebe debe ser refrenada y humillada y atemorizada mediante la severidad. Y [así] la plebe carece de armas para afinar su risa hasta convertirla en un instrumento contra la seriedad (Eco 473-474).

Jorge de Burgos remata su discurso:

Pero si algún día, y ya no como excepción plebeya, sino como ascesis del docto, confiada al testimonio indestructible de la escritura, el arte de la irrisión llegara a ser aceptable, y pareciera noble, y liberal, y ya no mecánica, si algún día alguien pudiese decir (y ser escuchado): “Me río de la Encarnación”. Entonces no tendríamos armas para detener la blasfemia, porque apelaría a las fuerzas oscuras de la materia corporal, las que se afirman en el pedo y en el eructo, ¡Y entonces el eructo y el pedo se arrojarían el derecho que es privilegio del espíritu, el derecho de soplar donde quiere! (Eco 476).

Como se puede ver, toda la disertación sobre la risa retoma más elementos del esquema de imágenes del carnaval, ya que en un inicio lo que Jorge de Burgos niega es el principio de inversión, teme el carácter revolucionario que puede surgir de la risa e incluso menciona que ante el elemento corporal ya no se tendría ningún arma, ni siquiera el miedo. Aunque éste sea el pensamiento del Benedictino, el Sherlock Holmes medieval, es decir, —Guillermo de Baskerville— duda mucho de los argumentos de su oponente:

Te han mentido. El diablo no es el príncipe de la materia, el diablo es la arrogancia del

espíritu, la fe sin sonrisa, la verdad jamás tocada por la duda. El diablo es sombrío porque sabe a dónde va, y siempre va al sitio del que procede. Eres el diablo y como el diablo vives en las tinieblas [...] Y ahora os digo que Dios, en el infinito torbellino de las posibilidades, os permite también imaginar un mundo en el que este supuesto intérprete de la verdad sólo sea un pajarraco tonto que va repitiendo lo que aprendió hace mucho tiempo (Eco 476).

Lo importante de *El nombre de la rosa* es que Umberto Eco pone en evidencia gran parte del principio de carnavalización. Todo lo que llena de temor a Jorge de Burgos es lo que Bajtin estudia de esta fiesta: menciona desde el principio de inversión, hasta la parte corporal contra la que ya nada se podría hacer. Jorge, incluso, menciona a la risa como el nuevo fuego diabólico que incendiará las almas humanas, un secreto que ni el propio Prometeo pudo robar a los dioses, porque ve en la risa una llama de libertad. Eco, al igual que Bajtin, aunque en diferentes proporciones, infirió esa parte revolucionaria y libertadora que puede contener la risa.

Para finalizar, se debe hacer énfasis en esas figuras retóricas que tienen gran importancia dentro del esquema de imágenes del carnaval: la parodia y la ironía. Se toman estas dos figuras ya que aluden a la inversión, que puede ser una inversión del lenguaje, de la situación, del pensamiento o de otras circunstancias. Es necesario tener claro que la época del carnaval es el momento donde el mundo se pone al revés, donde el lenguaje popular hace gala de toda su picardía y, es en este tiempo preciso de celebración, cuando surgen desde el pueblo nuevas formas de burla ambivalente que impregnan tanto el ambiente como la literatura.

En capítulos anteriores, se ha hecho mención de que desde épocas muy antiguas ha existido la literatura paródica. Existen textos como la *Batracomiomaquia* (que es atribuida a Homero) y es un parodia de la Epopeya, sólo que en ésta son ranas y ratones los que

combaten. Otro ejemplo muy claro es *Don Quijote*, que realmente es una parodia de las novelas de caballerías que en su tiempo tuvieron un gran auge. Dicho lo anterior, se puede entender que Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética* defina a la parodia como la “imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratados antes con seriedad. [Y] Es de naturaleza intertextual” (391).

También se puede recordar que durante la Edad Media la parodia litúrgica tuvo un gran auge, pues los estudiantes escribían grandes tratados de este tipo al llegar la época del carnaval. Beristáin dice que “La parodia es la representación de una típica *construcción híbrida* que ofrece dos acentos y dos estilos. [...] En este tipo de obras el contraste (parodia significa *contracanto*) entre lo serio, solemne, rígido, pomposo y el humor, la gracia, la picardía, lo festivo y ridículo, es una fuente de novedades, sorpresas y reflexiones sanas sobre el mundo” (Beristáin 392). Es por este sentido ambivalente que la parodia se incluye dentro de este esquema; además, hasta la actualidad se siguen practicando los llamados ejercicios de *imitatio auctoris*, que en algunos casos podrían conformar una parodia. Incluso el propio texto *Prometeo*, de Renato Leduc, parodia, como es obvio, el ya tan conocido mito de Prometeo.

La última figura a mencionar es bastante compleja. Primero hay que ver a la ironía como una actitud del hombre. Sobre esta actitud escribe Jorge Portilla en su *Fenomenología del relajó*: “la ironía es la actitud de una conciencia que advierte la distancia entre la posible plenitud de un valor y sus supuestas realizaciones por alguien que pretende llevarlas a cabo. Es por decirlo así, la respuesta adecuada al pretencioso” (65). Más adelante Portilla dice que en la ironía hay algo de juego lógico y que puede ser dialéctica, para ejemplificar esto comenta que Sócrates le dice a Eutifrón que él es el único que sabe qué es lo santo. Después de que dice esto, todos se percatan de que Eutifrón no sabe absolutamente nada respecto a la santidad. Para comprender mejor la importancia de esta actitud irónica y su relación con el carnaval hay

que tomar en cuenta que:

La ironía aparece cuando la proposición es vista en relación con su objeto, con lo significado por ella. [...] Ahora bien, una proposición es irónica, cuando revela justamente lo contrario de lo que afirma. [...] En la proposición irónica no hay contradicción interna a la proposición misma [...] La contradicción que hay en la ironía se descubre al volver la mirada al objeto de la proposición. La ironía es una manera de designar al revés (Portilla 67).

Pero no es suficiente con descubrir contradicciones; la actitud irónica lleva dentro una voluntad de verdad. Portilla toma a Sócrates para decir que el ironista es un hombre que está esencialmente dedicado a la búsqueda de la verdad, a pesar de las contradicciones.

Se puede decir que la ironía es una parte importante del esquema de imágenes del carnaval, ya que en ella se cumple el principio de inversión. Dentro de todas sus contradicciones la ironía conserva un sentido que busca la verdad, por lo tanto podría ser parte importante para completar esa risa revolucionaria o de oposición que Bajtin estudia.

En conclusión, hay una variedad de elementos que, individualmente o en conjunto, pueden provocar risa. La risa que en particular se estudia en este ensayo, como es evidente, es la risa desde la perspectiva bajtiniana. Esta risa degrada pero a la vez renueva y es universal, surge sobre todo en el carnaval que es el momento donde las reglas se transgreden y el mundo queda de cabeza, por eso todo se invierte. Y gracias a ese principio de inversión se pueden ver por separado algunas imágenes que contribuyen al carnaval y provocan la risa, como son la comedia, el humor, la ironía o la parodia y las podemos ver ejemplificadas tanto en la plaza pública como en los textos literarios.

3.2 Lo corporal

Es una de las categorías más visibles que descubre Bajtin en *La cultura popular de la Edad media y el Renacimiento* al hacer referencia al realismo grotesco en la obra de Rabelais. La categoría de lo corporal está “en la base de las imágenes grotescas [donde] encontramos una concepción particular del todo corporal y de sus límites” (284). Estas imágenes grotescas construyen un cuerpo bicorporal, es decir que en “la cadena infinita de la vida corporal, fijan las partes donde un eslabón está engarzado en el siguiente, donde la vida de un cuerpo nace de la muerte de otro, más viejo” (Bajtin 286).

La imagen corporal del realismo grotesco nunca es una imagen cerrada, ya que ésta hace referencia a las aberturas y orificios; por ende, no sólo muestra la parte exterior del cuerpo, también se refiere a los órganos internos, dígame las tripas, las entrañas etc. Es por eso que construye un cuerpo bicorporal. Bajtin comenta que el rol que desempeñan estas imágenes del cuerpo grotesco es atribuido a las partes por donde él se desborda y supera sus límites, ya que:

activa la formación de otro cuerpo: el vientre y el falo; estas partes del cuerpo son objeto de la predilección de una exageración positiva, de una hiperbolización; estas partes pueden también separarse del cuerpo, tener una vida independiente, suplantando al resto del cuerpo relegado a un segundo plano [...] Después del vientre y el miembro viril, es la boca la que desempeña el papel más importante en el cuerpo grotesco, pues ella engulle al mundo; y, en seguida, el trasero. Todas estas excrecencias y orificios están caracterizadas por el hecho de que son un lugar donde se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo (Bajtin 285).

Hay que decir que estas imágenes del cuerpo grotesco tienen una gran variedad de expresiones; en verdad existe todo un drama corporal que se ve reflejado en hechos y acciones

como: el beber, el comer, el defecar y el orinar, el sudar, el embarazo, el parto, el crecimiento, el descuartizamiento etc.

Bajtin al estudiar la cultura popular, se percató de que estas imágenes corporales han dominado durante muchísimos años la literatura escrita y oral. Todo esto se reafirma en el *Gargantúa* de Rabelais, y en otras obras literarias, pues al parecer:

Las formas grotescas del cuerpo predominan en el arte [...] las imágenes grotescas predominan en el lenguaje no oficial de los pueblos, sobre todo allí donde las imágenes corporales están ligadas a la injuria y la risa; de manera general, la temática de la injuria y de la risa es casi exclusivamente grotesca y corporal; el cuerpo que figura en todas las expresiones del lenguaje no oficial y familiar es el cuerpo fecundante-fecundado, que da a luz al mundo, comedor-comido, bebiente, excretador, enfermo, moribundo; existe en todos los lenguajes un número astronómico de expresiones consagradas a ciertas partes del cuerpo: órganos genitales, trasero, vientre, boca y nariz (Bajtin 287).

Es necesario comentar que los individuos que tienen una relación de familiaridad y se insultan, de hecho, suelen utilizar un lenguaje repleto de figuras corporales grotescas; “incluso cuando deben rendirse ante la barrera de las reglas verbales, las narices, bocas y vientres llegan, a pesar de todo, a manifestarse hasta en los decires más literarios, sobre todo si estos tienen un carácter expresivo, alegre o injurioso” (Bajtin 287). Como ya se ha dicho, estas figuras de la corporalidad son perfectamente representadas en la obra de Rabelais, pues son el legado de la cultura cómico popular, del realismo grotesco y del lenguaje familiar, que el autor retomó.

El libro entero [de Rabelais] está atravesado por el poderoso oleaje de elementos grotescos: cuerpos despedazados, órganos separados del cuerpo, intestinos, tripas,

grandes bocas abiertas, absorción, deglución, beber y comer, necesidades naturales, excrementos y orina, muerte, renacimiento, primera edad y vejez (Bajtin 290).

Hay que recordar que la muerte y el renacimiento están profundamente ligados en la Edad Media, sobre todo en las expresiones de la masa como el carnaval, el propio Rabelais percibe la imagen de muerte-renovación en todas sus variables, “no en el sentido elevado de los misterios, sino más bien en un estilo carnalesco, el de la fiesta popular, como una certidumbre festiva y lúcida de la inmortalidad histórica relativa del pueblo y de sí mismo en el pueblo” (295). Otra cosa que es pertinente mencionar, es que la boca abierta es una de las figuras más representativas de lo corporal. Respecto a esto Bajtin afirma:

La boca es la puerta abierta que conduce a lo bajo, a los infiernos corporales. La imagen de la absorción y de la deglución, imagen ambivalente muy antigua de la muerte y de la destrucción, está relacionada con la boca abierta además; numerosas imágenes del banquete están vinculadas al mismo tiempo a la gran boca abierta (gaznate, dientes). La gran boca abierta (gaznate, dientes) es una de las imágenes centrales, cruciales, del sistema de la fiesta popular (Bajtin 292)

Otro de los elementos representativos de lo corporal es lo escatológico, es decir, todo aquello perteneciente a las excreciones, como la orina y la materia fecal. Para Bajtin “la escatología medieval es rebajada y renovada en las imágenes de lo *inferior* material y corporal absoluto” (Bajtin 301).

Estos elementos escatológicos no pierden el carácter dual de todas las imágenes, pues rebajan y alivian venciendo al temor por medio de la risa. Tanto la materia fecal como la orina representan de forma corporal el cosmos y sus elementos, alejando así el temor ante lo cósmico y transformándolo en un espantajo carnalesco. Para reforzar esta idea hay que decir que la gente asimilaba el cosmos material con sus elementos naturales y, también, con las

funciones corporales/materiales: alimentación, excreción y copulación, entre otras. De hecho:

En la obra folklórica literaria, el temor cósmico (como todo temor) es vencido por la risa. Así la materia fecal y la orina, materia cómica, corporal, comprensible, desempeña un gran papel, de allí que figuren en cantidad astronómica, a una escala cósmica. El cataclismo cósmico, descrito con ayuda de las imágenes de lo bajo material y corporal, es rebajado, humanizado y transformado en un alegre fantoche. Así la risa acaba por vencer al temor cósmico (Bajtín 303).

Ahora bien, para retomar el elemento del cuerpo grotesco en la literatura, es útil hacer la observación de que una de las fuentes más importantes de la imagen grotesca corporal, es el ciclo de leyendas y de obras literarias inspiradas por las *maravillas de la India*. Dichas *maravillas* eran las leyendas que describían las riquezas de la India y su naturaleza extraordinaria: relataban historias fantásticas en las que había diablos escupe fuego, florestas encantadas o, incluso, la fuente de la juventud, también describían bestias fantásticas como: dragones, arpías, fénix y otras. Ya que este ciclo gozó de gran popularidad en la Edad Media y “ejerció su influencia sobre esta literatura cosmográfica, tomada en el más amplio sentido del término” (Bajtín 312). Gracias a estas *maravillas de la India* y a sus descripciones de seres fantásticos, las personas del medioevo se fueron acostumbrando a la imagen del cuerpo grotesco, pues “este encontró por todas partes, tanto en la literatura como en las artes plásticas, una serie de cuerpos híbridos de extravagancias anatómicas extraordinarias, una libre permutación de los miembros y órganos internos” (Bajtín 312).

De cualquier manera, desde la Antigüedad hasta la Edad Media las producciones literarias nunca fueron ajenas ante la concepción del cuerpo grotesco, pues desde la epopeya, la épica e incluso en la novela de caballería, se pueden observar descripciones sobre la anatomía grotesca de lo corporal. Bajtín dice que “las descripciones anatómicas detalladas de

heridas y golpes son harto corrientes. Estas pinturas de heridas y de muertes violentas se tornan incluso canónicas bajo la influencia de Homero y Virgilio” (Bajtín 319).

Por último se debe recordar que hay otras fuentes que colaboran en formar la imagen grotesca del cuerpo, por ejemplo la plaza pública medieval, pues en ella se pueden observar personajes que son la perfecta representación de esta característica; “todos los payasos, monstruos, saltimbanquis, etc., eran atletas prestidigitadores, bufones, imitadores (réplicas grotescas del hombre). Vendedores de panaceas universales. El universo de formas cómicas que ellos cultivaban era el universo del cuerpo grotesco claramente afirmado” (Bajtín 317).

Como se ha visto, el cuerpo, a través de todas estas figuras, se transforma en un principio de ayuda que sirve para lograr la destrucción de las jerarquías establecidas en la Edad Media, para luego crear un nuevo cuadro. Según Bajtín, para Rabelais:

. el cuerpo es la forma más perfecta de la organización de la materia y, por lo tanto, la llave que permite acceder a todos sus secretos. La materia de la que está hecho el universo revela en el cuerpo humano, su verdadera naturaleza y todas sus posibilidades superiores: en el cuerpo humano, la materia se convierte en un principio creador, productor, llamado a vencer a todo el cosmos, a organizar toda la materia cósmica (Bajtín 327).

En conclusión, y como se verá al estudiar las cuatro categorías de este esquema, todas están interconectadas. En cuanto a las imágenes corporales, se debe recordar que también son ambivalentes y muchas veces gracias a estas descripciones grotescas del cuerpo se logra asimilar el miedo a lo cósmico mediante su rebajamiento a sensaciones más naturales y perceptibles. También cabe hacer énfasis en el hecho de que la literatura, desde muy temprana edad, ha estado permeada por estas imágenes de lo corporal. Por lo tanto, muchas de las partes que conforman esta categoría aún son perceptibles en textos de nuestra época.

3.3 El lenguaje

El lenguaje ambivalente es una de las categorías de este esquema que puede ser percibida con mayor notoriedad. Este tipo de lenguaje es transgresor ya que insulta y halaga a la vez. Surge, en la mayoría de las ocasiones, en la plaza pública y termina por permear a la literatura. En este tipo de lenguaje podemos encontrar groserías, injurias, imprecaciones y hasta una relación muy cercana con la figura del banquete. A lo largo de los siglos y en la actualidad, se han publicado numerosos tratados sobre las malas palabras o sobre la obscenidad en el lenguaje, es por eso que es tan notoria esta categoría del esquema.

Hay que tener presente que en la Edad Media el lenguaje del pueblo y de la clerecía estaba lleno de elementos que correspondían a lo *inferior* material y corporal como groserías, juramentos, textos y sentencias invertidas. Bajtin en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* comenta que “al formar parte de este lenguaje [del pueblo] las palabras eran sometidas a la fuerza rebajante y renovadora del poderoso principio *inferior* ambivalente” (83). En estas expresiones verbales hay una:

degradación topográfica literal, es decir un acercamiento a lo *inferior* corporal, a la zona genital. Esta degradación es un sinónimo de destrucción y sepultura para el que recibe el insulto. Pero todas las actitudes y expresiones degradantes de esta clase son ambivalentes. La tumba que cavan es una tumba corporal. Y lo *inferior* corporal, la zona de los genitales, es lo *inferior* que fecunda y da a luz (Bajtin 134).

De hecho, el lenguaje popular, como las groserías, estaba permitido dentro de estas plazas, por eso se mezcló, con suma facilidad, con los géneros festivos asociados a esos sitios. Se debe mencionar que este tipo de expresiones orales ambivalentes suelen estar relacionadas con las plazas públicas de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento, pues estaban basadas en un ambiente repleto de libertad, franqueza y familiaridad, de hecho

en la plaza pública se escuchaban los dichos del lenguaje familiar, que llegaban casi a crear una lengua propia, [...] y [este lenguaje estaba] claramente diferenciado del lenguaje de la iglesia, de la corte, de los tribunales, de las instituciones públicas, de la literatura oficial y de la lengua hablada por las clases dominantes (Bajtín 139).

Durante la época de carnaval, como ya se ha visto, todo estaba permitido y por eso el vocabulario, que se gestaba en la plaza pública, se difundía hacia todas partes durante este festejo, pues “en los días festivos la plaza agrupaba un número considerable de géneros y formas superiores e inferiores, basadas en una visión única y extraoficial del mundo (Bajtín 139-140).

De hecho, una de las razones por las que Bajtín tomó la obra de Rabelais, es que el autor de *Gargantúa*, conoció los diferentes aspectos de la vida callejera y sabía que “en la plaza pública, la seducción de la ganancia y el engaño tenían siempre un carácter irónico y semifranco” (Bajtín 145). Ahora, retomando las expresiones de la plaza pública, hay que decir que algunas como los elogios y las injurias son dos caras de lo mismo, pues:

El vocabulario de la plaza pública es un Jano de doble rostro. Los elogios [...] son irónicos y ambivalentes, colindando con la injuria: están llenos de injurias, y ya no es posible distinguir unos de otros, ni decir dónde comienzan o terminan unos y otros. Lo mismo ocurre con las injurias. Aunque en las alabanzas ordinarias, los elogios y las injurias están separados, en el vocabulario de la plaza pública ambas parecen referirse a una especie de cuerpo único, aunque bicorporal, que es injuriado y elogiado al mismo tiempo (Bajtín 149).

Como se puede notar, se crea una imagen dual a través de las expresiones orales recopiladas en ciertos lugares y en ciertas épocas festivas. Sobre esta imagen dual, Bajtín ha dicho “que reúne a la vez elogios e injurias, trata de captar el instante preciso en que se

produce el cambio, la transición de lo antiguo a lo nuevo y de la muerte al nacimiento. Es una imagen que corona y derroca al mismo tiempo” (Bajtín 150).

Todas estas expresiones ambivalentes de la oralidad no se quedaron estáticas, pues además de manifestarse en la plaza pública y sobre todo en los festejos de carnaval, también llegaron a incorporarse en la literatura. Por supuesto que tuvieron su lugar en los textos recreativos escritos por los estudiantes de esa época. En los tiempos de Rabelais esta literatura ya “se había elevado al rango de la gran literatura, dentro de la cual cumplía una función esencial. Las parodias, disfraces y bufonadas escolares escritas en latín o en lengua vulgar, revelan un parentesco y una similitud interna con las formas típicas de la plaza pública” (Bajtín 141). Por supuesto que en Rabelais podemos encontrar una gran cantidad de referencias a esta literatura y a las expresiones de la plaza pública, por ejemplo en el prólogo del *Pantagruel*:

Se escuchan los gritos del charlatán, del vendedor de drogas milagrosas, del vendedor de libros de cuatro centavos y los insultos groseros que siguen a los anuncios irónicos y los elogios de doble sentido. Así, el tono y el estilo del prólogo se inspiran en los géneros publicitarios y en el lenguaje familiar callejero. En este prólogo, la palabra es el pregón, es decir la palabra que se dice en medio de la multitud, de la cual sale y a la cual va dirigida (Bajtín 151).

En este prólogo se puede ver, de la manera más elemental, la estructura rabelesiana que “se trata en realidad de la expresión más simplificada de lo *inferior* material y corporal ambivalente: risa, alimento, virilidad y elogios-injurias” (Bajtín 154). También, todo el prólogo llega a parecer una conversación familiar del charlatán con su público ya que en él “los superlativos laudatorios se unen a los epítetos malsonantes *bebedores* y *sifilíticos*. Los elogios son injuriosos y las injurias elogiosas, muy propio del lenguaje familiar público”

(Bajtín 152).

Igual que en la obra de Rabelais, los géneros prosaicos se infiltraron en gran parte en la literatura y cumplieron una muy importante función estilística. Esto se puede ver retratado con más claridad en un libro llamado *Los gritos de París*. Bajtín dice que “Los *gritos de París* son los anuncios que los vendedores lanzan a voz en grito, en forma rimada y rítmica; cada *grito* por separado es un cuarteto destinado a ofrecer una mercadería y exaltar sus cualidades” (Bajtín 163). Este texto es muy importante, tanto para la historia de la civilización—porque refleja la vida de la época— como para la historia de la literatura, pues “estos *gritos* no tenían el carácter específico y limitado de la publicidad moderna; [...] incluso los más elevados, permitían la entrada de los diversos tipos y formas del lenguaje humano, por muy [...] de *baja estofa* que fuesen (Bajtín 163).

Estos vendedores o *pregones* (pregoneros) que se han mencionado, fueron (y son) muy importantes para la vida de la plaza pública, y de la calle, ya que lo que decían sobre “cada mercadería: alimentos, bebidas o ropas, poseía un vocabulario propio, una melodía y una entonación características, es decir, su propia figura verbal y musical” (Bajtín 164). Hay que recordar que en el mundo hispanohablante también ha habido pregoneros. En la Ciudad de México, actualmente esto se manifiesta en los llamados vendedores de camión y metro, que se dedican a publicitar su mercancía a voz en grito. Pero, claro, en la época de Rabelais el papel del sonido y de la oralidad era muy importante, quizá más importante que en la actualidad, pues “la cultura de la lengua vulgar era, en gran medida, la de la palabra proclamada a viva voz al aire libre en la plaza y en la calle. Los gritos ocupaban un lugar de suma importancia dentro de la cultura de la lengua popular” (Bajtín 164).

Por otro lado, también hay que decir sobre *Los gritos de París* que eran “una especie de cocina sonora, un fastuoso banquete sonoro donde cada alimento y cada comida tenían su

melodía y su ritmo adecuados, componían una especie de sinfonía callejera y permanente del banquete y la cocina” (Bajtín 165). He aquí una de las principales relaciones del lenguaje con el banquete, la otra gran relación sería la figura de la gran boca abierta, que es mencionada en muchos textos y que a su vez está relacionada con la entrada a los infiernos, también denominados, como *lo inferior*.

El banquete está relacionado con el lenguaje a través de estos elementos, y como se ha visto, también se vincula con la figura de los *pregones* (pregoneros) pues la mercadería que anuncian es mayormente comida. Sobre estos *pregones* (pregoneros) y las expresiones orales que utilizan:

Los *pregones de París* y los *pregones* de los vendedores de remedios milagrosos y charlatanes de feria, pertenecen al registro laudatorio del vocabulario de la plaza pública. Son expresiones ambivalentes llenas de risa e ironía; pero listas también a mostrar su otra cara, convirtiéndose en injurias e imprecaciones. [...] Las groserías, imprecaciones, injurias y juramentos constituyen el reverso de los elogios que se escuchan en la plaza. Aunque sean también ambivalentes, en este caso domina el polo negativo de *lo inferior*: la muerte, la enfermedad, la descomposición, el desmembramiento, el desplazamiento y la absorción del cuerpo (Bajtín 168).

Asimismo, se debe hacer notar que, tanto groserías como obscenidades, siempre han sido elementos extraoficiales del lenguaje, desde tiempos muy antiguos, fueron consideradas como una violación, es decir:

un rechazo deliberado a adaptarse a las convenciones verbales [...] La existencia de estos elementos en cantidad suficiente y en forma deliberada, ejerce una poderosa influencia sobre el contexto y el lenguaje, transfiriéndolo a un plano diferente, ajeno a las convenciones verbales. Más tarde, este lenguaje, liberado de las trabas y de las

reglas, jerarquías y prohibiciones de la lengua común, se transforma en una lengua particular (Bajtin 168-169)

También hay que ser conscientes de que cada periodo de la historia tiene sus reglas de lenguaje oficial, etiqueta y corrección, por eso

existen en cada época palabras y expresiones que [...] una vez empleadas se sobreentiende que uno puede [expresar] con entera libertad [...] Esas palabras y expresiones crean un ambiente de franqueza y estimulan el tratamiento de ciertos temas y concepciones no oficiales (Bajtin 169).

Por esto es que en el carnaval, tiempo en el que todo se invierte e incluso se suprimen las barreras jerárquicas, se establece un contacto más familiar entre la gente.

No hay que omitir una de las expresiones más propias de la Edad Media, lo que se conoce como juramento. En el medioevo los juramentos “eran un elemento extraoficial del lenguaje. Estaban prohibidos y eran combatidos por la iglesia, el Estado y los humanistas de gabinete” (Bajtin 170). Pues los juramentos tenían un doble sentido uno sacro y otro corporal. Hasta hace relativamente poco tiempo se podrían escuchar frases como: *Por los dientes de Cristo* o *Te juro por los clavos de Cristo*.

Sin embargo, y como suele ocurrir, las prohibiciones sólo exaltaron su carácter transgresor, pues al utilizarlos se tenía la impresión de que con ellos se violaban las reglas del lenguaje y, de hecho, así era. El pueblo veía los juramentos como transgresores en contra del sistema dominante, es decir, eran una forma de protesta en contra de la oficialidad.

Una de las cosas más importantes sobre los juramentos es su carácter corporal, pues la mayoría de estos hacen referencia a alguna parte del cuerpo de Dios o de un Santo:

los juramentos, con sus despedazamientos profanatorios del cuerpo sagrado, nos remiten al tema de la cocina, al tema de los gritos de París y al tema grotesco y

corporal de las imprecaciones y groserías (enfermedades, deformidades y órganos de lo inferior y corporal) (Bajtín 175).

El lenguaje ambivalente que surgió en la plaza pública y se estableció, por méritos propios, en las formas literarias —sobre todo en las recreativas y paródicas— es quizá el elemento que con mayor claridad se pueda rastrear en los textos, puesto que a lo largo de todas las épocas se ha cultivado este tipo de literatura que incluye groserías, obscenidades y, claro, un lenguaje más familiar. Se puede hablar desde la epopeya paródica o épica paródica; también se pueden mencionar los epigramas latinos de carácter satírico, y de paso la influencia que tuvieron en la poesía de Quevedo. En esta literatura es obvio que tendremos que referirnos a obras como la *Coena Cypriani* (La cena de San Cipriano) o el *Testamento porcelli* (testamento del puerco) que surgen en la Edad Media. En fin, hasta el día de hoy se siguen escribiendo tratados en defensa del lenguaje obsceno y más coloquial.

3.4.- Lo inferior (los infiernos)

El principio de inversión que estudia Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* se puede observar, con claridad, a través de este último elemento que él denomina *lo inferior*, aunque en ocasiones también lo nombra como los *infiernos*: “el círculo de motivos e imágenes relativos a la inversión del rostro y a la sustitución de lo alto por lo bajo está ligado de [la] manera más estrecha a la muerte y a los infiernos” (Bajtín 340). Asimismo, hay que decir que en el sistema de imágenes que estudia Bajtín, en la obra de Rabelais, los infiernos son el nudo donde se interconectan elementos como el banquete, la batalla, los golpes, las groserías y las imprecaciones.

El destronamiento carnavalesco era acompañado por muchas de las figuras que ya se han mencionado: golpes, injurias, bufones, etc. Sin embargo, este rebajamiento es a su vez un

entierro. El perfecto representante de esta inversión o rebajamiento es el bufón, ya que en él, todos “los atributos reales se hallan trastocados, invertidos, con la parte inferior colocada en el lugar de lo superior: el bufón es el rey del mundo al revés” (Bajtin 334). Aunque cabe aclarar que, en la época de Rabelais, la palabra loco, relacionada a la figura del bufón, no tenía un sentido peyorativo:

<<loco>> es una injuria ambivalente; además esta palabra está indiscutiblemente ligada a la idea de los bufones de la fiesta, a los bufones y a los tontos de las bromas y de lo cómico popular. Para un loco, perder la cabeza no es muy grave, es el tonto quien lo asegura, y esta pérdida es tan ambivalente como su locura (Bajtin 344-345).

Como se ha visto, Bajtin afirma que el rebajamiento es el principio artístico esencial de lo que él llama realismo grotesco, ya que, en éste, todo lo sagrado y elevado se reinterpreta hacia el plano material y corporal: “Todos estos rebajamientos [...] topográficos, concretos y perceptibles; se dirigen hacia un centro incondicional y positivo, hacia el principio de la tierra y del cuerpo que absorben y dan a luz” (Bajtin 334).

Se puede decir que todas las variaciones que se dan en el carnaval sobre el infierno (lo inferior) son ambivalentes. Bajtin plantea que “desde cierta perspectiva y en cierta medida incluyen el temor vencido por la risa” (Bajtin 355). Como ya se ha visto en la categoría correspondiente, la risa es, sino el elemento principal del carnaval, sí uno de los más importantes. Puesto que la cultura popular, desde tiempos inmemoriales, se ha esforzado, “en todas las fases de su larga evolución en vencer por la risa, en desmitificar, en traducir en el lenguaje de lo <<bajo>> material y corporal, (en su acepción ambivalente), los pensamientos y símbolos cruciales de las culturas oficiales” (Bajtin 356).

Según la interpretación que da Bajtin, al final de la Edad Media el infierno se transforma en el punto de convergencia de la cultura oficial y popular:

con él se revela del modo más resuelto y decisivo la diferencia de estas dos culturas, de estas dos concepciones del mundo. El infierno encarna la imagen original del balance, la del fin y acabamiento de las vidas y destinos individuales, al mismo tiempo que el juicio definitivo de cada vida humana en su conjunto (Bajtín 355).

Todo lo que por alguna razón es condenado o denegado, está destinado a llegar al infierno. Todos esos elementos, condenados, los retoma la cultura popular mediante el carnaval. Es en ese momento que dicha cultura se esfuerza, por medio de la risa, en vencer a la extrema seriedad y por eso “organiza a su manera la imagen del infierno oponiendo a la estéril eternidad la muerte preñada que da a luz, y a la perpetuación del pasado, de lo antiguo, el nacimiento de un porvenir mejor, nuevo, surgido del pasado agonizante” (Bajtín 356-357).

Ahora, para dar un ejemplo de lo inferior en el arte, cabe hacer mención de personajes que nacieron con la oralidad y después fueron retomados en las obras literarias. Por ejemplo la figura del Arlequin que ejecuta saltos y volteretas grotescas

que no pretenden contrastar estáticamente con el infierno, sino que son ambivalentes como el infierno mismo. En efecto, son profundamente topográficos, teniendo como punto de referencia el cielo, la tierra, el infierno, lo alto, lo bajo, el delante y el detrás; son otras intervenciones y permutaciones de lo alto y lo bajo, de lo delantero y lo trasero; en otros términos el tema del descenso a los infiernos está implícitamente contenido en el movimiento más elemental de las cabriolas (Bajtín 357-358).

Retomando lo que ya se ha establecido, se debe decir que en la época y en la literatura de Rabelais

el valor de la concepción del mundo, del movimiento hacia abajo y de la imagen del infierno, que la corona, se esclarece al ser visto sobre el telón de fondo del reacondicionamiento total sufrido por el cuadro medieval del mundo bajo o del

Renacimiento (Bajtín 361).

En este cuadro, lo inferior y lo superior tienen una importancia absoluta. Es por eso que las “imágenes del movimiento hacia lo alto, la vía de la ascensión, o la contraria de la caída, han desempeñado un rol excepcional en el sistema de imágenes de literatura y arte penetradas en esta concepción” (Bajtín 361).

Ya en el capítulo dedicado en específico al carnaval, se ha hecho mención de que éste celebra la muerte de un mundo y el renacimiento de uno mejor. Por tanto, es posible decir que el carnaval celebra el aniquilamiento:

el viejo mundo aniquilado es dado junto con el nuevo, es representado con él como la parte agonizante del mundo bicorporal único. Esta es la razón por la cual las imágenes del carnaval ofrecen tantas cosas invertidas: rostros al revés, proporciones violadas a propósito (Bajtín 370-371).

También es necesario hablar sobre la figura de la negación, para así complementar lo dicho sobre el principio de inversión en el carnaval. La negación surge en muchas de las imágenes de la fiesta popular y ésta no tiene un carácter abstracto, lógico. Es una especie de objeto denigrado e invertido, es decir, una inversión carnavalesca:

La negación modifica la imagen del objeto denigrado, cambia ante todo su situación en el espacio [...] coloca lo bajo en el lugar de lo alto, a la parte trasera en el lugar de la delantera, deforma las proporciones espaciales del objeto, exagerando uno sólo de sus elementos en detrimento de los otros, etc. (Bajtín 370).

La negación no separa el polo negativo del polo positivo:

No es una negación abstracta y absoluta que separa enteramente el fenómeno en cuestión del resto del mundo. La negación [...] no efectúa esta división, toma el fenómeno en su devenir, en su movimiento desde el polo negativo hasta el polo

positivo. No se ocupa de un concepto abstracto (no es una negación lógica), pero da, de hecho, una descripción de la metamorfosis del mundo, de su cambio de rostro; del pasado, de lo antiguo, a lo nuevo; del pasado al porvenir. Es el mundo que atraviesa la fase de la muerte que conduce a un nuevo nacimiento (Bajtín 371).

Hay más elementos a destacar dentro de lo inferior. Ya se ha hecho mención del bufón y de las groserías. Pero aún falta mencionar a la injuria. Desde mucho antes, de los tiempos de Rabelais la injuria era considerada el reverso del elogio y una parte esencial del vocabulario utilizado en la plaza pública y, claro, en la fiesta. En esos momentos específicos se podía injuriar elogiando y elogiar injuriando. Bajtín comenta que esto

Es un juego de doble rostro; [pues] estas palabras están dirigidas a un objeto bicorporal, a un mundo bicorporal, que muere y nace a la vez; al pasado que engendra el porvenir. El elogio y la injuria pueden predominar: uno está siempre listo para transformarse en la otra. El elogio contiene implícita a la injuria, está preñado de injurias e, inversamente, la injuria está preñada de elogios (Bajtín 375).

Estos dos términos, elogio e injuria, son diferenciados en la voz individual; sin embargo, en la voz colectiva se encuentran correlacionados y constituyen una unidad. Bajtín, al realizar su análisis, dice que

cuanto más oficial es el lenguaje, más se distinguen estos tonos, elogios e injurias, puesto que el lenguaje refleja la jerarquía social instaurada, la jerarquía social de las apreciaciones [...] y las fronteras estáticas entre las cosas y los fenómenos, instituidas por la concepción del mundo oficial (Bajtín 379).

Empero, mientras menos oficial y más familiar sea el lenguaje, ambos tonos se unirán, pues la frontera entre elogio e injuria será menos perceptible.

Las fronteras oficiales firmes entre las cosas, los fenómenos y los valores, comienzan a

mezclarse y a desaparecer. Despierta la antiquísima ambivalencia de todas las palabras y expresiones que engloban los votos de la vida y de la muerte, las simientes de la tierra y el nacimiento (Bajtín 379).

En la época moderna todavía se pueden observar reminiscencias de esta ambivalencia en el lenguaje, puesto que algunas personas pronuncian a veces términos groseros e injuriosos que emplean en un sentido de afecto. Bajtín recuerda que: “todos los pueblos modernos tienen inmensas esferas de lenguaje no publicado, cuya existencia es negada en la lengua literaria y libresca” (Bajtín 380).

Por cierto, es indispensable no omitir que en la obra de Rabelais el peso específico del lenguaje popular, de manera determinante, se convirtió en el de la literatura y la ideología. “Su importancia en el proceso de ruptura de la concepción medieval del mundo y en la construcción de un nuevo cuadro realista fue profundamente productiva” (Bajtín 381).

Se puede corroborar que, como Bajtín dice, el infierno es el punto donde se conjugan la mayoría de las imágenes carnales. Al parecer, cada categoría que se ha mencionado, aporta algo a la categoría de lo inferior, desde las figuras retóricas que podemos encontrar en la risa y que refuerzan el principio de inversión bajtiniano, hasta los órganos genitales que son más bien parte de lo corporal. Pero, como se ha visto, en el carnaval el orden se invierte y por lo tanto lo inferior adquiere un lugar predominante.

Capítulo 4

Prometeo de Renato Leduc

Se han referido los cuatro campos principales que componen el esquema de imágenes del carnaval junto con sus diversas características. Ahora es el momento de utilizar este esquema para mostrar a los lectores, de una manera más evidente, los elementos del carnaval bajtiniano localizados dentro de un texto. Para tal propósito se ha elegido el poema *Prometeo* de Renato Leduc. Las razones para elegir a este autor y este poema, en específico, son algunas de las siguientes: primero —es un rasgo inevitable de mencionar— la personalidad de Leduc y algunos de sus poemas llegan a mostrar una naturaleza evidentemente rabelaisiana.

Sobre esto escribe Juan Leyva en la revista *Crítica*. En su artículo dice que Leduc no temía el escándalo “pero sí, y mucho, la seriedad, porque era de la estirpe de Rabelais cuando éste decía, refiriéndose a los enemigos de la risa, aquellos hipócritas, aguafiestas y melancólicos: ¡Atrás, mastines, fuera de la cantera, lejos de mi sol, frailuchos, idos al diablo!” (Leyva 5).

Además, el “poeta de los arrabales” —como lo nombró alguna vez Octavio Paz — utiliza palabras altisonantes cuando le parece necesario; es decir, usa el lenguaje de la clase popular. Aun cuando es capaz de escribir poesía de la más alta alcurnia, con versos medidos y rimas perfectamente colocadas, Leduc prefiere burlarse de todo, escribe una literatura donde la elegancia se mezcla con lo popular elevando lo bajo hasta convertirlo en algo superior.

Leyva también comenta sobre esto en su artículo, ya que afirma que “en Leduc el chiste opaca los procedimientos: fusión de géneros cultos y populares; rima obscena y bilingüe; alejandrinos de pie quebrado, versolibrismo. El sarcasmo oculta la lírica; la risa, todo viso de seriedad; el juego alivia la melancolía” (Leyva 3-4).

Esto último no es lo único que emparenta al carnaval bajtiniano con la literatura de

Leduc, también está su *Breve glosa al Libro del buen amor*, que, como es notorio, alude al clásico medieval, y además es una lectura que dialoga con la obra escrita por el Arcipreste de Hita. Por último, sobre este libro, Ximena Sánchez Echenique, en su tesis *El humor en la poesía de Renato Leduc (o como peinarle el cuello a la jirafa)* se atreve a decir que a partir de éste “el tratamiento carnavalesco de la realidad se convierte en una de las obsesiones de Leduc, adelantándose incluso a la teoría de Bajtin” (89).

Como un detalle más a mencionar, aunque sólo es una coincidencia que el azar presenta, es que Leduc, en su época de estudiante, llegó a escribir versos por el simple hecho de divertirse o cumplir un reto, muy similar a lo que hacían los estudiantes en el carnaval de la época de Rabelais, pues así fue cómo surgió uno de los poemas más conocidos de Leduc: *Aquí se habla del tiempo perdido que, como dice el dicho, los santos lo lloran* que, en un principio, fue una broma de sus compañeros, pues ellos sabían a la perfección que tiempo no tiene consonante.

Por último se retoman las líneas que escribe Sánchez Echenique donde afirma que el poeta:

presencia [...] la muerte de los valores heredados por el modernismo y es de esta decadencia que surge su poesía; por lo que su propia vocación poética es carnavalesca. Afortunadamente, gracias al humor vence al miedo de seguir nuevos cánones y experimenta con elementos no usados por la generación anterior a la suya: tomados de la poesía popular sobre todo (Sánchez 88).

Por todo lo anterior es que se ha elegido un poema de este autor; sin embargo, antes de comentar en concreto el *Prometeo* es necesario conocer un poco más sobre la vida y obra del escritor.

4.1.-Renato Leduc: brevísimo trazo biográfico

Los datos que proporciona Edith Negrín en su introducción al libro *Renato Leduc Obra Literaria* indican que “el poeta de los arrabales” nació el 16 de noviembre de 1897. Sus padres fueron Alberto Leduc, hombre de origen queretano, que también ejerció el oficio de escritor y era reconocido por su relato *Fragatita*, mientras que su madre fue doña Amalia López, que era proveniente de Calpulalpan. Renato Leduc, desde su infancia, cultivó el gusto por la literatura y también se sabe que fue un

lector compulsivo de Salvador Díaz Mirón, Leopoldo Lugones, Luis G. Urbina, Ramón López Velarde, Jules Laforgue, Baudelaire y [fue] un estudioso de los clásicos españoles, del Arcipreste de Hita a Quevedo, pero su experiencia definitiva de la poesía se la debe a Rubén Darío (Negrín 10).

Leduc concluyó sus estudios de primaria en la escuela Carlos María Bustamante. Debido al fallecimiento de su padre, que dejó a su familia en una precaria situación económica, Leduc tuvo que trabajar desde muy temprana edad. Por fortuna, uno de sus tíos inscribió al pequeño Renato en la escuela de telegrafistas, pensando que así tendría un medio con el cual podría subsistir. Más tarde este oficio, durante la revolución, le permitiría ser parte de la División del Norte comandada por Francisco Villa. Edith Negrín comenta, respecto a este periodo revolucionario, que el joven escritor

localiza en la Revolución el antídoto contra la sensibilidad moribunda y el sonido poético que lo seducen. Cerca del trájín de la tropa, Leduc adquiere sus sellos distintivos: el desprecio por la ‘exquisitez’ tan propia de algunos amigos de su padre, y la profesión de fe antiintelectual que su poesía contradice (Negrín 9).

Ahora bien, Rosalinda Cuéllar Celis en su tesis *La irreverencia social en el periodismo de Renato Leduc* cuenta que

una vez que terminó la revolución, [Leduc] como hombre de lucha que era, se aburrió en la paz y entonces [entró] a la preparatoria y [continuó] hasta el tercer año en la facultad de derecho de la UNAM, de esta forma encontró a sus primeros lectores de sus entonces inéditos poemas que corrían de boca en boca (28).

En la preparatoria, dice Negrín, el poeta se dedicó a la afirmación paródica de la sensibilidad circundante, pues éste oponía “la música verbal y sus aderezos: humor, ironía, desenfado, hartazgo ante las glorias de este mundo, [es decir] todo lo que se llamará antisolemnidad” (Negrín 10).

Además, Leduc complementa sus poemas con todo un repertorio de experiencias y aptitudes:

vocación nómada, placer sensual por la conversación, inmersión en el santo olor de las “malas palabras” y elección de amistades inconvenientes: poetas que declaman en pulquerías, toreros, madrotas, disidentes vasconcelistas, burócratas que se emborrachan afligidos por el recuerdo del poeta que hubo en ellos, mujerzuelas que inducen a la confesión y enriquecen las autobiografías ideales de quienes las frecuentan (Negrín 11).

Renato Leduc fue así: “alguien sin distancias de clase, de trato fácil, de búsqueda de compañía extravagante, lo siguió siendo hasta el final” (Negrín 12).

A pesar de que Leduc no concluyó la carrera en Derecho, no le fue difícil conseguir un empleo en la burocracia mexicana ya que:

durante su estancia como telegrafista conoció a muchos guerreros, como su compañero telegrafista el Lic. Fortino Villanueva, quienes una vez terminada ésta, pasaron a ocupar puestos de funcionarios [...] [Sin embargo, Leduc, debido a] su ingenio e inquieta personalidad buscó la manera de no pasar la vida detrás de un escritorio sin pena ni gloria. Así ocupó un puesto en el consulado de México en París en 1935

(Cuellar 32).

El carácter amistoso del poeta y sus intereses políticos y artísticos ayudaron a que éste conociera diversos lugares y personajes en el París de aquellos tiempos, pues Leduc podía interrelacionarse con personas de todas las clases sociales: asistía a restaurantes, bares, cantinas, cabarets, cafés o reuniones con intelectuales. Así conoció a un chofer republicano activista, que resultó ser el hijo de Miguel de Unamuno; a personajes del surrealismo como André Bretón, el poeta Benjamín Peret, al dibujante Marino, al gran pintor Pablo Picasso, Max Ernst, Remedios Varo, y Leonora Carrington con quien más tarde se casaría (Cuellar 34).

En 1939, cuando ya había iniciado la Segunda Guerra Mundial, Leduc tuvo que abandonar Francia, debido a la ocupación alemana. Así que, sin proponérselo, pudo conocer otras ciudades europeas. Se trasladó junto con sus compañeros de la Secretaria de Hacienda hasta Bélgica, país que se había declarado neutral; sin embargo, los alemanes lo bombardearon a los tres meses, por lo tanto tuvo que regresar a París: “Leduc regresó por tren donde viajaban los refugiados del nazismo: judíos, alemanes y holandeses, y entre los bombardeos [tardó] en llegar a Francia tres días” (Cuellar 35).

El poeta tuvo que seguir un largo camino antes de poder regresar a su patria:

De Vichy se fue a Madrid, y de ahí a Guadalajara, después a Cáceres hasta llegar a Valencia de Alcántara, región situada en la frontera de Portugal. En Lisboa se encontró con algunos de sus compañeros de la oficina de París y a Leonora Carrington, a quien ayudó para que pudiera legalizar su estancia en Portugal y a su vez pudiera viajar a Nueva York, lo cual no fue fácil, pues no obtuvo respuesta al telegrama que le envió a su antiguo amigo de la escuela de leyes, el secretario de Gobernación Miguel Alemán; ante esto no tuvo otra alternativa que casarse y conseguir los pasajes por medio de la

Secretaría de Hacienda para que ambos pudieran viajar a Estados Unidos (Cuellar 36).

El “poeta de los arrabales” regresó a su patria el año de 1943. Para ese entonces ya se encontraba casado con Carrington. Según Negrín, a su regreso “lo aguarda, gracias a la difusión oral de sus poemas y su leyenda, el destino temible: convertirse gracias a su rechazo de la institucionalidad, en institución. [De cualquier manera] las amistades lo conducen al periodismo” (Negrín 19).

Más tarde Carrington y Leduc asumen que no pueden estar juntos y optan por separarse. Ya desde el año de 1942 el poeta había aceptado la oferta de Jorge Piña Sandoval para dedicarse al periodismo. En poco tiempo, el escritor, “afama columnas como ‘Banqueta’, [donde] se burla comedida o violentamente de los poderosos y produce cuartillas, miles de cuartillas, que mediatizan o posponen catastróficamente su poesía” (Negrín 20).

A pesar de esto, Leduc demuestra su talento e impacta en el periodismo nacional, Negrin reafirma que, como alguna vez escribió Salvador Novo, Leduc llegó a ser

la expresión de una sociedad insatisfecha de ciertas formas de nuestra política y en conjunto de nuestra vida social [...]. Décadas después opina Carlos Monsivais que Leduc representa en el periodismo lo mejor de una tradición que alía, a las exigencias constantes de compromiso crítico y calidad literaria, una actitud que no moraliza ni se pretende ejemplarizante (Negrín 36).

Renato Leduc siguió destacando como periodista y permaneció en México hasta 1986, año en que fallece.

Es justo decir que “para Leduc el crimen sin remisión es “profesionalizarse” (Negrín 14), es decir, hacer literatura apegada a un horario, ya que esto encierra los dones naturales y burocratiza el impulso.

Para él, en lo básico, la poesía es la más alta cumbre de la inutilidad y, por lo mismo,

del deleite. [...] Lo que Leduc más aprecia no son los escenarios sino el desenfado que le permite transitar por la variedad de horizontes (de ofrecimientos líricos, gastronómicos, amistosos y sexuales) (Negrín 15-16).

Leduc es un versificador popular y, por lo tanto, es alguien que escribe desde la voz del pueblo, incluso valiéndose de los más altos recursos de la poesía.

La obra de Renato Leduc fue abundante. En lo que se refiere a la poesía se cuentan: *El aula etc.* (1929), *Algunos poemas deliberadamente románticos y un prólogo en cierto modo innecesario* (1933), *Breve glosa del Libro del buen amor* (1939), *Poemas desde París* (1942), *XV fabulillas de animales, niños y espantos* (1957), *Catorce poemas burocráticos y un corrido reaccionario, para solaz y esparcimiento de las clases económicamente débiles* (1963). En novelística se cuentan: *Los banquetes* (1932; 1944) y *El corsario beige* (1940). Por supuesto, Leduc también abordó el género periodístico y algunos otros de no ficción; entre estos se pueden encontrar obras como *Historia de lo inmediato* (1976), *Los diablos del petróleo* (1986), *Cuando éramos menos* (1979) y sus columnas de prensa en *Banqueta* (1961). Por último hay que hacer mención de las recopilaciones, selecciones y antologías que se han hecho sobre la obra de este autor. Entre estas últimas que se encuentran: *Versos y poemas* (1940), *Antologías* (1948), *Obras escogidas* (1977), *Poesía interdicta* (1979), *Poesía y prosa de Renato Leduc* (1979), *Renatogramas* (1986), *Los banquetes / El corsario beige* (1987), *Antología poética* (1991), *Brindis a la vida: obras escogidas* (1996), *Renato Leduc Obra literaria* (2000) y *Algunos poemas deliberadamente románticos / Breve glosa al Libro del buen amor* (reedición del 2002).

Para finalizar se debe destacar que su incursión en el periodismo provocó que el autor se distanciara de la poesía y de la narración de ficciones. Negrín escribe que el mismo autor alguna vez comentó: “aun cuando he sido poeta, a mí en realidad lo que me hubiera gustado

habría sido ser novelista” (Negrín 38). De cualquier manera, en cuanto a su poesía, se puede afirmar que los rasgos de ésta tienen que ver tanto con sus “circunstancias biográficas como con su posición de marginalidad en el ámbito cultural mexicano” (Negrín 40). Otra dimensión que se encuentra en la poesía de Leduc es el aspecto popularizante, pues ya se ha visto “cómo los elementos populares se manifiestan en formas métricas tradicionales y en la selección léxica. [Por lo tanto] La obra de Leduc tiene una de sus fuentes generadoras en la oralidad” (Negrín 69).

Antes de comenzar a aplicar el esquema de imágenes del carnaval al poema *Prometeo* es acertado recordar algunas palabras que Negrín escribe sobre Leduc y su obra:

Tal vez proviene del pueblo asimismo el modo en el que el autor aborda la temática vinculada al cuerpo humano. Con cautela, podría estudiarse la poesía, tal vez toda la obra literaria de Renato Leduc, aplicando algunas de las propuestas de Mijail Bajtin sobre la cultura popular en el renacimiento. De acuerdo con el teórico ruso, en tanto que la alta cultura se asocia con las partes elevadas del cuerpo, con la espiritualidad y la medida, la cultura del pueblo asocia la vitalidad y el placer con los genitales y la defecación, con lo desmesurado, lo irreverente y lo grotesco (Negrín 69).

Dicho lo anterior, el siguiente paso será conocer un poco más acerca del poema *Prometeo* y aplicar el esquema propuesto, para así dar un paso más hacia el estudio de la carnavalización bajtiniana en la obra de Renato Leduc.

4.2.-Esquema de imágenes del carnaval aplicado al poema Prometeo de Leduc

Edith Negrín en su recopilación titulada *Renato Leduc. Obra Literaria* menciona que el “poeta de los arrabales” alguna vez escribió sobre la obra que tiene como protagonista al conocido titán griego lo siguiente:

Hasta el descubrimiento de las sulfas y la penicilina, la humanidad era azotada por el terrible flagelo de las enfermedades venerosifilíticas. Era consternante observar en la juventud coetánea de la mía las repugnantes huellas que dejaban tales enfermedades, que eran como la contrapartida de la voluptuosidad de esos actos que don Juan Ruiz el Arcipreste, llamó objetiva y burdamente “juntamiento con hembra placentera”, que es como un regalo de los dioses... Para denunciar tan injusta sanción, ya no en un hombre sino en un titán escribí el *Prometeo sifilítico*, en los inicios de la década de los años veinte... (Negrín 323).

El texto del poeta se convirtió en un éxito de alcantarilla. Leer el *Prometeo* de Leduc resultaba ser, en aquella época, una deleitosa mala acción, Negrín comenta que:

[Leduc], el poeta, es un apóstol, el primero, del *mal decir*; de la risa que convoca un “lenguaje carretonero” ajustado a las normas de ritmo y eufonía. [Además el texto] *Prometeo sifilítico* se copia a mano, se mecanografía, se memoriza. En cualquier instante, en la madrugada de los burdeles, alguien, por lo común un abogado o un médico de pretensiones literarias, en lontananza se pone de pie y [lo] declama entre un coro de carcajadas (Negrín 22).

Para afirmar, aún más, el carácter popular y alegre que posee su *Prometeo*, es necesario decir que Leduc contaba la siguiente anécdota:

uno de sus compañeros de la escuela Riquelme, estaba leyendo el *Prometeo liberado* de Vasconcelos, al tiempo que padecía las molestias de la gonorrea, y se quejó: *Prometeo liberado* ¿por qué no escriben estos cabrones un Prometeo gonorreico o un Prometeo sifilítico para ponerse a tono con la época (Negrín 50).

Por lo anterior, no es de extrañarse que Leduc tomara esa idea; además, como ya se ha visto, el mismo Leduc reitera “que [una] de las circunstancias vinculadas con la escritura de

Prometeo fue la alta incidencia de enfermedades venéreas durante las décadas de los veinte y treinta” (Negrín 51).

Una vez que se tiene una noción más clara de los motivos que llevaron a Leduc a escribir ese texto, es momento de contemplarlo en su totalidad, para después desglosarlo y observar en qué medida su construcción corresponde al esquema de imágenes del carnaval que se ha propuesto. Primero hay que observar el poema completo. Aquí se reproduce la versión que Edith Negrín nos proporciona de 1934:

PROMETEO

ACTO I

PROMETEO, CRATOS, HEFESTOS

Cratos (a Prometeo)

Por fin hemos llegado

al siniestro confín de Recabado.

Tú, padrote de putas miserables,

quedarás enclavado en esta roca,

un chancro fagedénico en tu boca

dejará cicatrices imborrables.

(a Hefestos)

Y tú, cojo cabrón, ya palideces

como si fueras a correr su suerte.

Átalo pronto, que si no, mereces,

¡Oh pendejo inmortal, que te dé muerte!

HEFESTOS (*para sí*)

Yo no tengo la culpa de apreciarle,
juntos corrimos memorable juerga.
¡Oh miseria! ¡Oh dolor! tener que atarle
de pies y manos, de pescuezo y verga.

CRATOS

¿Acabarás por fin con la tarea
que Zeus te encomendó...?

HEFESTOS

¡Que yo no vea
Realizarse mis fúnebres temores...!

CRATOS

Déjate de lamentos y clamores
Y di ¿qué es lo que temes insensato?
¿acaso quieres que valor te preste?

HEFESTOS (*profético*)

Que no te llegue el doloroso rato
que estás haciendo padecer a éste;
que tu pene inmortal no se convierta
en huachinango con la boca abierta;

que tu miembro viril erecto y seco
no escurra nunca pasta de pebeco.

CRATOS

¿Qué palabras fatídicas brotaron
del cerco de tus dientes, desdichado?
Jamás los vaticinios me asustaron
porque el ánimo tengo bien templado.
No cumplida verás tu predicción.
Yo nunca voy con putas de a tostón.
Además en las aguas del Pocito
invulnerable se volvió mi pito.

HEFESTOS

No te jactes, ¡Oh Cratos!, del telúrico
miembro viril que te obsequió Natura,
mira que hay chancros de ácido sulfúrico
que polvo vuelven a la piedra dura.

CRATOS

No me asustas, no soy de tus pendejos;
abstente de dictar nuevos consejos
y acaba de forjar esas cadenas...

HEFESTOS

Bien forjadas están, mayores penas
sufre quien forja que quien sólo manda
con duro acento...

CRATOS (*a Prometeo*)

Titánida feroz, lleno de dolo,
¡decláranos la guerra!
Desciende hasta la Tierra
donde viven los hombres cual lombrices
y enséñales placeres que tan sólo
reservados están a los felices.
Si a las Efímeras piedad te mueve,
enséñalas a hacer sesenta y nueve.

Titánida feroz, lleno de dolo,
aquí te vas a ver jodido y solo
que las putas de lengua articulada
nada pueden hacer, no pueden nada...

(vanse)

ACTO II

PROMETEO, HERMES, CORO DE OCEÁNIDAS

PROMETEO

(encadenado se dirige a los elementos)

¡Éter sulfúrico, bebidas embriagantes,
claros raudales de tequila Sauza;
vedme sujeto a pruebas torturantes
y sin saber siquiera por qué causa!

¡Oh *twentydollarscoin*que ruedas mansamente
por el tapete azul del infinito;
vástago del Hiperión, dios igniscente
apaga los ardores de mi pito!

Tú, que brindas tu luz a los mortales
cual cerúlea linterna,
mírame padecer horrendos males...
Como la Hidra de Lerna
llevo en mi sangre gérmenes fatales.

Tierra nutricia, asfalto de la calle,
soñoliento gendarme de la esquina,
impide que la inquina
de Zeus Cronida sobre mí restalle.

(escuchando un batir de alas que se aproxima)

Alguien viene ¿Quién es? ¿Baja del cielo

un inmortal para tomarme el pelo?

CORO DE OCEÁNIDAS

Desdichado titán, hemos venido
veloces desde el fondo del Océano
para tenderte una piadosa mano
en el momento en que te ves jodido.

Relátanos por qué quiso el Cronida
tenerte así, con la cabeza erguida,
con los brazos en cruz y ¡oh cruel tirano!
con un falo metido por el ano.

Refiérenos también, uno por uno,
los pormenores de tu cruel suplicio.
¿Por el chiquito te cogiste a Juno?
¿Rompiste sin querer el orificio
ambrosiano y sutil, por donde mea,
a la divina Palas Atenea...?

PROMETEO

¡Oh prole innumerable de Pánfilo Zendejas!
Ya que piadosas escucháis mis quejas,
ya que venís del fondo del Océano
para tenderme una piadosa mano,

os voy a referir por qué delito
quiso el Cronida cercenarme el pito.

Los hombres miserables por el monte
vagaban, persiguiendo a las mujeres,
y su coito tenía los caracteres
que tiene el coito del iguanodonte.

Yo los vi cohabitar en las cavernas
sin un petate en qué tender las piernas,
sin otra almohada que la roca dura.
Tan sólo conocían una postura
para efectuar el acto del amor...

Transido de dolor
yo enseñé a los mortales industriosos
cuarenta y seis maneras de joder.

Sabiamente les hice comprender
que en esto de los lances amorosos
se llega al *non plus ultra* del placer
dando cierta postura a la mujer.

Por mí supieron que el sesenta y nueve

obedece a las leyes del Clynamen
porque yo lo enseñé, ahora mueve
cualquier mujer el blando caderamen

Mi enseñanza cundió por el Urano
y jodieron hermano con hermana
y los dioses sintieron en el ano
“una sensual hiperestesia humana”

Tal es, dulces deidades, mi delito;
tal es el crimen de que se me acusa;
por él se quiere convertirme el pito
en una inútil cafetera rusa.

OCEÁNIDA

Desdichado Titán, te he de decir
que por falta de pene no habrás mengua.
Confórmate que allá en el porvenir
lo que habrás menester será lengua.

PROMETEO

Si me hubiera tejido la puñeta
No sintiera el dolor de que taladre
mi canal uretral la espiroqueta...

(a Hermes que llega)

Mensajero fatal ¡Chinga tu madre!

HERMES *(cantando)*

Tal parece que estás arrepentido...

PROMETEO

¡Oh, Zeus, tirano fementido,

sé que voy a sufrir y me conformo...!

LAS OCEÁNIDAS *(retirándose)*

¡Qué olor tan espantoso a yodoformo...!

PROMETEO

(bajo el bisturí de Hermes)

¡Ay...!

OCEÁNIDAS *(en la lejanía)*

¡Qué caray...! ¡Qué caray...!

A continuación, como ya se dijo, se desglosará el *Prometeo* de Leduc, para ilustrar hasta qué punto este texto corresponde al esquema de imágenes del carnaval que se ha propuesto desde un inicio. Primero se debe localizar el elemento base de este esquema: la risa

¿El *Prometeo* de Leduc lleva a risa? La respuesta es afirmativa, pero para corroborar esto es necesario recordar los elementos que se nombraron en el cuadro correspondiente al capítulo sobre la risa: figuras retóricas como parodia e ironía, plaza pública, fiesta y banquete.

Primero hay que decir que el *Prometeo* de Renato Leduc, parodia —como es evidente— al clásico mito griego y, claro, a personajes de la tradición helénica. Esto es fácil de apreciar pues se puede distinguir claramente el campo semántico al que pertenecen: Prometeo, Cratos, Hefestos, Oceánidas, Juno, Palas Atenea, etc.

Además se puede corroborar la parodia cuando estos personajes de la tradición helénica emplean un lenguaje soez, por ejemplo:

Cratos (a Prometeo)

Por fin hemos llegado

al sincero confín de Recabado,

tú, padrote de putas miserables,

quedarás enclavado en esta roca,

un chancro fagedénico en tu boca

dejará cicatrices imborrables

En este principio se puede ver cómo Cratos emplea palabras como putas, padrote o chancro. En cuanto a las figuras retóricas se puede mencionar la hipérbole cuando por ejemplo Cratos se jacta de su enorme miembro viril. La caricatura que puede ser más perceptible cuando las Oceánidas describen el suplicio de Prometeo que tiene un *falo metido por el ano*.

Y, por supuesto, rastros de ironía, como se nota en el siguiente dialogo:

(a Hermes que llega)

Mensajero fatal ¡Chinga tu madre!

HERMES *(cantando)*

Tal parece que estás arrepentido

Como nota aclaratoria, también podemos retomar las palabras ya referidas que Leduc escribe acerca de este poema, cuando cuenta que notaba como sufrían sus compañeros de juventud ante las enfermedades venéreas y por eso se dio a la tarea de escribir un texto —a manera de broma— que retratara el espíritu de la época.

Sobre la plaza pública y la fiesta, es necesario recalcar que el texto está escrito en dos actos, es decir, en forma de obra teatral, por lo tanto está escrito para ser representado ante un público. Y se puede agregar que este Prometeo, en su momento, pasó a ser parte de la cultura popular. Ya se ha mencionado que el poema era recitado en bares, mecanografiado hasta al cansancio y pasaba de mano en mano provocando la aceptación y la hilaridad de los lectores.

El segundo elemento del esquema propuesto es lo corporal y sus subelementos son los siguientes: escatología (materia fecal, orina y otras excreciones), órganos genitales, plaza pública (personajes que representan lo corporal), el banquete.

Este elemento está muy claro dentro del poema y en una gran parte de los versos podemos encontrar referencias a los órganos genitales y a otras cavidades como se puede observar:

Además en las aguas del Pocito

invulnerable se volvió mi pito

[...]

Mi enseñanza cundió por el Urano

y jodieron hermano con hermana
y los dioses sintieron en el ano
“una sensual hiperestesia humana”
 [...]

Si me hubiera tejido la puñeta
No sintiera el dolor que taladre
mi canal uretral la espiroqueta...

En el poema se hacen muchas referencias a los órganos genitales nombrándolos de manera más soez con palabras como pito o verga, o aludiendo a la masturbación a través de la expresión “puñeta” en cuanto a la escatología, hay que señalar que el sujeto lírico también habla del ano y de la cavidad uretral.

Una vez observado lo anterior, hay que rastrear en el poema el lenguaje del carnaval. Es innegable que en el poema podemos encontrar un campo semántico referente a las groserías: putas, cabrón, pendejo, verga, pito, chinga, etc. Además el yo poético utiliza el lenguaje juguetón del mexicano lleno de metáforas, circunloquios y eufemismos:

¿Por el chiquito te cogiste a Juno?
¿Rompiste sin querer el orificio
ambrosiano y sutil, por donde mea,
a la divina Palas Atenea...?

Se nota el uso de un lenguaje más carnalesco cuando se utiliza la palabra chiquito para referirse al ano, y en lugar de decir vagina se recurre a la frase del “orificio por donde mea”. Por lo anterior, el poema de Leduc cumple, hasta este momento, con la mayoría de las categorías que se han propuesto. Sólo falta enumerar las características correspondientes a lo inferior.

La siguiente estrofa también parece adecuada para corroborar que el *Prometeo* es al menos en gran parte un poema carnavalesco:

*Sabiamente les hice comprender
que en esto de los lances amorosos
se llega al non plus ultra del placer
dando cierta postura a la mujer*

Todo el texto es una parodia del mito griego de Prometeo, que mezcla el lenguaje vulgar con la cultura clásica.

Otra cosa sobre lo inferior o los infiernos que podemos notar es que estos se construyen, en el poema, a partir de un lenguaje a base de groserías, de imágenes llenas de genitales o de alusiones a enfermedades de transmisión sexual que se elevan hasta el olimpo de las letras. Lo bajo pasa a formar parte de lo elevado y viceversa. Así podría esquematizarse todo lo explicado en los párrafos anteriores:

Tabla 2. Esquema aplicado

<p>La risa Figuras retóricas:</p> <ul style="list-style-type: none"> •Parodia del mito griego •Hipérbole: al vanagloriarse Cratos de su miembro viril, por ejemplo. •Caricatura: al describir a Prometeo con falo clavado en el ano. •Ironía en frases como: <ul style="list-style-type: none"> <i>Mensajero fatal ¡Chinga tu madre!</i> <i>HERMES (cantando)</i> <i>Tal parece que estás arrepentido</i> <i>Plaza pública:</i> <p>•Estructura en dos actos. Obra para ser representada Fiesta:</p> <ul style="list-style-type: none"> •Escrita en broma por el autor. <p>Banquete: No aplica</p>
<p>Lo corporal Escatología:</p> <ul style="list-style-type: none"> •Alusiones a partes o cavidades como el ano y la uretra <p>Órganos genitales:</p> <ul style="list-style-type: none"> •Son mencionados con un lenguaje, a veces, más vulgar: pito, ano, chiquito, pene, verga etc.

<p>Plaza pública:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Estructura en dos actos. Obra para ser representada <p>El banquete: No aplica</p>
<p>Lenguaje</p> <p>Groserías, injurias, juramentos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Campo semántico de groserías: putas, cabrón, pendejo, verga, pito, chinga, etc. <p style="text-align: center;"><i>Por fin hemos llegado al siniestro confín de Recabado, tú, padrote de putas miserables, quedarás enclavado en esta roca, un chancro fagedénico en tu boca</i></p> <p>Banquete: No aplica</p> <p>Plaza Pública:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Estructura en dos actos. Obra para ser representada
<p>Lo inferior (los infiernos)</p> <p>El bufón:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Los personajes son parodias de los mitos clásicos, inversiones de alguna manera. Por tanto el yo poético podría fungir como el bufón ya que es la voz del pueblo, en cierta forma. <p>Groserías, injurias, juramentos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Campo semántico de groserías: Putas, cabrón, pendejo, verga, pito, chinga, etc. <p style="text-align: center;"><i>Por fin hemos llegado al siniestro confín de Recabado, tú, padrote de putas miserables, quedarás enclavado en esta roca, un chancro fagedénico en tu boca</i></p> <p>El banquete: No aplica</p> <p>La negación:</p> <ul style="list-style-type: none"> • La negación de lo alto y la elevación de lo bajo, en este caso se eleva el lenguaje vulgar, las referencias a genitales y a enfermedades de transmisión sexual que son parte de lo inferior. Los órganos genitales • Son mencionados con un lenguaje, a veces, más vulgar, pito, ano, chiquito, pene, verga etc.

Se ha podido observar, de una manera breve, el carácter carnavalesco del poema *Prometeo* de Renato Leduc. Las cuatro categorías, propuestas desde un principio para conformar el esquema de imágenes del carnaval, se cumplen en el poema y eso se puede afirmar siguiéndolo verso a verso sin ninguna necesidad de algún elemento extra-textual. Sin embargo, hay que retomar las palabras de Edith Negrín, cuando advierte que para estudiar los elementos bajtinianos dentro de la obra del “poeta de los arrabales” hay que ir con cautela. Por ejemplo, en este sintético análisis no se ha podido detectar la subelemento del banquete en

ninguna parte del poema, pero esto no quiere decir que el poema no sea un texto carnavalesco. Todo el cuadro anterior demuestra que la mayoría de los rasgos del carnaval están presentes en el poema de Renato Leduc.

Conclusiones

Se ha elaborado un esquema de imágenes del carnaval tomando, como punto de referencia, el texto escrito por Mijaíl Bajtin sobre la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Adicionalmente, para poder plantear este esquema, se retomaron conceptos básicos propuestos por el denominado Círculo de Bajtin.

Primero que nada, se aludió a lo que Bajtin llama su propuesta de método sociológico, ya que lo que plantea es que la obra literaria está estrechamente relacionada con el contexto no enunciado de la vida, ya que en la literatura son muy significativos los sobreentendidos.

Fue necesario mencionar que Bajtin plantea tres elementos esenciales que sirven para analizar una obra literaria: el autor, el héroe y el oyente o receptor. Estos elementos son útiles porque muestran cómo el autor es influido por todo su entorno social y cómo, gracias a la interpretación que da el oyente sobre el héroe, es que se logra esta comunicación entre autor, receptor y obra.

También se indicó la relevancia de los conceptos de polifonía, dialogismo y, por supuesto, carnavalización. Sobre la polifonía se dijo que es la pluralidad de voces que un autor utiliza en su obra literaria. Mientras tanto, el dialogismo se puede considerar la manera en que se interrelacionan dichas voces. Por último, se refirió el concepto de carnavalización, pues éste va siempre enfocado hacia el proceso de inversión de valores. Para Bajtin, el carnaval involucra una ruptura momentánea de toda una estructura jerárquica, es una invitación para romper las reglas que aprisionan o sofocan, es la posibilidad de subvertir el orden establecido.

Una vez referidos los conceptos anteriores es que se mencionó el esquema de imágenes del carnaval. También se aclaró que es imposible una actualización de varios aspectos carnavalescos que se nombran, por ejemplo, en la obra de Rabelais. Sin embargo, sí es posible encontrar una adaptación de estos aspectos en obras literarias actuales. Se estableció que las partes de este esquema son: la risa, lo corporal, el lenguaje y lo inferior o los infiernos. Todas estas partes contienen subelementos que conforman la totalidad del esquema. Por último, se rastrearon dichos elementos en el texto de un autor mexicano del siglo XX, en este caso en el *Prometeo* de Renato Leduc.

Pero antes, fue necesario resaltar la vinculación del carnaval con la obra literaria a lo largo de la historia; pues éste tiene un profundo sentido ritual, un espíritu festivo y requiere de un específico sentido del tiempo.

Hans-George Gadamer dice, en *La actualidad de lo bello*, que la fiesta no está determinada por “la duración calculable de su extensión en el tiempo, sino por su propia estructura temporal” (Gadamer 49).

Ahora bien, se mencionó que la obra literaria que surge a partir de los rasgos del carnaval como, por ejemplo, el *Gargantúa* de Rabelais, es una obra que se gesta a través de la cultura cómico popular manifestada durante todo el festejo. Expresiones artísticas y literarias han surgido del carnaval desde tiempos inmemoriales. Y, claro, el presente no es la excepción.

Dicho esto, se pudo comentar que las celebraciones protocarnavalescas pueden haber comenzado en África o en Europa. Hay dos distintas teorías: la teoría afrocentrista propone que un festejo similar al carnaval surgió cerca del río Nilo, en honor a los ritos funerarios de Wosir. La teoría eurocéntrica dice que este festejo proviene de ritos griegos y romanos como las Bacanales, las Saturnales y las Lupercales.

Durante la Edad Media el festejo del carnaval se consolidó; éste tomaba algunos

aspectos de las fiestas paganas y su comienzo coincidía con el inicio de la primavera. El carnaval es, pues, la representación de la lucha de fuerzas genésicas. Siempre alude al final y al principio, como el final de un ciclo o año y el principio de otro. Sin embargo, debido al auge de la religión cristiana, durante la última parte de esta época el significado del carnaval cambió un poco, pues éste se adaptó a la religión y se le dio un significado por oposición a la cuaresma.

Durante todos estos periodos en que se gestó y fue modificándose el carnaval, a la par, surgió una literatura que tomó los elementos de éste. Se puede ver el comienzo de esta literatura, siempre asociada con la parodia, en los poemas cómico heroicos; más tarde se puede observar reflejada la vida del pueblo humilde de Grecia en obras de teatro como las escritas por Aristófanes y yendo más adelante se encuentra en los epigramas de Catulo; la ponzoña del poeta romano tiene parentesco con el humor del carnaval. Pero todo esto no se compara con la literatura paródica que surgió durante siglos y se ve reflejada en la Edad Media. Durante el Medioevo, junto con los festejos de carnaval, surgieron innumerables liturgias paródicas y textos carnalescos de diferentes géneros que hacían burla y crítica al orden establecido.

Ya con todas estas propiedades fue que el carnaval llegó a la época colonial. El carnaval fue asimilado rápidamente por los habitantes de la Nueva España, pues muchos de los festejos, —incluso en términos temporales— de los habitantes prehispánicos coincidían con éste, además de que estaban acostumbrados, en cierta forma, a las máscaras y los disfraces. El carnaval siempre fue, desde sus inicios, el tiempo en el que todo estaba permitido y el lugar donde el pueblo se liberaba de la rígida influencia de los opresores.

En el México posrevolucionario e independiente el carnaval también sufrió algunos cambios; se vio más remarcada la diferencia entre clases sociales. Mientras el pueblo aún celebraba en las calles este festejo, las clases privilegiadas lo llevaron a recintos cerrados y,

aun así, adoptaron ciertos elementos bajtinianos.

Todo lo anterior: conceptos básicos del Círculo de Bajtin, el contexto sociohistórico de la celebración fue utilizado en este trabajo como cimiento para poder plantear un esquema de imágenes del carnaval. Es decir, un pequeño cuadro donde se pueden observar, a detalle, los elementos que conforman un texto carnavalesco.

El primero de los elementos que se estudió fue la risa, en cuyo análisis entran en juego una gran variedad de componentes que, individualmente o en conjunto, pueden desencadenarla. Por eso la risa puede considerarse como un conjunto complejo provocado por todos estos elementos. La risa que en particular se estudia en este ensayo, como es evidente, es la risa desde la perspectiva bajtiniana. Esta risa degrada, pero a la vez renueva y es universal; surge sobre todo en el carnaval que es el momento donde las reglas se transgreden y el mundo queda de cabeza, por eso todo se invierte. Y gracias a ese principio de inversión se pueden ver por separado algunas imágenes que contribuyen al carnaval y provocan la risa, como la comedia, el humor, la ironía o la parodia.

El siguiente elemento fue lo corporal y sus imágenes. Sobre éstas, se debe recordar que también son ambivalentes y muchas veces, gracias a estas descripciones grotescas del cuerpo, se logra asimilar el miedo a lo cósmico mediante su rebajamiento a sensaciones más naturales y perceptibles. También cabe hacer énfasis en el hecho de que la literatura, desde muy temprana edad, ha estado permeada por estas imágenes de lo corporal. Por la tanto, muchas de las partes que conforman a esta categoría aún se pueden apreciar en textos de nuestra época.

El penúltimo elemento del esquema que se estableció fue el lenguaje del carnaval; este lenguaje surgió en la plaza pública y se consolidó, por méritos propios, en las formas literarias —sobre todo en las recreativas y paródicas—; es quizá el elemento que con mayor claridad se puede rastrear en los textos, puesto que a lo largo de todas las épocas se ha cultivado este tipo

de literatura que incluye groserías, obscenidades y, claro, un lenguaje más familiar. Se ha cultivado esta literatura en muy diversos géneros. Se puede hablar desde la epopeya paródica o épica paródica; también se pueden mencionar los epigramas latinos de carácter satírico, y de paso la influencia que tuvieron en la poesía de Francisco de Quevedo. En fin, hasta el día de hoy se siguen escribiendo tratados en defensa del lenguaje obsceno y coloquial como recursos expresivos.

Finalmente hay que mencionar la categoría de lo inferior o los infiernos. En cuanto a ésta, se puede corroborar que, como Bajtin dice, el infierno es el punto donde se conjugan la mayoría de las imágenes carnavalescas. Al parecer, cada categoría que se ha mencionado aporta algo a la categoría de lo inferior: desde las figuras retóricas que podemos encontrar en la risa y que refuerzan el principio de inversión bajtiniano, hasta los órganos genitales, que son más bien parte de lo corporal. Pero, como se ha visto, en el carnaval el orden se invierte y, por lo tanto, lo inferior adquiere un lugar predominante.

Una vez establecidas las cuatro categorías y sus componentes principales, se puede tomar un texto como el *Prometeo* de Renato Leduc y aplicar el esquema propuesto.

Leduc utiliza el lenguaje popular, enaltece los temas del pueblo utilizando las formas clásicas de la poesía y se burla de temas relevantes para la sociedad a través de sus letras. Renato Leduc fue un escritor que no temía al escándalo pero sí, y mucho, a la seriedad, por eso utiliza palabras altisonantes cuando le parece necesario; es decir, usa el lenguaje de la clase popular. Aun cuando es capaz de escribir poesía de la más alta alcuernia, con versos medidos y rimas perfectamente logradas, Leduc prefiere burlarse de todo, escribe una literatura donde la elegancia se mezcla con lo popular elevando lo bajo hasta convertirlo en algo superior, pues desde muy temprana edad manifestó un desprecio por la exquisitez que contrasta con la elegancia de sus poemas. Leduc tiene una vena carnavalesca, es alguien sin

distancias de clase; es un versificador popular y, por lo tanto escribe desde la voz del pueblo, incluso, valiéndose de los más altos recursos de la poesía.

Ahora bien, hay que hacer notar que el *Prometeo* de Leduc es una parodia del mito de la cultura helénica, en donde verso a verso se nota el carácter carnavalesco de todo el poema. Las cuatro categorías, propuestas para conformar el esquema de imágenes del carnaval, se cumplen en el texto. Pues desde un principio es notorio que este poema lleva a risa, ya sea por su lenguaje altisonante, su presentación de personajes míticos diciendo vulgaridades o la presencia de figuras retóricas como la hipérbole, la caricatura y la ironía. Además su referencia a órganos genitales es bastante explícita y por lo tanto se cumple el principio corporal que establece Bajtin. Y, claro, siendo Renato Leduc un poeta docto, pero también un hombre que maneja el lenguaje popular, no es de extrañar que en su poema un lenguaje juguetón y carnavalesco esté presente, donde resaltan otras figuras retóricas como los circunloquios o los eufemismos. Por último el poema recupera elementos como el lenguaje vulgar, la exaltación de lo corporal, las sentencias y los juramentos medievales, entre otros.

Sin embargo, hay que retomar las palabras de Edith Negrín, cuando advierte que, para estudiar los elementos bajtinianos dentro de la obra del “poeta de los arrabales”, hay que ir con cautela. Por ejemplo, en este sintético análisis no se ha podido detectar el subelemento del banquete, pero esto no quiere decir que no sea un texto carnavalesco.

Este esquema, quizá, podrá ser un primer paso para aquellos que intenten llevar más lejos el análisis de los elementos del carnaval en la obra de Renato Leduc y, ¿por qué no?, también podrá ser útil para todos aquellos que trabajen la carnavalización en otras obras literarias.

También, hay que aclarar que este esquema es sólo un pequeño aporte a la antiquísima discusión sobre la literatura culta y la literatura de baja estofa. Por supuesto, aquí se defiende

al lenguaje soez, la escatología y las descripciones corporales como formas legítimas de la escritura literaria. Todo lo que se ha mencionado son recursos literarios que contribuyen a una estética, la estética del realismo grotesco. Si bien parece una discusión superada, no se puede negar que siempre habrá detractores de este tipo de literatura. Este trabajo aporta algunos argumentos para afrontar esta discusión.

Por último, se debe decir que al realizar toda la indagación, el autor notó que existen otras líneas para investigar, relacionadas con el tema, que se podrían explorar en un futuro. Habría realizar más investigaciones sobre el origen de la literatura carnavalesca, desde la perspectiva afrocéntrica; se podría ahondar en el fuerte componente ritual que está ligado al carnaval; también se podría aportar algún argumento más a la añeja discusión sobre la risa como método de control de masas o elemento revolucionario (bajtiniano); incluso, se podría realizar algún nuevo ensayo sobre los ironistas o humoristas mexicanos contemporáneos. También se podría añadir un nuevo trabajo que hable sobre autores como Francisco Hinojosa, en el cuento, o Héctor Carreto, en la poesía, destacando los respectivos elementos carnavalescos que correspondan a sus obras literarias. Una de las líneas más llamativas para investigar es la literatura desde la marginalidad, se podría proponer una investigación tomando como punto de partida la premisa de que en el carnaval, desde la perspectiva bajtiniana, surgió mucha literatura a partir de la voz del pueblo, ahora habría que ver qué ocurre con los autores de zonas marginadas en la ciudad de México en la era contemporánea.

Todo lo anterior son ideas preliminares e inquietudes que surgieron con la realización de este trabajo en las que, en un futuro, el autor pretende profundizar.

Bibliografía

- Alvarez del Castillo, J. (comp.). *Francisco de Quevedo Poesías y Chistes*. Ciudad de México: Divulgación, 1962. Impreso.
- Ambra Polidori (comp.). *Renato Leduc*. México: UNAM, 2010. Impreso.
- Aristófanes. *Las once comedias*. Trad. Ángel Ma. Garibay. Ciudad de México: Porrúa, 2012. Impreso.
- Aritóteles. *Arte poética. Arte retórica*. Trad. José Goya y Muniain y Francisco de P. Samaranch. Ciudad de México: Porrúa, 2013. Impreso.
- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 2003. Archivo PDF
- . *Hacia una filosofía del acto ético*. Trad. Tatiana Bubnova. Barcelona: Antrophos, 1997. Archivo PDF
- . Mijail. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. Ciudad de México: Siglo XXI, 2012. Impreso.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikter. Ciudad de México: Itaca, 2013. Archivo PDF
- Bergson, Henri. *La risa*. Trad. Manuel García Morente. Ciudad de México: Porrúa, 2009. Impreso.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía*. Ciudad de México: Grijalbo, 2007. Impreso.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética. Novena edición*. Ciudad de México: Porrúa, 2010. Impreso.
- Burke, Peter. *La traducción de la cultura: el Carnaval en dos o tres mundos*. Madrid: Alianza, 2000, Impreso.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992. Impreso.
- Canabal Morales, Angela Liliana. *El carnaval y la semana santa en la ciudad de México durante la primera mitad del siglo XIX. Sus antecedentes hispanos y novohispanos*. Tesis de licenciatura. México: UNAM, 2007. Impreso.
- Caro Baroja, Julio. *El carnaval. Análisis histórico cultural*. Madrid: Taurus, 1979. Impreso.
- Carreto, Héctor. *El epigrama en la poesía mexicana contemporánea*. Tesis de licenciatura. México: UNAM, 2010. Archivo PDF

- . Héctor. *Vigencia del Epigrama*. México: Ediciones fósforo, 2006. Impreso.
- Castro Ricalde, Maricruz. “Sergio Pitól: una literatura de carnaval”. *Sergio Pitól. De la realidad a la literatura*. Ciudad de México: Tec. de Monterrey/Ariel, 2002. Impreso.
- Catulo, Cayo Valero. *Cármenes*. Trad. Rubén Bonifaz Nuño. Ciudad de México: UNAM, 1992. Impreso.
- Chavarría Vargas Emilio. *Ascetismo, neoestoicismo y sátira menipea en la obra de Diego Torres Villarreal*. Malaga: Universidad de Malaga, 2008. Archivo PDF
- Cuéllar Celis, Rosalinda. *La irreverencia social en el periodismo de Renato Leduc a través de sus columnas (1945-1947, 1952-1960)*. Tesis de licenciatura. Ciudad de México: UNAM, 2007. Archivo PDF
- De Gortari, Eli. *Silabario de Palabrejas*. Ciudad de México: Plaza y Valdés, 1988. Impreso.
- Domingo Argüelles, Juan (comp). *Breve antología de poesía mexicana. Impúdica, procaz, satírica y burlesca*. Ciudad de México: Océano exprés, 2015. Impreso.
- Deanda Camacho, Elena. *Ofensiva a los oídos piadosos: poéticas y políticas de la obscenidad y la censura en la España trasatlántica*. Tesis doctoral. Nashville: Vanderbilt University, 2010. Archivo PDF
- Eco, Umberto. *El nombre de la rosa*. Ciudad de México: Random House Mondadori, 2014. Impreso.
- . Umberto, V.V Ivanov y Mónica Rector. (1989). *¡Carnaval!* México: Fondo de Cultura Económica, 1989. Impreso.
- . Umberto. *Como se hace una tesis, técnicas de procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Barcelona: Gedisa, 1994. Impreso.
- . Umberto. *La estrategia de la ilusión*. España: Lumen, 1986. Impreso.
- Fo, Darío. *Misterio bufo*. Trad. Carla Matteine. Madrid: Siruela, 1998. Archivo PDF
- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con el inconsciente*. Trad. Luis Lopez Ballesteros y de Torres. Madrid: Alianza, 1981. Impreso.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. España: Paidós, 1977. Archivo PDF
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 1973. Impreso.
- Hernández Cuevas, Marco Polo. *África en el Carnaval Mexicano*. México: Plaza y Valdés, 2005. Impreso.
- Guzman Wolffer (comp.). *Cuentos de humor negro*. México: Lectorum, 2007. Impreso.

- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sur, 1988.
<http://ir.nmu.org.ua/bitstream/handle/123456789/120363/8e4bfd8e9ceceabed2fb7d584d55979b.pdf?sequence=1> 30/08/2016
- Hutcheon, Linda. *Ironía, sátira y parodia*. Ciudad de México, UAM, 2007. Impreso.
- Leyva, Juan. (2011). “Renato Leduc y la huella de López Velarde”. *Revista Crítica*, No. 145: Septiembre-Octubre de 2011. Web 30 de Junio de 2015
http://revistacritica.com/revistas/critica_145.pdf
- Le Roy Ladurie, Emmanuel. *El carnaval de Romans*. Trad. Ana García Bergua, Ciudad de México: Insituto Mora, 1994. Impreso.
- Le Goff, Jacques. *La civilización del occidente medieval*. Trad. Godofredo González Barcelona: Paidós, 1999. Impeso.
- Millares Carlo, Agustín. *Historia Universal de la literatura*. Ciudad de México: Esfinge, 1998. Impreso
- Münch Galindo, Guido. *Una semblanza del Carnaval de Veracruz*. México: UNAM, 2005. Impreso.
- Negrín, Edith. (comp.). *Renato Leduc. Obra literia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- Pascalín Camacho, Carmen Alejandra. *Bailes de máscaras el carnaval de las élites en la ciudad de México: 1840-1860 El México que pinta la diversión y la empresa que la llevo a cabo*. Tesis de maestría. México: UNAM, 2009. Archivo PDF
- Patiño Káram, Juan Pablo. “El humor carnavalesco en Borges”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Vol. 22: 2002. Web. 24 de Noviembre de 2015.
https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero22/borg_hum.html
- Portilla, Jorge. *Fenomenología del relajo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992. Impreso
- Quiroz Malca, Haydee. *El carnaval en México abanico de culturas*. México: CONACULTA, 2002. Archivo PDF
- Rebelais, François. *Gargantúa*. Barcelona: Juventud, 1987. Impreso.
- . François. *Pantagruel*. Barcelona: Juventud, 1976. Impreso.
- Sánchez Echenique, Ximena. *El humor en la poesía de Renato Leduc (o como peinarle el cuello a la jirafa)*. Tesis de licenciatura. México: UNAM, 2003. Archivo PDF

Torres Pech, Marissa. *Los recursos éticos de Francisco Hinojosa: Parodía y Humor*. Tesis de Licenciatura. México: UNAM, 2000. Archivo PDF

Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002. Archivo PDF

Zavala, Lauro. *Humor Ironía y Lectura*. México: UAM, 1993. Impreso.

Zoi Fountopoulo, María. *El humor como elemento de la interculturalidad, el ejemplo de las lenguas españolas y griegas*. ASELE. Actas XIII, 2002

http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/13/13_0851.pdf 30/08/2015