

46



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



CARNAVAL, HERENCIA QUE PERDURA EN LA LITERATURA HISPÁNICA (EDAD MEDIA A SIGLO XX).

295912

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A
VERÓNICA GABRIELA NAVA ESTRADA

ASESOR:
DR. LUIS G. RAMOS GÓMEZ-PÉREZ



FILOSOFÍA
Y LETRAS
UNAM

MÉXICO, D.F.

AGOSTO, 2001



MEXICO, D.F.

2001



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi padre, al Dr. Estrada
y a mi hermano.

Gracias al Dr. Luis Ramos

CARNAVAL, HERENCIA QUE PERDURA EN LA LITERATURA HISPÁNICA (EDAD MEDIA A SIGLO XX).

Introducción	4
Capítulo I Marco teórico	7
El hombre y el sistema	7
La salida al sistema: <i>homo festivus y homo ludens</i>	9
Fiesta y juego	12
Otra salida: la risa	13
Carnaval	19
El Carnaval bajtiniano	23
El Carnaval, herencia viviente	34
El Carnaval en la literatura hispánica	35
Capítulo II <i>Libro de buen amor</i>	38
La dualidad de lo oficial-no oficial	38
La dualidad de la seriedad-la risa y el Carnaval	40
La perspectiva de la realidad del hombre medieval	42
La comicidad, lo ridículo, la risa y el Carnaval en la Edad Media	45
<i>Libro de buen amor</i>	48
<i>Horas Canónicas</i>	49
La parodia sacra	49
Recursos de la parodia sacra	51
La parodia sacra y el Carnaval	52
<i>La Batalla entre don Carnal y la Cuaresma</i>	55
Los apetitos del espíritu y el cuerpo	55
Cuaresma y don Carnal	58
Las huestes de Cuaresma y don Carnal	59
La batalla polo espiritual <i>versus</i> polo carnal	65
Conclusión	72
Capítulo III <i>El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha</i>	75
Los elementos de la cultura	75
La Edad Moderna	76
Cambios en la cultura oficial y en la popular	76
El Carnaval regenerado	79
La literatura: espectadora de la vida	81
<i>El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha</i>	83
La parodia quijotesca	85
Don Quijote de la Mancha	86
Cuaresma y Carnal, alianza indispensable	89
Sancho, el aférez de Carnal	91
Sancho y don Quijote, el mundo festivo, la Fiesta de los Locos	96
La fiesta carnavalesca	99
El fin intermitente de la fiesta	100

Un segundo rey bufo	107
La culminación de la fiesta: la muerte de don Quijote	109
Conclusión	111
<i>Capítulo IV Pipá</i>	113
La risa enmascarada	114
La risa inclemente: la sátira	115
La sátira: la risa no relegada	116
Leopoldo Alas "Clarín"	118
<i>Pipá</i> : sátira social	118
Carnaval: la libertad para Pipá	120
Lo alto derrumbado: Maripujos y Celedonio	121
Los dominios del Carnaval	126
La vida cotidiana y el Carnaval, el dios malo y el dios bueno	126
El disfraz de Pipá: el poder carnavalesco	128
La fiesta en el palacio de Híjar: el banquete y la implantación del segundo mundo	131
El banquete en la taberna: un ritual regenerador	132
El pícaro don Carnal	134
El sistema reinstaurado	135
Conclusión	136
<i>Capítulo V Cien años de soledad</i>	138
El Carnaval y lo cotidiano	138
<i>Cien años de soledad</i>	140
El Carnaval multifacético en <i>Cien años de soledad</i>	141
La sutileza injuriosa del Carnaval	142
Fernanda del Carpio, la cultura oficial burlada	148
La opulencia y desmesura del Carnaval, los Buendía devoran al mundo	153
Los banquetes de don Carnal Buendía	154
Las fiestas regeneradoras en <i>Cien años de soledad</i>	157
Conclusión	160
Conclusiones generales	162
Bibliografía selecta	165

INTRODUCCIÓN

El término Carnaval evoca imágenes de fiesta, de máscaras, de juego, de baile y de desfiles, descubre, en cierta forma, el sentido de la conmemoración festiva por el inicio o fin de un ciclo, y comprende la tradición popular. El Carnaval no refiere a una celebración específica, es más bien, un término asociado a una serie de fiestas con elementos comunes. El Carnaval, ya sea en España, Río de Janeiro o Veracruz en la actualidad o en la Francia o España medievales y renacentistas, ya sea bajo el nombre de la Fiesta de los Locos, la Carnestolendas o la Fiesta del Obispillo, podría decirse que, en esencia, es el mismo fenómeno festivo-popular pese a las diferencias geográficas, históricas y en la forma de realización, ya que estos aspectos son circunstanciales. Las distintas variantes del fenómeno carnavalesco son similares en cuanto convienen en un espacio fundamental (la plaza pública), una temporalidad determinada (transitoria) y una función común (la liberación del individuo y la superación de las convenciones sociales).

El primer capítulo (Marco teórico) de este trabajo plantea que el Carnaval es más que una gama de eventos festivos y que por naturaleza es una perspectiva acerca de la vida, en específico la visión alterna a lo instituido por lo oficial. Este modo de comprender al Carnaval fue precisado por Mijail Bajtin en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*.¹

De acuerdo con lo planteado por Bajtin, el Carnaval no es una arbitraria expresión popular sino principal medio de la cultura popular para expresarse

¹ Esta obra constituye la base teórica de esta tesis, a este respecto, la teoría bajtiniana es más extensa pero para los objetivos planteados se desarrolló únicamente la teoría acerca de la cultura carnavalesca.

acerca del sistema social; expresión que no solamente expone sino que critica y renueva los principios de la sociedad. Las manifestaciones del Carnaval desde esta perspectiva son actos significativos vinculados a una permisible reconstrucción del sistema realizada por la sociedad, no como institución sino como colectividad. Los estudios de Bajtin han sido claves para interpretar al Carnaval y situar su sentido más allá del ámbito meramente físico. Helena Beristáin opina que el Carnaval es, en sí, una percepción del mundo y de la vida humana². A partir de esta idea podría deducirse que el enfoque del Carnaval establece, en cierta forma, los parámetros para evidenciar las estructuras de un sistema pero desde la historia no oficial. El objetivo de este trabajo es señalar justamente que el Carnaval ha mantenido su función liberadora y analítica. Aquí no se pretende enumerar o describir distintas celebraciones asociadas al Carnaval en distintos contextos históricos o geográficos sino proponer que el Carnaval está presente también en otras manifestaciones culturales; la literatura, en particular.

Para este fin fueron seleccionadas cuatro obras de la literatura española e hispanoamericana pertenecientes a distintos periodos literarios, de manera que fuera evidente que desde la Edad Media a la época contemporánea, sin importar los distintos recursos retórico-literarios utilizados, en la mentalidad del individuo el Carnaval ha permanecido idéntico en su función de medio de expresión social. Pese a que en los textos seleccionados el objetivo era señalar el papel significativo de la cultura carnavalesca, esto no condicionó a que las obras fueran meramente de carácter carnavalesco.

² Vid. "Carnaval" en Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed y 1ª corr. y aum., Porrúa, México, 1997.

Los capítulos restantes son análisis prácticos de las características de la cultura carnavalesca en la literatura. Cada capítulo comprende una exposición, no exhaustiva, sobre ciertos rasgos carnavalescos con el fin de señalar cómo sin importar que las fórmulas carnavalescas adoptadas y que los contextos sean distintos, el objetivo planteado es el mismo, lo primordial es que la sociedad es criticada y revalorada a través de las manifestaciones de la cultura carnavalesca. El capítulo segundo, dedicado a la Edad Media por medio del análisis del *Libro de buen amor*³, dedica su atención a la parodia sacra y a un juego alegórico como expresiones características de la concepción carnavalesca medieval. El capítulo tercero comprende el juego carnavalesco presente en las figuras de don Quijote y Sancho Panza, siendo esta parodia el mecanismo correspondiente a la visión del Carnaval en los albores de la Edad Moderna. *Pipá*, es la obra analizada en el capítulo cuarto, el tema desarrollado en este caso es el rol de las máscaras como herramientas para esgrimir críticas al sistema. La tesis culmina en el capítulo quinto con el análisis de una de las obras más representativas de la literatura y la cultura en Hispanoamérica, *Cien años de soledad*, donde, aunque el Carnaval es un elemento más dentro de una diversidad de temas, conserva su papel de abogado defensor de la opinión no oficial.

³ En el capítulo del *Libro de buen amor* son analizados únicamente los pasajes las “Horas Canónicas” y “La Batalla entre don Carnal y la Cuaresma”.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

¿Cómo logramos encontrar situaciones en que no nos preocupan las reglas? Naturalmente [...] al establecer un mundo al revés [...]
Umberto Eco, "Los marcos de la «libertad» cómica".

El hombre y el sistema.

El hombre es un ser social, que desde su nacimiento hasta el final de su vida interactúa de una manera u otra en una comunidad, vive y convive dentro de distintas esferas: la familia, la escuela, el trabajo, el culto y el Estado. Día a día debe actuar de acuerdo con las reglas pertenecientes a esas categorías sociales y culturales, a la vez que cumple con las obligaciones que su *status* le impone.

Así, el ser humano vive en un sistema del cual él no ha sido quien establezca las normas y demás patrones, y donde no tiene la posibilidad de modificar su medio ni seleccionar las particularidades del mismo. Los individuos, al estar insertos en un régimen que no escogieron y donde la posibilidad de algún cambio es mínima, lo catalogan como limitante, parcial y rígido, de tal manera que, más que un sentimiento de conformidad, persiste el de sometimiento. El vivir en sociedad y sujetarse a sus normas, sumado a la falta de libertad observada, son percibidos como una situación sofocante, acentuada en cuanto a la periodicidad creada por la reiterada presencia de normatividad y la repetición de actividades. La vida del hombre encaja entonces en un ritmo eterno, denominado cotidianidad que vuelve aún más agobiante la existencia del individuo.

El hombre debe cumplir a diario ciertas tareas y mantener un determinado comportamiento social y moral, pero el realizar estas actividades

ininterrumpidamente sería una pesada carga para él, por eso el ritmo habitual de su vida debe ser alterado ocasionalmente. La variación de las ocupaciones y labores debe verse como una necesidad ya sea por justificación fisiológica o psicológica, más el hombre requiere de algo más que los días de descanso y las noches, es forzoso una mayor suspensión de la rutina, si el hombre no tuviera una oportunidad de desahogo le sería imposible sobrellevarla.

Lo anterior origina que el individuo desee transformar su mundo para librarse o descansar de esa carga pesada, una opción para romper esta regularidad es el instaurar otra existencia. Esta segunda vida debe interpretarse como la búsqueda de una realidad que no sea opresiva para el individuo en ninguna de sus esferas pero es importante aclarar que esta transformación y liberación no pretende el implantar una anarquía o una destrucción total del sistema.

Este universo propuesto, que pretende replantear las bases de la sociedad, es un enfrentamiento contra la "*relatividad del poder existente y de la verdad dominante*" (Bajtin, 230)¹, es el vislumbrar un porvenir en el que persisten "la victoria de la profusión universal de los bienes materiales, de la libertad y la igualdad y la fraternidad" (Bajtin, 230), es decir, un ámbito donde el individuo pueda desenvolverse sin ninguna presión que coarte su existencia, a la vez que tiende a un sitio perfecto para establecer "nuevas relaciones, verdaderamente humanas, con sus semejantes" (Bajtin, 15), en las que pueda ser realmente tratado como un ser humano. A la par del hermanamiento ocurre la eliminación provisional de la alineación, a grandes rasgos esta segunda vida

¹ Las referencias al libro Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid, 1998 (Ensayo, historia y geografía, 57) serán señaladas en el texto por el autor y el número de página entre paréntesis.

es también la oportunidad del pueblo para penetrar temporalmente "en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia" (Bajtín, 15), en cierta forma es la aspiración a establecer el equilibrio en el mundo aunque sea temporalmente.

Erigir una realidad ilimitada es uno de los objetivos de esta propuesta, la pretensión del individuo es formular una sociedad a partir de la eliminación de las reglas que lo relegan e inmovilizan en un determinado ámbito y la permanencia de las normas que facilitan el paso al mundo ideal. Lo estático y limitado de la normatividad frenan la fundación del *eutopos* o la recuperación de la anhelada Edad de Oro, la tendencia es hacia el rescate de preceptos universales.

El descanso de la vida cotidiana y el egreso a una segunda realidad son fines alcanzables a través de distintas formas, la condición humana ofrece sus propias soluciones: el *homo festivus* y el *homo ludens*; a grandes rasgos puede decirse que el punto de convergencia entre estas dos cualidades es el sentido de liberación que crean entre el individuo y la sociedad.

La salida al sistema: homo festivus y homo ludens.

El *homo festivus* es la faceta relacionada con la comunidad, la religión, el mito; los hombres celebran para afirmar y renovar su mundo; alaban la vida, la muerte, las acciones de las divinidades o la Naturaleza, algunos festejan la cosecha de los frutos, los triunfos de la guerra o alaban la virtud de los dioses. El ambiente festivo, disposición propiamente humana², extrae al individuo de su tiempo natural transportándolo a uno cultural³.

² Odo Marquard refiere que "el hombre es un ser festejante y, por lo tanto, festivo", él cataloga a la fiesta como una actividad exclusivamente humana, la denomina como un *anthropinon*; vid. Odo Marquard.

La muerte y resurrección, la sucesión y renovación son algunos de los principales tópicos sobre los cuales gira la fiesta, la manera de ejecutar cada uno de estos preceptos determina el ambiente festivo. Al igual que no existe una unidad temática, pese al carácter universal de la fiesta, tampoco hay un origen y objetivo comunes, la fiesta es un quehacer realizado a distintivos niveles y de maneras diversas:

- a) La fiesta «que manda Santa Iglesia guardar a honrra de Dios»
- b) La fiesta «que mandan guardar los Emperadores e los reyes...»
- c) Aquella «que es llamada feria... assí como aquellos días en que cogen sus frutos...» [...] ⁴.

La fiesta relaciona al hombre con la Naturaleza, el medio social, cultural y religioso, conjugándolos en planos equidistantes. Mas esta compenetración es pasajera, si la acción festiva fuera permanente perdería su función de fenómeno extraordinario, formaría parte de lo habitual, no sería más una suspensión de la vida ordinaria, ni una vida alterna⁵. La fiesta es una opción para el alejamiento provisional de la realidad, pero este distanciamiento no es meramente arbitrario, posee una significación dentro de su realidad habitual⁶.

[...] Vivir su vida es la cotidianidad del hombre, distanciarse de su vida, la fiesta. Podríamos decir que los animales tienen sólo cotidianidad: viven. Dios [...] contempla. Los hombres disponen de ambas cosas: viven y se distancian de la vida, trabajan y festejan;

“Una pequeña filosofía de la fiesta” en *La Fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Uwe Schultz (comp.), trad. de José Luis Gil-Aristu, Alianza, Madrid, 1988, p. 360.

³ Manuel Gutiérrez Estévez observa que la conversión del tiempo natural a uno cultural, que realiza la fiesta, puede ser entendida como una domesticación; vid. Manuel Gutiérrez Estévez, “Una visión antropológica del Carnaval” en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Javier Huerta Calvo (ed.), Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989 (Libros del arlequin, 10), p. 46.

⁴ Manuel Núñez Rodríguez, “«Homo Festivus»: la necedad, el placer y la ironía” en *El rostro y el discurso de la Fiesta*, Manuel Núñez Rodríguez (ed.), Universidad de Santiago de Compostela, 1994 (Sémata, 6), p. 61.

⁵ Vid. Johan Huizinga, *Homo ludens*, Emecé, Madrid, 1972 (El Libro de Bolsillo, secc. humanidades, 412), pp. 20-21; Uwe Schultz, “El ser que festeja” en *La Fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Uwe Schultz (comp.), trad. de José Luis Gil-Aristu, Alianza, Madrid, 1988, p. 14.

⁶ Johan Huizinga ejemplifica esta significación con la justificación de las fiestas señalada en *Las Leyes de Platón*, donde la fiesta es, por un lado, un descanso de las preocupaciones cotidianas, y, por otro lado, una festiva restauración constante del orden de las cosas entre los hombres; vid. Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 189.

disponen de la cotidianidad y de la fiesta. Así la fiesta pertenece a la excentricidad vital del hombre: una especie de suspensión, de interrupción de la vida rutinaria [...]⁷.

Para comprender la faceta de homo ludens debe pensarse en la actividad lúdica primeramente como un fenómeno cultural que permite al hombre crear constantemente una expresión de su existencia⁸, una invocación a un mundo que existe al lado del real o al de la Naturaleza, y por otro lado como un intermezzo de la vida cotidiana, complemento de la vida misma, tornándose en esencial por su sentido de expresión individual y colectiva, revelando así los ideales de convivencia social.

De cualquier modo que sea, el juego es para el hombre adulto una función que puede abandonar en cualquier momento. Es algo superfluo [...] En cualquier momento puede suspenderse o cesar por completo el juego. No se realiza en virtud de una necesidad física y mucho menos de un deber moral. No es una tarea. Se juega en tiempo de ocio. Sólo secundariamente, al convertirse en función cultural, veremos los conceptos de deber y tarea vinculados al juego.

[...] El juego no es la vida "corriente" o la vida "propiaamente" dicha. Más bien consiste en escaparse de ella a una esfera temporera de actividad que posee su tendencia propia [...]⁹.

Pese a ser una interrupción a la organización y reglamentación común, el juego conlleva una ordenación empero las leyes y ordenanzas del sistema lúdico no tienen lógica y validez fuera del mundo para las que fueron creadas. El juego y sus reglas expresan una visión del medio, representan la realidad transformada, la invención de un mundo asintótico al real, donde las reglas pueden alterarse para vivir la realidad de otra manera.

Los fenómenos de la paralización de la vida cotidiana y la instauración de un nuevo universo son, entonces, característicos tanto de la fiesta como del

⁷ Odo Marquard, *op. cit.*, p. 360.

⁸ J. Huizinga considera que la concepción de juego debe hacerse más allá de su carácter físico o biológico, ya que aunque los animales también juegan, la realización del juego humano cumple otra función específica; *vid.* Johan Huizinga, "Esencia y significación del juego como fenómeno cultural" en *Homo ludens*, pp. 11-42.

juego, luego el compartir estos elementos origina que la línea divisoria entre ellos comience a desvanecerse, dando pie a otra manifestación humana: el Carnaval.

Fiesta y juego.

Los aspectos comunes entre la fiesta y el juego son: suspensión de la vida cotidiana, invención de un mundo alternativo, libertad, espacio estipulado, lapso breve, normas específicas, reglas disímiles a las habituales, todos estos aspectos enfocados hacia una perfección de la existencia:

[...] El descartar la vida ordinaria, el tono, aunque no de necesidad, predominantemente alegre de la acción - también la fiesta puede ser muy seria-, la delimitación espacial y temporal, la coincidencia de determinación rigurosa y de auténtica libertad, he aquí los rasgos capitales comunes al juego y a la fiesta¹⁰.

Las fronteras entre fiesta y juego pueden entrecruzarse pero eso no es indicio de que sean actividades idénticas, toda fiesta es, en cierta forma, una actividad lúdica pero no todo juego es fiesta, aparte es necesario aclarar que no todas las fiestas y juegos tienen la misma función o la cumplen del mismo modo, por ejemplo el reforzamiento de lo establecido puede realizarse desde dos perspectivas: la conservadora y la liberadora. En la primera el hombre sigue atado a las normas de la sociedad, celebra y juega de acuerdo con el canon, sus acciones están circunscritas dentro del respeto hacia las reglas estipuladas, en cierta forma *el canto es solemne*. La consolidación de lo oficial parte de lo oficial. Esta visión es del mundo de la cultura oficial, representada por fiestas que pretendían simplemente perpetuar el orden existente.

[...] La fiesta oficial, incluso a pesar suyo a veces, tendía a consagrar la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo: jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes [...] era el triunfo de la verdad prefabricada,

⁹ Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰ *Ibidem*, p. 36.

victoriosa y dominante, que asumía la apariencia de una verdad eterna, inmutable y perentoria [...] (Bajtín, 15).

La otra tendencia para el afianzamiento de lo instituido es realizada contradictoriamente, en ella el juego y la fiesta transfiguran al mundo oficial, lo despojan de sus deficiencias (entiéndase por éstas las restricciones y limitantes sociales, de ahí el carácter liberador) y plantean un mundo sustituto libre de imperfecciones. Por lo que la crítica ejercida no es meramente discursiva, es trasladada al campo de la actuación. El objetivo de esta sustitución y renovación es regenerar al sistema original, que es otra manera de la colectividad de reafirmarlo. Este mundo crítico que redime al hombre es parte de la cultura popular.

El tono de liberación y crítica en los modos de ratificar el sistema social, religioso y cultural marcan la diferencia entre el mundo oficial y el popular. Sumamente importante es la cualidad liberadora de la fiesta y el juego, estas dos actividades no estarían completas sin el sentido de libertad que ofrecen a sus participantes, libertad en cuanto ofrecer la oportunidad de acceder a otro nivel de vida. La fiesta y el juego son la excusa que permite al hombre ingresar en una tercera dimensión: la risa, que es finalmente medio de liberación, renovación y crítica, pero a diferencia de las otras dos categorías es considerada exclusivamente como elemento discrepante e inconciliable con el área de lo oficial y lo serio.

Otra salida: la risa.

La risa es, al igual que el *homo faber*, *homo festivus*, *homo ludens* y *homo fantasius*, un rasgo particular del ser humano, mas lo singular del animal

*ridens*¹¹ es que tiene tanto la facultad de reír como de mover a risa, como bien lo explica Henry Bergson:

He aquí el primer punto sobre el que llamamos la atención. No hay nada cómico fuera de lo que es propiamente *humano*. Un paisaje podrá ser hermoso, agradable, sublime, insignificante o feo; pero jamás será risible. Nos reiremos de un animal, pero porque en él habremos sorprendido una actitud propia del hombre o una expresión humana [...] Muchos han definido al hombre como «animal que ríe». Del mismo modo habrían debido definirlo como «animal que hace reír» [...]¹².

Al ser la risa un fenómeno exclusivo del hombre, la mejor manera para comprenderla es desde su papel y función culturales, cabe señalar que no es una manifestación autónoma de la cultura, su posible función y significación están subordinadas al conjunto total de pautas humanas. La risa generalmente es explicada y justificada a partir de una serie de dualidades, relacionándose generalmente con lo serio y lo trágico, sin sus contrapartes, la risa y lo concepción del mundo serían eventos sin sentido. Por ejemplo lo cómico y lo trágico son conceptos interdependientes. Umberto Eco, en su artículo "Los marcos de la «libertad» cómica" opina que el efecto trágico ocurre cuando existe la violación a una norma vigente del sistema por parte de un personaje fuente de admiración y simpatía, y pese a la inclinación hacia el infractor existe el acuerdo colectivo de que su actuar fue una falta y la necesidad de un castigo, la comunidad sólo le complace el contemplar el justo castigo y reafirma el poder de una regla¹³. En cambio, el efecto cómico ocurre también por la violación de una regla, pero ahora la falta no conmueve o escandaliza a nadie aunque sea realizada a manos de un personaje antipático y despreciable.

¹¹ Vid. Mijaíl Bajtin, *op. cit.*, pp. 66-67.

¹² Henri Louis Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, trad. del francés por María Luisa Pérez Torres, ESPASA-CALPE, Madrid, 1973 (Austral, 1534), p. 15.

¹³ Vid. Umberto Eco, "Los marcos de la «libertad» cómica" en *¡Carnaval!*, Umberto Eco *et al.*, trad. de Mónica Mansour, FCE, México, 1998, 1^{era} reimp (Tezontle), pp. 9-10.

Extrañamente su actuar no es repudiado por la colectividad en cuanto representa el deseo oculto de desafío ante el poder represivo de la regla, por un momento no existe la preocupación por el cumplimiento de lo normativo. De lo anterior puede desprenderse que la concepción de la risa y sus manifestaciones no son un concepto cerrado.

El fenómeno de la risa ha sido enaltecido o excluido en la cultura dependiendo del contexto o momento histórico. La Edad Media y el Renacimiento le dieron un valor distinto a la época romántica o a la actual, sin embargo, es un concepto que podrá ser excluido, relegado o transformado, pero nunca desterrado del ámbito cultural y social. Durante la Edad Media era el único medio de liberación existente, un elemento situado en los márgenes de la cultura, adyacente al mundo popular y antioficial: "la risa nunca pudo ser convertida en un instrumento de opresión o embrutecimiento del pueblo. Nunca pudo oficializarse, fue siempre un arma de liberación en las manos del pueblo" (Bajtín, 89).

Desde el siglo XVII hasta el siglo XVIII la creencia era que la risa no expresaba una concepción universal del mundo sino aspectos parciales y particularmente típicos de la realidad, estos patrones negativos eran exhibidos críticamente por medio del ridículo. El sentido de la risa fue durante el romanticismo fue transformado en humor, ironía y sarcasmo, desatendiendo su aspecto de alegre, gracioso y de regeneración¹⁴. Durante el siglo XIX la literatura cómica fue relegada por considerásele frívola, un nuevo cambio en la percepción de la risa ocurrió durante el siglo XX.

¹⁴ Vid. Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, p 40.

Es evidente el papel memorable de la risa en la historia del hombre, los conceptos de Apolíneo y Dionisiaco confirman esta visión. Dionisio, con su fiesta y el vino, liberaba a los hombres de su prisión, permitiendo que expresaran libremente su espíritu, pero el equilibrio era impuesto o restablecido por la existencia de lo Apolíneo¹⁵.

A fines del siglo XVI y principios del XVII las obras de Rabelais, Cervantes y Shakespeare, señalan que la risa era considerada como una de las formas más importantes a través de las cuales era expresado el mundo, la historia y el hombre. La risa manifiesta un singular punto de vista pero no menos importante que la postura seria, la diferencia radica en que "sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo" (Bajtín, 65) con el fin de revitalizar la realidad. Es importante destacar que el ojo analítico de la risa no dirige su atención contra los acontecimientos negativos aislados de la realidad, sino contra la totalidad del mundo acabado, es la perfección del mundo ordinario a la que el humor pretende dismantelar y modificar.

Hay que vislumbrar a la risa como un medio para examinar la pluralidad del universo, la historia, la sociedad, en sí, es "una concepción totalizadora del mundo" (Bajtín, 80). La risa enfrenta a todas las limitaciones sociales, morales y religiosas, y "superó no sólo la censura exterior, sino ante todo el gran CENSOR INTERIOR, el miedo a lo sagrado, la prohibición autorizada, el pasado, el poder, el miedo anclado en el espíritu humano desde hace miles de años" (Bajtín, 89), todo con el fin de rescatar y revalorizar los principios de la sociedad.

Por su aspecto totalizador, la risa comprende una serie de aspectos ambivalentes: alegría y sarcasmo, injuria y elogio, negación y afirmación,

amortajamiento y resurrección. Este conjunto de elementos generales son las herramientas para la observación de la realidad, y son aplicadas de manera variada dependiendo de la intencionalidad, por ejemplo la risa popular enfatiza el aspecto regenerativo a partir del mundo material y corporal, refiere a actividades primarias como la comida o la reproducción.

La universalidad de la risa tolera, además, la participación de todos los miembros de la comunidad, es así como la colectividad logra apropiarse de la concepción del mundo y decidir entonces los parámetros entre su vida real y la ficticia, al mismo tiempo es juez y verdugo de los actos de la sociedad, porque "no cabe duda que es mejor que nosotros sepamos reírnos de nosotros mismos, en lugar que sean los dioses los que se rían de nosotros"¹⁶. Al respecto José Enrique Ruíz-Domenec en "Reflexiones sobre la fiesta en la Edad Media" opina que el demostrar que "un autor se ríe de sí mismo y de las grandezas de su mundo de la vida [implica que] está levantando un firme pilar contra la adversidad, [que] está construyendo los fundamentos de una nueva plenitud de la existencia humana"¹⁷.

La visión particular acerca de la realidad sumada al juicio de la realidad son los elementos que otorgan un poder innegable a la risa. F. Nietzsche en su obra *Así habló Zaratustra* reconoce la fuerza y poderío de la risa:

[...] de ti mismo [lo] aprendí en otro tiempo, oh Zaratustra: quien más a fondo quiere matar, ríe.

'No con la cólera, sino con la risa se mata' -así dijiste tú en otro tiempo. Oh Zaratustra, tú el oculto, tú el aniquilador sin cólera, tú santo peligroso, - ¡eres un bribón!>¹⁸.

¹⁶ José Enrique Ruíz-Domenec, "Reflexiones sobre la fiesta en la Edad Media" en *El rostro y el discurso de la Fiesta*, Manuel Núñez Rodríguez (ed.), Universidad de Santiago de Compostela, 1994 (Sémata, 6), p. 43.

¹⁷ *Ibidem*, p. 42.

¹⁸ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, introd., trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, México. 1989 (El Libro de Bolsillo, secc. Clásicos, 377), p. 418.

El hombre es consciente de que la risa juega un papel importante dentro de su sociedad, esta comprensión es claramente ejemplificada en la novela de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, donde los personajes Fray Guillermo de Baskerville y el bibliotecario Jorge discuten acerca de la hipotética segunda parte de *El Arte Poética* de Aristóteles, texto que refiere acerca de la comedia y explica la trascendencia de la risa:

-Pero ahora dime-estaba diciendo Guillermo-, ¿por qué? ¿Por qué quisiste proteger este libro más que tantos otros? ¿Por qué, si ocultabas tratados de nigromancia, páginas en las que se insultaba, quizá, el nombre de Dios, sólo por las páginas de este libro llegaste al crimen, condenado a tus hermanos y condenándote a ti mismo? Hay muchos otros libros que hablan de la comedia, y también muchos otros que contienen el elogio de la risa. ¿Por qué este te infundía tanto miedo?

-Porque era del Filósofo. Cada libro escrito por ese hombre ha destruido una parte del saber que la cristiandad había acumulado a lo largo de los siglos. Los padres habían dicho lo que había que saber sobre el poder del Verbo y bastó con que Boecio comentase al Filósofo para que el misterio divino del Verbo se transformara en la parodia humana de las categorías y del silogismo [...]

-Pero, ¿por qué temes tanto este discurso sobre la risa? No eliminas la risa eliminando este libro.

-No, 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 se ceda a otros deseos y a otras ambiciones... Pero de esta manera la risa sigue siendo algo inferior, amparo de los simples, misterio vaciado de sacralidad para la plebe. Ya lo decía el apóstol: en vez de arder, casaos. En vez de rebelaros contra el orden querido por Dios, reid y divertíos con vuestras inmundas parodias del orden ... al final de la comida, después de haber vaciado las jarras y botellas. Elegid al rey de los tontos, perdeos en la liturgia del asno y del cerdo, jugad a representar vuestras saturnales cabeza abajo ... Pero aquí, aquí ...-y Jorge golpeaba la mesa con el dedo, cerca del libro que Guillermo había estado hojeando-, aquí se invierte la función de la risa, se la eleva a arte, se le abren las puertas del mundo de los doctos, se la convierte en objeto de filosofía y de pérdida teológica... [...] La risa libera al aldeano del miedo al diablo, porque en la fiesta de los tontos también el diablo parece pobre y tonto, y, por tanto, controlable. Pero este libro podría enseñar que liberarse del miedo al diablo es un acto de sabiduría. Cuando ríe, mientras el vino gorgotea en su garganta, el aldeano se siente amo, porque ha invertido las relaciones de dominación: pero 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 como pecadores [...] La risa distrae, por algunos instantes, al aldeano del miedo. Pero la ley se impone a través del miedo, cuyo verdadero nombre es temor de 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. Al aldeano que ríe, mientras ríe, no le importa morir, pero después, concluida su licencia, la liturgia vuelve a imponerle según el designio divino, el miedo a la muerte. Y de este libro podría surgir la nueva y destructiva aspiración a destruir la muerte a través de la emancipación del

miedo. ¿Y que seríamos nosotros, criaturas pecadoras, sin el miedo. tal vez el más propicio y afectuoso de los dones divinos? [...]»¹⁹.

Bergson, Eco, Petronio, Quevedo, y otros autores percibieron que el reino de la risa no era exclusivamente el esparcimiento o la diversión, observaron en ella un singular medio de expresión, y descubrieron en ello la seducción de la risa. Mostraron que era semejante a una arma de doble filo, su poderío recaía en su ambivalencia, creaba y construía pero también atacaba y desmantelaba, igual causaba deleite que atemorizaba, de ahí que una burla al honor pudiera ser más mortal que una herida física. La risa puede ser la grieta que resquebraja al sistema y precipita su caída pero también una de las aristas que lo mantienen en equilibrio. La risa omnipotente e inescapable, pues no respeta a nadie, puede ser el sabor dulce en la vida del hombre pero también la hiel.

Carnaval.

El hombre puede celebrar, jugar y reír como eventos aislados, pero ¿qué ocurre cuando celebra, juega y ríe gregariamente, qué mundo construye?; el universo resultante es el Carnaval, que retoma de la fiesta, el juego y la risa, principalmente, sus nociones de libertad y regeneración. Empero hay que aclarar que el uso del vocablo "Carnaval" puede ser terreno peligroso, ya que el término ha sido definido de distintas maneras conforme al paso del tiempo, actualmente no hay un acuerdo generalizado sobre sus orígenes o su connotación. A ciencia y cierta no puede determinarse si sus orígenes se pueden hallar en las fiestas antiguas de las Saturnales y las Lupercalia o si su procedencia es más antigua, o acaso es un término que

¹⁹ Umberto Eco, *El nombre de la rosa*, trad. del italiano de Ricardo Pochtar, Representaciones Editoriales, México, 1988, 5ª ed. (*Palabra en el Tiempo*, 148), pp 572-575.

solamente puede ser aplicado a las celebraciones realizadas anteriores a la Cuaresma²⁰.

El origen del carnaval es desconocido y, por lo tanto, es un tema muy discutido. Los griegos ya lo celebraban en el año 1100 a.c. [...] El carnaval suele relacionarse con la evolución y el mantenimiento de la adoración de Isis (la diosa de la maternidad y la fertilidad en la mitología egipcia), con las Bacanalia, las Lupercalia y las Saturnales romanas.

Las Bacanalia eran las festividades que griegos y romanos celebraban para rendir homenaje a Baco y a Dionisos. Llegaron a ligarse con el libertinismo, fiestas, banquetes y orgías. Las Lupercalia [eran] celebradas cada año el 15 de febrero en homenaje al dios Pan o Fauno, como lo llamaban los romanos. Las Saturnales romanas era festividades celebradas para rendir homenaje al dios Saturno [...] El rey de las Saturnales era un personaje como sátiro que actuaba como emperador durante el festival. El carnaval, entonces, tiene su origen en épocas antiguas, cuando se destacaba por sus danzas alegres, sus máscaras y sobre todo su notable libertinaje. Atenas celebraba durante tres días la llegada de la primavera. Se bebía vino en abundancia y los griegos proclamaban su alegría de vivir. Una procesión atravesaba la ciudad cargando a Dionisos, rey del vino, en un carro con forma de barco [denominado] "carrus navalis", que luego se transformó en "carnaval" (Bèr Essers).

El carnaval fue introducido en Europa por los romanos. En la Edad Media, en el carnaval romano se podían ver combates de confeti, carros alegóricos, carreras de caballos y jorobados [...] Algunos rastros de violencia, que eran parte del ritual, se eliminaron gradualmente y el libertinaje fue parcialmente remplazado por el gusto de sensaciones macabras y lúgubres. El Renacimiento vio nacer los bailes de disfraces [...] En el siglo XIX, la celebración del carnaval empezó a mostrar un toque artístico, caracterizado por bailes y desfiles de carros alegóricos. Los rasgos violentos y libertinos se estaban perdiendo. No obstante, estas características desaparecieron en Europa hacia fines del siglo XIX y principios del XX, y todavía podemos encontrar indicios de ellos en los carnavales de Niza, Venecia y Munich.

[El Carnaval] es un preludio a los rigores de la Cuaresma, un lapso de tres días de locura, sobre todo en las provincias tradicionalmente católicas. [En sí] es una festividad pagana con sabor cristiano. En términos de etimología, según Antenor Nascentes (1932), al principio el carnaval se refería al martes de absolución. A partir de ese día, la Iglesia prohíbe comer carne (del latín *levare*). Según Perocchi, la palabra carnaval proviene de *carnelevamen*, luego modificada a *carne, vale*. En Pisa, tenían *carnelevare*, en Nápoles *karnolevare*, en Sicilia *karnilivare*²¹.

El acuerdo general es que las fiestas carnalescas transforman el tiempo de un nivel cósmico o natural a uno social, más que referirse a un periodo o fenómeno natural son la exteriorización de ese suceso desde la identidad colectiva o comunitaria. Por ejemplo, los fenómenos naturales,

²⁰ Vid. los capítulos referentes al origen del Carnaval y otros modelos de fiestas populares (las Saturnales y Lupercalia) en Julio Caro Baroja, *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, Taurus, Madrid, 1979, 2^a ed. (La otra historia de España, 2). Caro Baroja analiza también en este libro las distintas teorías etimológicas del término Carnaval.

²¹ Mónica Rector, *El código y el mensaje del carnaval: «Escuelas-de samba» en ¡Carnaval!*, Umberto Eco et al., trad. de Mónica Mansour, FCE, México, 1998, 1^{ra} reimp. (Tezontle), pp. 50-51.

ocasionalmente, son asociados con las emociones e intereses humanos como con transformaciones conceptuales, por ejemplo el paso de oscuridad a luz, de vejez a infancia, de muerte a vida y otras más²².

La significación y definición del Carnaval están apoyadas principalmente en los conceptos de liberación, transformación, nivelación, renovación, revolución y replanteamiento del sistema en el que vive el hombre, todas estas nociones intrínsecamente relacionadas con la necesidad de una cesura en el transcurrir del tiempo de la vida cotidiana:

[...] lo distintivo del Carnaval está en el carácter extremado de su oposición a la vida ordinaria [:] su radicalidad; es decir, la diferencia de grado, con respecto a otras fiestas, en que el Carnaval se manifiesta frente a la vida ordinaria. Así puede decirse, con un lenguaje que está entre la mecánica y la psicología, que el Carnaval constituye como una válvula de escape, como una liberación episódica de tensiones, mediante la cual se logra y garantiza la persistencia del sistema social mismo. Según estas interpretaciones, el Carnaval no sería sino un mecanismo complejo, y quizá más eficaz, que el representado por otras fiestas, pero con una función semejante a ellas, la de ajustar homeostáticamente el sistema social. [...] El Carnaval, según esta interpretación, es contemplado como la encarnación simbólica de un igualitarismo, más o menos anárquico, y resto del pasado o anticipo del porvenir, que pugna con el autoritarismo y la jerarquía del sistema social imperante [...] en el Carnaval se reflejan las tensiones sociales y que, como consecuencia del ejercicio periódico de su representación simbólica, las sociedades y los individuos adquieren la capacidad de modificar las relaciones sociales que generan esas tensiones [...]²³.

Otro acuerdo es que los principios del Carnaval son ejecutados a través de actividades aparentemente espontáneas pero sumamente preparadas y conforme a unos elaborados cánones prefijados, los cuales son principalmente: la subversión de la organización social establecida, la desinhibición en las relaciones personales, el enmascaramiento de la identidad

²² Vid. Manuel Gutiérrez Estévez, *op. cit.*, p. 47.

²³ *Ibidem*, pp. 48-49.

individual, el énfasis en la satisfacción de la lujuria y la gula y el ensayo de la desmesura subversiva del orden convencional.

Pero entonces ¿Qué es el Carnaval? ¿una fiesta? ¿un vestigio de un pensamiento pagano? ¿cuál es su trascendencia? ¿posee una función determinada? Tal vez a estas interrogantes no hay una respuesta precisa, la única respuesta cabal es que el Carnaval es el resultado de la conjunción de varios aspectos, y que la fiesta carnavalesca puede entenderse como la puerta hacia la utopía, o más bien la utopía realizada.

Para entender mejor las características de esta desmesura debe reflexionarse en que el Carnaval durante la Edad Media y el Renacimiento era denominado como "la fiesta por excelencia"²⁴ debido al abanico de beneficios y oportunidades ofrecidas al pueblo, al ser el mundo del alarde, de la fastuosidad, el derroche, la flexibilidad, la igualdad y la ostentación, era un mundo ecualizador. El individuo jugaba, celebraba y reía simultáneamente en un mundo libre de las jerarquías y del rigor impuesto por la cultura oficial, estableciendo como orden el desorden, instaurando un ambiente de licencia y familiaridad, marcando como actitudes legales las obscenidades, los insultos, los coronamientos-destronamientos burlescos, las tundas, las disputas paródicas o simplemente cualquier comportamiento que en la vida cotidiana hubiese estado reprimida por las convenciones sociales. Por lo anterior el Carnaval era visto como la oposición categórica de todo el perfeccionamiento y reglamentación del mundo real.

En la Edad Media, durante el Carnaval, no existían los espacios diferenciados para las jerarquías, no existía ningún distintivo entre los

²⁴ Luz Fernández de Alba, *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitlor*, UNAM, México, 1998 (Serie El Estudio), p. 77.

participantes, los miembros de las distintas clases coexistían sin recelo o reserva alguna debido a que las infranqueables barreras cotidianas desaparecían, la condición social, económica, familiar y sexual no eran limitantes ni condicionantes, por lo tanto el contacto entre los individuos era libre. En este momento lo consagrado era la igualdad y el triunfo otorgado por la implantación de la liberación. Los festejos del Carnaval celebrados en la Europa medieval creaban una especie de reino libre (enfaticado en su transitoriedad), intocable por la rigidez de la cultura oficial, pero que sobresalía por ser más apetecible que el ofrecido por la Iglesia o el Estado feudal. Lo carnavalesco tiende a ubicarse en la frontera de lo prohibido, más allá de la órbita de la concepción dominante, identificándose con la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes.

El Carnaval bajtiniano.

Una manera de delimitar el concepto de Carnaval, es aproximarlos a la concepción de Mijail Bajtin²⁵ y su teoría expuesta en el texto *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. En esta obra el teórico soviético establece que el término de lo carnavalesco puede aplicarse a diversas festividades o actividades pertenecientes al pensamiento de la cultura popular y de la plaza pública, diferenciadas del resto del bagaje popular y de las fiestas periódicas por su función y temporealidad. Al Carnaval le son atribuidas tres posibles funciones sociales: la

²⁵ Mijail Bajtin (Orel 1895-Moscú 1975), crítico literario soviético; estudiante en San Petersburgo durante la Revolución de Octubre, después profesor de Vitebsk. Escribió sendas críticas sobre psicoanálisis (1927), el formalismo (1928) y el estructuralismo saussureano (*Marxismo y filosofía del lenguaje*, 1929); las obras más reconocidas de su producción son: *La Poética de Dostoyevski* y *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, en las cuales se exponen, respectivamente, las teorías de la polifonía y lo carnavalesco; vid. "Bakhtine" en *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures. Littératures française étrangères, antiques et modernes*. Librairie Larousse, Paris, 1985, pp. 142-143.

primera como identidad comunitaria, la segunda del fortalecimiento del sistema social y la tercera como réplica o alternativa a ese sistema²⁶.

La función global del Carnaval es cumplida a través del planteamiento y creación de un mundo ideal, ambos objetivos implican el uso de fórmulas sistematizadas, que para algunos puede ser visto a grandes rasgos como la burla y demolición de los conceptos pertenecientes al mundo de lo oficial, pero en realidad la esencia del Carnaval es evitar el sometimiento a cualquier tipo de dogma, ya sea de índole religioso o social, fórmula para evidenciar los límites de las convenciones sociales o religiosas, y rescatar principios universales que permitan al individuo encaminarse al mundo de la Edad de Oro. Las fórmulas sistematizadas de este singular *cronotopo*, que permite fijar una visión del mundo, son: el cuerpo, la máscara, la alimentación, el lenguaje, el sexo, lo escatológico y la vida-muerte-vida (coronamiento-destronamiento).

El Carnaval, en sí, es un espacio abierto para un continuo proceso de relativización y desjerarquización general. Mas las pautas carnavalescas para su ejecución necesitan de un espacio preciso pero a la vez ilimitado. De acuerdo con Bajtin, el espacio carnavalesco no posee fronteras fijas como las del espacio oficial, las arenas donde transcurre la acción son la plaza y las calles contiguas, ya que el espacio comunal permite que las relaciones interpersonales sean de mayor familiaridad. La fratenización ocurre más fácilmente si desaparecen los límites espaciales, sin la existencia de fronteras entre los participantes; en el Carnaval no existe la categoría de actores y espectadores, en esta fiesta todo el pueblo es parte integrante; *el carnaval se*

²⁶ Vid. Manuel Gutiérrez Estévez, *op. cit.*, p. 47 y ss.

vive, no se contempla, por eso no hay un espacio como escenario único; no hay proscenio, la cuarta pared es la vida misma.

El espacio para la carnavalización es importante pero lo es también su temporalidad, el Carnaval es entendido como la intensificación de la vida enclavada en un lapso breve de tiempo y debe permitirse sólo una vez al año (*semel in anno licet insanire*) u ocasionalmente, ya que igual que la fiesta si fuera eterno o permanente no funcionaría, perdería su función extraordinaria, sería otra actividad cotidiana; el goce del Carnaval radica en parte en esa discontinuidad temporal que permite el goce de la transgresión de la observancia ritual.

En este sentido el Carnaval es una clase de juego, ya que una vez que suenan las campanadas el plazo termina y con ello expiran las reglas que han surgido. El regreso al orden original no le preocupa al individuo como tampoco le altera la pérdida del bienestar obtenido, debido a que el hombre está consciente del inminente retorno de ese periodo extraordinario, mientras el calendario da la vuelta los recuerdos y sabores de esa segunda vida le aligeran la espera y le hacen más sostenible la vida durante el resto del año²⁷.

Las normas violentadas a las normas realizadas dentro del tiempo del Carnaval no son una selección arbitraria, existe cuando menos un requisito fundamental: la ley seleccionada debe estar penetrante y profundamente *introyectada* en la colectividad en el momento de su violentación, debe pertenecer al imaginario colectivo, es decir, una imagen presente en la mente del individuo; de ahí que para disfrutar el Carnaval es necesario que las reglas, las prohibiciones y los rituales a parodiar sean factores reconocidos,

respetados y vigentes en esa época; a mayor reforzamiento estricto de la norma prohibitiva, mayor la sorpresa y aturdimiento como su trasgresión. Una norma arcaica y sin vigencia no tiene sentido quebrantarla, sin una ley válida para incumplir no puede darse el Carnaval; esto explica que los contrarrituales²⁸ durante la Edad Media (por ejemplo la Misa del Asno) fueran apreciados.

Para comprender totalmente a las transgresiones no deben olvidarse los conceptos que marcan la significación y definición del Carnaval como tampoco su función. La transgresión tiene la finalidad de brindar liberación, la conducta transgresora tiene en la mira a las áreas sensibles en el sistema con el objetivo de criticar al sistema pero no sin razón, ya que después de enjuiciar a la realidad, el propósito es proponer una norma alterna (ésta es la transgresión) y con el conjunto de ellas pretender crear un mejor porvenir, caracterizado por ser un régimen social y económico más justo, que tienda al rescate del mundo ideal.

El propósito de estas normas es el jugar con la degradación de lo limitado (lo nómico) contrapuesto con el enaltecer lo ilimitado (lo anómico), presentándose un conflicto de dualidades simbolizadas: espiritual-material, oficial-popular, superior-inferior. Este conflicto deriva en transformar lo nómico, sustituyéndolo por aspectos de un mundo subordinado, y para ello son utilizados elementos que simbolicen el descender de un plano espiritual a uno terrenal, las fórmulas carnavalescas encuentran en este principio de degradación-enaltecimiento su significación.

²⁷ Este retorno tan anhelado es lo que propicia que el Carnaval sea una fiesta abrigada y planeada con meses de anticipación, los preparativos adquieren, en ocasiones, rasgos rituales, por ejemplo los Carnavales de Río de Janeiro y Veracruz.

²⁸ *Vid. infra.* p. 46, nota 12.

Esta confrontación de preceptos, en cierta forma, está apoyada en los modos de ver y reforzar la realidad desde las perspectivas conservadora y liberadora, cada una de ellas observa a la vida desde un lado distinto de la valla, (espiritual—oficial—superior *versus* popular—material—inferior) y dependiendo de su enfoque será la conducta y la norma establecidas. Por esto a la fiesta medieval Bajtin la define como “un Jano de doble faz”, por un lado el rostro oficial, religioso, quien “miraba hacia el pasado y servía para sancionar y consagrar el régimen existente”, y por otro lado el rostro popular, quien “*miraba alegremente hacia el porvenir y reía en los funerales del pasado y del presente*”, oponiéndose al estatismo del régimen, a las concepciones establecidas, enfatizando “la sucesión y la renovación” (Bajtin, 78).

Durante esta sucesión y renovación el Carnaval realiza, a través de la negación y fragmentación de los elementos oficial-superior-espiritual, el aniquilamiento (aparente) del viejo mundo y el nacimiento de uno nuevo (pasajero). La desintegración del régimen oficial al igual que su transgresión consisten en transferir al plano de lo concreto-material-corporal-inferior (lo bajo) a lo abstracto-espiritual-ideal-elevado (lo alto). Este principio está fundamentado en la percepción de que el cuerpo y las cosas individuales forman parte del conjunto del mundo; el cuerpo y la vida corporal son de carácter universal, no están singularizados ni separados del resto del mundo, lo cósmico, lo social y lo corporal son una totalidad viviente e indivisible, por eso cuando: “El viejo mundo aniquilado es dado junto con el nuevo, es representado con él, como la parte agonizante del mundo bicorporal único” (Bajtin, 370-371). Este principio es un concepto de fisiología original, no es la

visión de un ser biológico aislado o de un individuo, sino una especie de cuerpo popular, colectivo y genérico.

[...] El *principio material y corporal* es percibido como *universal y popular*, y como tal, se opone a toda *separación de las raíces materiales y corporales del mundo*, a todo *aislamiento y confinamiento en sí mismo*, a todo carácter ideal abstracto o *intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo* [...] (Bajtín, 24).

La distinción de los niveles de lo alto y lo bajo es meramente topográfica, concreta y perceptible, lo alto es el cielo, lo bajo es la tierra (y el cuerpo), por lo tanto rebajar radica en una aproximación a la tierra, la que es interpretada como principio de alimentación, nacimiento y resurrección por sus connotaciones de muerte, nacimiento, crecimiento, fertilidad, muerte y nacimiento (representados material y corporalmente por la tumba y el vientre). Dentro de esta concepción, el aspecto material y corporal son elementos ambivalentes (*negativos-positivos*) que ofrecen la dualidad de vida-muerte, por eso mismo pueden ser utilizados en la aniquilación-regeneración. El contacto con la tierra aniquila con *todo lo acabado, casi eterno, limitado y obsoleto* pero el seno otorga también vida, así que los elementos del mundo inferior están dotados de ese doble poderío, ejecutor y creador.

La orientación hacia lo bajo es entonces el *principio-fin de la alegría popular del Carnaval*; ocurre el encuentro con la muerte, sucedido por la resurrección, por el año nuevo, la juventud, la primavera y el nuevo reino, y posteriormente la repetición del ciclo, en sí, la muerte no existe, su rostro es mutable. La muerte y el nacimiento refuerzan la idea de ser las dos caras de la misma moneda.

[...] entrar en *comunidad con la tierra concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento*: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. Degradar

significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. 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: *es ambivalente, es a la vez negación y afirmación*. No es sólo disolución en la nada y en la destrucción absoluta sino también inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento, donde todo crece profusamente. Lo «inferior» para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal, lo inferior es siempre un *comienzo* (Bajtín, 25-26).

Hay que enfatizar que dentro de esta reinterpretación de las nociones sagradas y elevadas, no es tanto el enaltecer la noción de lo bajo transportándolo a lo alto sino lo alto incorporado al mundo de lo bajo, Bajtín refiere una fusión entre el cielo y la tierra, donde lo fundamental no es tanto la ascensión de valores como el descenso o la caída.

Con el doble sentido demolidor-regenerador es como el Carnaval esgrime al mundo corporal y material; es una fuente de vida a partir de las cenizas del mundo incendiado de lo oficial. Entonces las fórmulas *carnavalescas*: el cuerpo grotesco, lo escatológico, la alimentación, el lenguaje, la máscara y los coronamiento-destronamiento, encuentran su justificación.

El sentido de lo alto y lo bajo es trasladado concretamente al cuerpo humano, lo alto está representado por la cabeza y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero. Las familiaridades escatológicas realizan múltiples referencias a las funciones de la parte inferior del cuerpo: alumbramiento, digestión y defecación, en cuanto lo inferior corporal, es lo que "*fecunda y da a luz*" (Bajtín, 134). Esto explica por qué las imágenes de la orina y los excrementos guardan un vínculo substancial con "*el nacimiento, la fecundidad, la renovación y el bienestar*" (Bajtín, 134). Además, "*los*

excrementos tienen el valor de intermedio entre la tierra y el cuerpo [...] entre el cuerpo vivo y el cadáver descompuesto que se transforma en tierra fértil, en abono; durante la vida, el cuerpo devuelve a la tierra los excrementos; y los excrementos fecundan la tierra, como los cadáveres" (Bajtín, 158).

La imagen grotesca²⁹, otro recurso más del Carnaval, caracteriza a un ser abierto e inacabado, refiere un fenómeno en proceso de metamorfosis, un paso entre el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución es el ejemplo vivo de la ambivalencia, *"los dos polos del cambio: el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis"* (Bajtín, 28).

El cuerpo destaca también por rechazar sus límites, para lo cual traga, engulle, desgarrar al mundo, lo hace entrar en sí para enriquecerse y crecer a sus expensas. De ahí que el individuo recurra para cumplir estos fines a una desmesura sexual y alimenticia; el cuerpo es convertido en la boca abierta que deglute al mundo para hacerlo parte de sí mismo: *"El hombre vencía al mundo, lo engullía en vez de ser engullido por él; la frontera entre el hombre y el mundo se anulaba en un sentido que le era favorable"* (Bajtín, 253).

La voracidad, la desmesura, la intemperancia y superabundancia de la sexualidad y la alimentación son consecuentemente estados emblemáticos del Carnaval. En el mundo idealizado del Carnaval, el individuo disfruta de los dones y placeres prohibidos por su mundo cotidiano, la ausencia de control sobre el sexo y el mundo alimenticio es notoria. Gracias a la transgresión de las normas sexuales y alimenticias el hombre sacia sus apetitos y posee su

²⁹ Vid. K. Barassch, *The grotesque. A study in meanings*, Mouton, La Haya, 1971; Wolfgang Kayser, *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura*, trad. Ilse M. de Brugger, Nova, Buenos Aires, 1972; Alton Kim Robertson, *The grotesque interface. Deformity, debasamente, dissolution*, Veluert, Iberoamericana Madrid 1996

mundo. Manuel Gutiérrez Estévez opina que "los orificios del cuerpo se abren, en un desorden comunicativo, para, casi restricciones, engullir o amar"³⁰.

Mas el afán de degradación es complementado con el destronamiento carnavalesco, está representado por las tundas y el lenguaje carnavalesco. La orientación hacia lo bajo es propia de los pleitos, luchas y golpes en cuanto son elementos que hacen caer, tiran al suelo, pisotean, en una manera simbólica entierran acercando a la tierra regeneradora. Los golpes son ambivalentes en su significado, por un lado matan, pero por otro dan pie a una nueva vida a partir de lo antiguo.

Las golpizas y los improperios van dirigidos al destronamiento de los representantes de lo antiguo, lo rígido, lo serio o el poder, ponen en evidencia el verdadero rostro del injuriado: lo despojan de sus adornos y de su máscara. Este proceso puede ser entendido como una flagelación o una acción simbólica de purificación ritual.

Una determinada serie de fenómenos lingüísticos son el resultado de la eliminación de las relaciones jerárquicas entre los individuos, creándose un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales, en el que toda distancia en la comunicación entre los individuos es abolida, los individuos son liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de la conducta, es el arrasamiento de la sociedad.

Los aspectos laudatorios e injuriosos son evidentemente propios de cualquier palabra en todo lenguaje. Los términos neutros no existen, de no ser artificialmente neutralizados. Los insultos, juramentos y obscenidades, elementos extraoficiales del lenguaje, son considerados una clara violación de

³⁰ Manuel Gutiérrez Estévez, *op. cit.*, p. 56.

las reglas normales del habla, un rechazo deliberado a aceptar a las convenciones verbales de etiqueta, cortesía, piedad, consideración, respeto del rango, etc. La fusión del elogio y la injuria permitió al pueblo la expresión de la relatividad de las verdades de clase limitadas, del estado de no acabamiento constante del mundo, de la fusión permanente de la mentira y de la verdad, del mal y del bien, de las tinieblas y la claridad, de la ruindad y la gentileza, de la muerte y de la vida.

Existe una degradación topográfica literal, es decir, un acercamiento a lo inferior corporal, sinónimo de destrucción y sepultura para el que recibe el insulto. Las injurias representan la muerte, la vejez, el cuerpo vivo vuelto cadáver, son la representación de la vida que se aleja:

[...] la fusión del elogio-injuria, refleja en el plano estilístico, la ambivalencia, la bicorporalidad y el inacabamiento perpetuo, del mundo [...] La agonía se funde con el nacimiento en un todo indisoluble. Este proceso es descrito en las imágenes de lo «bajo» corporal y material: todo desciende a lo bajo, a la tierra y la tumba corporal, a fin de morir y renacer [...] Todas estas imágenes precipitan, conducen hacia abajo, rebajan, absorben, condenan, denigran, (topográficamente), dan la muerte, entierran, envían a los infiernos, injurian, maldicen, y al mismo tiempo conciben de nuevo, fecundan, siembran, renuevan, regeneran, elogian y celebran. Es un movimiento general hacia lo bajo, que mata y da vida a la vez, unificando acontecimientos extraños uno al otro [...] (Bajtín, 392).

Otros elementos asociados con la idea del Carnaval son la máscara, el disfraz, la abolición de la identidad y el asumir otra personalidad que simbolizan "la renovación de las ropas y de la personalidad social" (Bajtín, 78). Ocultar la personalidad bajo un disfraz permite la inversión o usurpación de papeles, de una manera que el primer resultado es la confusión y el descontrol social, originados por la imposibilidad de ejercer el control social, así el individuo no está sometido a patrones sociales o culturales³¹.

³¹ *Id. infra* en 128-131

Manuel Gutiérrez Estévez en su ensayo "Una visión antropológica del Carnaval" observa que la confusión carnavalesca deriva en una diversidad de comportamientos ya sea de índole formal, informal, desmedida o regulada; la inclinación en la conducta no importa realmente ya que cualquiera forma es admitida, la falta de normatividad no hace que sea obligatorio una conducta carnavalesca. Al individuo con el Carnaval le es permitido buscar una segunda vida, ser otra persona, comportarse como desee pero bajo la condición de que finalmente debe regresar a reafirmar (regenerar) su realidad.

El Carnaval con sus implicaciones de fiesta, juego, risa, transformación de lo consagrado, arrebatada la máscara al sistema y descubre su verdadera realidad, tal vez sólo con esta *desacralización* es posible manifestar la ridiculez de la cultura oficial y presentar una crítica social pura y objetiva.

Es importante señalar que tampoco cualquier elemento festivo, irónico o relacionado con Carnaval tiene que encajar dentro de los cánones de las categorías carnavalescas, desde la visión bajtiniana, esta relación no debe ser considerada como una doble implicación. A. Belleau entiende la carnavalización como al fenómeno de textualización basado más que en una representación en una estructuración en distintos planos como: la narración, el contenido narrativo y las imágenes³².

Bajtín precisa más su concepto de Carnaval al concretarlo como

[...] la *carnavalización*, término tomado del significado de la palabra carnaval, que sirve para parodiar todas las formas dogmáticas al desacralizar a los seres humanos, independientemente de su jerarquía social o económica, la fiesta, que crea ambiente de libertad, licencia y familiaridad [...] ³³.

³² Javier Huerta Calvo, "Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijail Bajtin" en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Javier Huerta Calvo (ed.), Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989 (Libros del arlequin, 10), p. 27.

³³ I 117 Fernández de Alba *Del tallido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitlor*, p. 30.

El Carnaval, herencia viviente.

El Carnaval en España e Hispanoamérica es un concepto vigente no tanto por su realización como fiesta física sino por la función y significación de regeneración del sistema social y la liberación del individuo. Mas el Carnaval no necesita hacer evidente su presencia para defender su función social, no es necesario que ostente su nombre para confirmar su inserción en la cultura, puede estar presente bajo otras denominaciones (sin el calificativo directo de carnavalesco). De ahí que el uso de formas carnavalescas posiblemente sea inconsciente, ya que difícilmente las personas que practican los juegos o burlas carnavalescas piensan explícitamente en el sentido de renovación, replanteamiento y reafirmación del mundo real. Es indudable es que el Carnaval es una herencia viva y palpable, por eso mismo puede reconocérsele no únicamente en las fiestas del Brasil o Veracruz u de otras regiones de la comunidad hispanoparlante (Zaragoza) sino en una ideología y en una conducta, reflejándose por ejemplo en ciertos juegos lingüísticos.

El Carnaval es un elemento que ha logrado persistir a través de los siglos, como un instrumento que permite la liberación o la crítica social; a través de la literatura se demuestra la vigencia y continuidad cultural. La literatura permite observar los enaltecimientos, menoscabos, redescubrimientos, los distintos altibajos de la concepción carnavalesca como recurso temático o de expresión en la literatura de España y América Latina. Los textos deben ser comprendidos como parte de un proceso discursivo abierto y en movimiento activo en el que participan varios sujetos, espacio sumamente valioso en cuanto puede verse reflejada la concepción del individuo (autor-lector-

personaje) de cierto período histórico. La totalidad discursiva de un texto demuestra un discurso intercalado, resultado de una pluralidad discursiva³⁴.

El análisis de la literatura permite desentrañar una serie de elementos culturales inmersos en el texto; el filósofo, el sociólogo, el artista, el historiador y el psicólogo encuentran plasmados en la literatura al pensamiento de los individuos de una época, más bien de una sociedad o de un grupo social. Asimismo la literatura es un tipo de indicador de los cambios sociales, es un termómetro del acontecer social ya sea el nacimiento de una idea o la decadencia de un sistema, los textos no pueden evitar denunciar o manifestar los cambios sociales.

Desde la perspectiva de Bajtin el analizar la literatura permite desentrañar a los diversos sistemas culturales inmersos en una obra, debido a que se debe contemplar al texto literario no como un "mundo autónomo y cerrado en sí mismo"³⁵ sino como otro elemento integrante de la cultura del hombre. Javier Huerta Calvo apunta que desde el punto de vista de Bajtin una obra debe explicarse no solamente con relación en su valor individual sino como un factor perteneciente a la cultura y vida del ser humano³⁶.

El Carnaval en la literatura hispánica.

[...] la nómina de textos carnavalescos podría ampliarse hasta el día de hoy, con otros muchos poetas, narradores y dramaturgos que han hecho de la palabra una máscara, y de la escritura, un gozoso martes de carnestolendas.

Javier Huerta Calvo, *Formas Carnavalescas en el arte y la literatura*.

³⁴ Vid. Tatiana Bubnova, "El espacio de Mijail Bajtin: Filosofía del lenguaje, filosofía de la novela", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIX, núm. 1, 1980, p. 101. Este trabajo no profundiza en toda la teoría bajtiniana, sino que únicamente está enfocado en algunos aspectos expuestos en su obra: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*.

³⁵ Javier Huerta Calvo, "Presentación" a *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Javier Huerta Calvo (ed.), Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989 (Libros del arlequín. 10). p. 7.

³⁶ Vid. Javier Huerta Calvo "Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijail Bajtin", p. 29

El Carnaval está presente en la temática y en los recursos de la lírica, la prosa y el teatro de distintas épocas, así que demostrar el proceso hereditario del Carnaval como un medio de expresión no oficial sería tarea ardua por el extenso campo a analizar. Por lo mismo esta investigación delimita los objetos de análisis al apoyarse en dos criterios fundamentales; el primer criterio: escoger cuatro periodos cumbres en la historia de la literatura española e hispanoamericana, la selección resultó en: Edad Media, Renacimiento, el realismo español y el *Boom* latinoamericano; el segundo criterio: escoger una obra representativa de cada periodo en la cual pudiera observarse que el Carnaval juega un rol significativo, aunque esto no implique que el texto seleccionado sea exclusivamente de carácter camavalesco³⁷. Estas cuatro obras sugieren el seguimiento del juego camavalesco en cuanto al uso de recursos similares, pero ubicados en distintos contextos. Por lo tanto, aunque estas fórmulas posean la misma función, significación y valuación pueden tener distintos rostros dependiendo del contexto histórico, ya que el mundo oficial enjuiciado es diferente en cada época. Los textos seleccionados son: *Libro de buen amor*, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, *Pipá y Cien años de soledad*.

³⁷ Es importante destacar que la producción de textos cómicos, irónicos, paródicos o satíricos no desapareció completamente de la literatura en otros periodos, como el romanticismo, pero sus características no coinciden con las de la risa camavalesca. En el caso del romanticismo el sentido jocoso de la risa fue transformado, exaltando el carácter irónico o sarcástico. Un ejemplo es la producción de obras de Oscar Wilde. En el siglo XX hay periodos y escritores en los que el sentido camavalesco renace gracias al contexto histórico y cultural, Alonso Quesada y Ramón María del Valle-Inclán son dos ejemplos. Acerca de los rasgos camavalescos de sus textos *vid.* Andrés Sánchez, "El Carnaval de Alonso Quesada" e Iris M. Zavala, "Poética de la carnavalización en Valle-Inclán" en *Formas camavalescas en el arte y la literatura*, Javier Huerta Calvo (ed.), Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989 (Libros del arlequín, 10), pp. 233-256 y pp. 257-277 respectivamente. Estos ejemplos fueron descartados por un lado para ceder un espacio a la literatura hispanoamericana y por otro lado para señalar una mayor brecha temporal entre el realismo y el siguiente periodo seleccionado (el *Boom* latinoamericano). Pese a su evidente influencia del Carnaval Sergio Pitlor fue descartado, ya que la intención era escoger una obra representativa de la literatura hispanoamericana. Otro texto acerca de la carnavalización de la literatura hispanoamericana *vid.* Emir Rodríguez Monegal, "Carnaval/Antropo-fagia/Parodia", *Revista Iberoamericana*, XI V. núms. 108-109, julio-dic. 1979, pp. 401-417.

La influencia de Mijail Bajtin en el campo de la teoría literaria no es un factor novedoso, así que la propuesta de estudiar los aspectos carnavalescos de estas obras literarias no es ningún nuevo análisis; por el contrario, la mayoría de las obras seleccionadas, por ejemplo el *Libro de buen amor*, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y *Cien años de soledad* son obras que diversos investigadores han analizado ya desde la visión de Bajtin acerca del Carnaval, por lo que este trabajo busca generar una explicación global y ordenada acerca de la carnavalización en la literatura. Al unir las piezas del rompecabezas que resulta del análisis de estas cuatro obras, este documento pretende brindar un panorama de cómo el Carnaval ha perdurado como herencia.

CAPÍTULO II

LIBRO DE BUEN AMOR

La vida del hombre medieval acontecía en un mundo completamente jerarquizado y ordenado; el universo era concebido como un sistema unitario e incambiable donde los ejes ordenadores eran lo cósmico, lo divino y lo terrenal, y cada uno de estos macrocosmos y microcosmos internamente ejercía un ordenamiento. El hombre necesitaba clasificar su mundo para comprenderlo, cualquier elemento debía encajar dentro de una categorización. Debido a esta sistematización el individuo experimentaba su realidad de manera polarizada, vivía inmerso en una eterna dualidad, ya fuera denominada Dios-Diablo, virtud-vicio, espíritu-carne, mundo oficial-mundo popular, seriedad-rida. Graciela Cándano opina que la Edad Media es la *edad de la antítesis*, todo era dual o pendular, "como si todo en ella estuviese gobernado por el principio que obliga a que a una oscilación en un sentido corresponde otra en sentido inverso"¹.

La dualidad de lo oficial-no oficial.

La coexistencia de la dominante cultura oficial y la cultura popular eran una de las dualidades en las que transcurría la vida del hombre del medioevo. La oficial, representativa de los elementos del poder (Iglesia, señor feudal, Estado), estaba caracterizada por una reglamentación y estratificación social, que en conjunto conformaban un universo totalmente normado. El orden universal sobre el hombre y su medio eran impuestos por las jerarquías del clero y la nobleza. Por el otro lado, la cultura popular podría entenderse

¹ Graciela Cándano Fierro, *La seriedad y la rida. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media* UNAM México 2000 (Bitácora de retórica 7) p. 34

simplemente como el mundo de las clases populares o la cultura de todo lo no perteneciente a la elite².

Las normas de la cultura oficial estaban presentes en la vida diaria de la sociedad, de una manera u otra, ya fuera por las creencias y prácticas religiosas o las obligaciones y facultades estamentales; las mismas disposiciones religiosas y sociales regían a los miembros de las clases oficiales que a los de las populares pero a pesar de esto sus realidades eran completamente distintas; la desigualdad de las condiciones sociales conducía a un sistema clausurado e inmóvil pero que a pesar de sus defectos era irrefutable. Durante toda su vida, y por generaciones, los individuos estaban subordinados a un sistema, que no habían elegido ni podían modificar; no había otra opción de existencia, ante esto era necesaria una bifurcación en la realidad para que el individuo pudiera sobrellevar y admitir placenteramente el rol que le había sido asignado en la sociedad. La fiesta y el juego eran esa disociación a la cotidianidad a la que estaba sujeta el hombre, pero estos medios pertenecían tanto a la cultura oficial como a la popular, de ahí la ambivalencia de su función³. En la Edad Media las fiestas oficiales no eran un medio para diferir de las pautas marcadas por las autoridades ni para variar el ritmo de la vida, por el contrario consagraban y fortalecían el régimen vigente, reforzaban la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían al mundo (jerarquías, normas, tabúes religiosos, políticos y morales)⁴.

² Vid. Peter Burke, *La Cultura popular en la Europa moderna*, versión de Antonio Feros, Alianza, Madrid, 1996, 1^{era} reimp. (Alianza Universidad, 664), p. 29.

³ Vid. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid, 1998 (Ensayo, historia y geografía, 57), pp. 14-15; vid. Johan Huizinga, *Homo ludens*, pp. 21-22.

⁴ Roy Strong expone diversos ejemplos de fiestas oficiales; vid. Roy Strong, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*, versión española de Maribel de Juan, Alianza, Madrid, 1988, (Alianza Forma, 79).

Era necesario un medio que fuera exclusivo del ámbito popular. Mas en la Edad Media la vida estaba reprimida por diversos marcos convencionales, toda noción que contrariara o no compaginara con los cánones era eliminada a menos que estuviera bajo la salvaguardia de ciertas máscaras, por ejemplo del humor y la risa. Estas dos máscaras serían la salvaguardia de la libre expresión, y formaban parte de otra dualidad vital: la seriedad-la risa. El mundo de las manifestaciones de la risa oponía principalmente al tono serio de la cultura oficial, representada por el mundo religioso y el feudal de la época, dos medios de expresión. Luz Fernández de Alba al respecto opina que:

El humor y la risa ocupaban un lugar preponderante en la vida de los pueblos de la Edad Media, ya que eran los únicos instrumentos que podían oponerse a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. Se manifestaban principalmente en dos ámbitos: las fiestas carnalescas y la literatura paródica⁵.

La dualidad de la seriedad-la risa y el Carnaval.

Para comprender la función de los dos ámbitos señalados por Luz Fernández de Alba, las fiestas carnalescas y la literatura paródica, es necesario reiterar la dualidad en la percepción del mundo, sus implicaciones en la vida común y el papel de la risa en la cultura medieval. Desde un punto social, la ambivalencia en la apreciación de la realidad era el resultado del establecimiento del régimen de clases y de la subsiguiente negación de posibilidades de derechos iguales. La apreciación de ese desigual escenario social podía realizarse desde la dualidad seriedad-risa, donde las formas cómicas eran ejercidas como una segunda perspectiva de la realidad, eran la visión concebida de la cosmovisión y la cultura desde la expresión no oficial.

⁵ Luz Fernández de Alba, *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitlor*, UNAM, México, 1998 (Serie El Estudio), p. 32

En este contexto el principio cómico era, en sí, la presentación de la vida misma, aunque exhibida con los elementos característicos del juego (por eso la coexistencia de cultos y ceremonias cómicas paralelos a los serios, donde la diferencia radicaba en que las divinidades y autoridades eran trastocadas en objetos de burla y blasfemia)⁶. La diversidad de manifestaciones de la risa (fiestas públicas, ritos y cultos cómicos, bufones, literatura paródica) conformaban una unidad: la cultura carnavalesca. El reino del Carnaval era tal vez la única ruptura con el sistema (la cultura oficial) que era aceptada sin represión consecuente, el festejo donde el individuo resquebrajaba totalmente el yugo de lo oficial, y la ocasión donde una de las dualidades dominaba, brevemente, sobre su contraparte. El Carnaval y su entera significación eran el testimonio de la existencia de realidades y perspectiva duales.

Los ritos y espectáculos carnavalescos ofrecían de manera deliberada una visión de la realidad, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente a la oficial; al lado del mundo oficial construían una reproducción del universo, pero esta réplica lograba independizarse de su original y cobraba vida propia, el resultado recreado en el espacio análogo del Carnaval era la visión no-oficial de la realidad. El Carnaval hacía que el enfrentamiento de lo oficial-no oficial fuera entendido como la controversia del mundo de las normas y lo austero frente al mundo alterno de la libertad y la abundancia. Las celebraciones carnavalescas ocupaban un lugar importante en el mundo medieval, en cuanto la influencia de la cosmovisión carnavalesca permitía renegar de la condición oficial y a contemplar el mundo desde otro punto de vista. El Carnaval otorgaba al individuo ciertas ventajas y facultades, el hombre

⁶ Vid. Mijaíl Bajtín, *op. cit.*, pp 10-11.

era capaz de realizar actos que eran inconcebibles en otras situaciones, le permitía intercambiar su realidad:

En [el Carnaval] se evadía del miedo a lo sagrado -que incluía lo infernal-, del terror a la pérdida definitiva de la felicidad con el arribo de la muerte; se liberaba del corsé de la seriedad, de lo solemne, de lo abstracto y, en virtud de la máscara, podía vivir la paradoja de aparentar lo que no era y ser quien era, sin límites ni represiones⁷.

La perspectiva de la realidad del hombre medieval.

La existencia de una realidad intercambiable o doble desprende la posibilidad de que un hecho no necesariamente tiene una sola explicación; abre las puertas a una nueva dimensión. Es importante recordar que en la literatura medieval había distintos enfoques, por ejemplo la perspectiva dual sería (que edificaba) y la burlesca (que entretenía y liberaba). El tono serio era la manera más adecuada para expresar el bien y la verdad, reflejaba una tendencia era hacia al didacticismo, de ahí que los relatos pretendieran edificar al hombre medieval. Mientras la literatura didáctica estimulaba el recogimiento del individuo hacia su centro interior y con el Creador, la risa y la literatura expresaban la cosmovisión popular cómica pero también entretenían al individuo fuera de sí, lo conducían al campo exterior de la creación. La disposición *doble (seria-burlesca) de comprender a la realidad no fue el único elemento determinante en las características de la perspectiva medieval*, otro aspecto significativo era el modo de apreciar la realidad. El hombre medieval no sólo a través de la sensación captaba la forma y la apariencia de los objetos, más allá de la percepción directa podía leer al mundo y a la naturaleza, en cuanto todo estaba investido de una interpretación simbólica; a través de esta exégesis del mundo era observada y comprendida la realidad divina. Un

claro ejemplo de este juego común de desciframientos de la realidad eran las alegorías.

La alegoría en la literatura medieval funcionaba consistía en buscar un significado más allá de las letras. Las alegorías medievales comprendían personificaciones, metáforas extensas, ironías, eufemismos, es decir, cualquier forma literaria con un desdoblamiento entre el significado literal y el figurado. La alegoría combinaba básicamente un *sensus proprius*, que era la lectura directa (el significado literal de las palabras) y un *sensus figuratus* que correspondía al significado escondido o disimulado que debía ser descubierto. Por ello la alegoría era una forma de expresión poética caracterizada por su elasticidad y profundidad, pero también como una mezcla *culto-popular en función del docere* y del chusco *delectare*; esta cualidad le permitía acceder a diversos sectores, ya fuera utilizada dentro del estilo de lo didáctico o de las obras jocosas, o con un carácter irónico o burlón.

Dentro de esta misma línea de contemplar a la realidad desde una doble visión, estaba la parodia; Fernández de Alba expresa que "Parodia, en griego, significa «a contracanto» o «canto en otro aire», es decir, contar un hecho en otro tono, un tono que capta lo ridículo y lo cómico"⁸. La parodia es, por lo tanto, una inflexión cómica que transforma la realidad sin desvanecerla, el sentido de esa segunda versión depende del modelo parodiado; el lector de parodia para comprender en que radica el juego entre las dos situaciones necesita reconocer las transformaciones hechas a la realidad y diferenciar las modulaciones entre un molde y otro (el real-el paródico), por ello debe conocer,

⁷ Graciela Cándano Fierro, *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*, p. 34.

⁸ Luz Fernández de Alba, *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitlor*, p. 102.

de antemano, los objetos, estilos, reglas o rituales escarnecidos y la circunstancia en la que estaban inscritos, es decir, el hecho y su contexto. La parodia es una perspectiva extra de la realidad, por consiguiente, en la Edad Media la palabra sacra, la palabra autoritaria y oficial, eran los principales motivos a parodiar. Estos temas eran seleccionados por la oportunidad de presentar un doble que evidenciara críticamente las características del original. Mas la parodia medieval no pretendía describir y jugar únicamente con los aspectos negativos o imperfectos del culto, de la organización eclesiástica y la sociedad estamental, aunque permanecía una tendencia a jugar con las significaciones que la ideología oficial consideraba más importantes. Fueron diseñados juegos irreverentes a partir de las subversiones de las enseñanzas oficiales de la Iglesia y con todo lo considerado como sagrado dentro de la ideología oficial. De acuerdo con Bajtin, para los parodistas todo, sin excepción, es cómico⁹. Durante la Edad Media y el Renacimiento las formas paródicas, al ser medios de libre expresión, serían manifestaciones sumamente importantes de la cultura popular. Al hablar del "Recorrido histórico de la forma paródica" Luz Fernández de Alba asienta:

Hacia el final de la Edad Media y durante el Renacimiento, la palabra paródico-transformista rompió todas las barreras y se filtró a todos los lenguajes. Es posible identificarla en la mayoría de los géneros de la época: penetró en la novela caballeresca, en los misterios eclesiásticos e hizo surgir un género tan importante como la comedia satírica. Este nuevo manejo del lenguaje, esta representación de discursos ajenos desembocó finalmente en la gran novela del Renacimiento, cuyos máximos exponentes son Rabelais y Cervantes¹⁰.

La alegoría y la parodia son dos ejemplos de la manera en que el hombre medieval contemplaba y entendía ese mundo dual en el que vivía. Un

⁹ Vid. Mijail Bajtin, *op. cit.*, p. 80.

¹⁰ Luz Fernández de Alba *Del tejido el arte de la fuga. Una lectura crítica de Soraino Pitul* p. 26

mundo que por sus contrastes requería también de una visión enfrentada y compuesta, como la que resultaba del mundo oficial-popular y de la seriedad-risa.

La comicidad, lo ridículo, la risa y el Carnaval en la Edad Media.

Los principios de lo cómico y lo ridículo, que hacían funcionar a la parodia y en muchas ocasiones eran las bases de los juegos alegóricos, formaban parte del legado del mundo clásico. La civilización latina le heredó a la Edad Media una cultura cómica conformada por variadas manifestaciones, por ejemplo las disputas y diálogos paródicos escritas tanto en latín como en lengua vulgar, pero este acervo cómico no permaneció estático, sino que creció y transformó su aspecto para finalmente multiplicarse en nuevas formas¹¹. En el amplio universo de la risa medieval una de las manifestaciones que destacó fue la figura del bufón; quien gozaba la potestad de ridiculizar y burlarse de lo sagrado, de las vitales e importantes ceremonias, de las personas y las costumbres, su arte cómico le otorgaba facultades únicas. En la cultura medieval la risa era vista como un don divino ofrecido únicamente al hombre, que junto con la razón y el espíritu formaba parte de su poder sobre la tierra; la risa, en sus múltiples facetas, adquirió un rol fundamental en la sociedad, debido a la perspectiva de la realidad que representaba o por las licencias que otorgaba al hombre. Bajtin manifiesta:

[...] la risa es tan universal como la seriedad, y abarca la totalidad del universo, la historia, la sociedad y la concepción del mundo. Es una concepción totalizadora del mundo. Es el *aspecto festivo del mundo* en todos sus niveles, una especie de revelación a través del juego y de la risa (Bajtin, 80-81).

¹¹ Vid. Mijail Bajtin, *op. cit.*, pp. 18-20.

La risa era instrumento de cualquier gente y podía abordar todos los temas, por ejemplo podía presentarse bajo la apariencia de *risus paschualis*, que era la que acompañaba a las ceremonias y rituales civiles de la vida cotidiana y espiritual, un claro ejemplo de ella son algunas parodias sacras¹²; una segunda faceta, característica de la plaza pública, era la festiva, que representaba para el pueblo una forma de liberación, un tiempo de igualdad, de concesión permitida pero no fomentada. Estas diferentes clases de risa, los distintos enfoques de la realidad y sus diversas manifestaciones, demuestran la importancia de los conceptos de seriedad-risa y de su paráfrasis del mundo oficial-popular. Pareciera, que la tendencia a cursar de las aguas de la seriedad a las de la risa con el fin de reconocer a la cultura es una actitud sumamente común, o más bien una exigencia; este requerimiento parece originarse en una necesidad de expresión y en una búsqueda de opciones de discursos diferentes al oficial. Esta tendencia de diferir del discurso oficial es un camino, en cierta forma, aunque no forzoso, hacia el Carnaval.

El Carnaval, como ya fue señalado, representa la expresión del mundo oficial a través de una segunda voz, que no es la de la autoridad, pero que destaca porque no es meramente discursiva; esta expresión práctica es interpretada como parte de un fenómeno colectivo. El Carnaval, no es exclusivamente una fiesta, ni el gobierno del mundo popular en el universo, más bien es el momento, dónde y cuándo, un segundo mundo, reemplaza al mundo real de lo oficial, proclamándose como una realidad pasajera, lo importante es que este mundo alterno no proviene de las clases oficiales. Al no

¹² Mijail Bajtin menciona como parodias sacras la Liturgia de los bebedores, la Liturgia de los jugadores, la Fiesta de los Tontos, *Coena Cypriani*, las parodias de las lecturas evangélicas y de las plegarias, *vid.* Mijail Bajtin, *op. cit.*, p. 19.

ser únicamente una fiesta, el Carnaval puede revelarse de distintas maneras y aprovechar para ello la diversidad de manifestaciones cómicas o profanas existentes. Esto es lo que ocurre con los recursos de la alegoría, parodia, ironía y burla, que no necesariamente son elementos carnalescos, pero a veces sus características y el contexto en el que están inscritos les concede esa etiqueta. La adjudicación de este sello estaba celosamente determinada por la risa.

La relación entre la risa y la libertad es innegable, expone José Enrique Ruíz-Domenec en "Reflexiones sobre la fiesta en la Edad Media", los hombres y las mujeres "atenazados por el hambre, por el miedo o por la coacción y la tortura"¹³ acudían irremediamente a la fiesta y a la risa como un medio de redención a su realidad. Bajo el ideal de la emancipación eran celebradas la Fiesta de los Locos y la Fiesta del Asno, y escritos los textos de los goliardos y otras obras que fueron la antítesis de los modelos literarios como los religiosos-didácticos y la literatura aristocrática de amor y caballería.

En la historia de la literatura española existe un ejemplo de la mezcla de perspectivas duales, elementos carnalescos, parodia sacra, alegoría, comicidad, que, de acuerdo con Alan Deyermond, fueron utilizados por el autor como una forma de sobrevivencia ante las duras condiciones que imponían la Iglesia y el Estado en la España del siglo XIV¹⁴. Deyermond, al hacer esta referencia, pensaba en el Arcipreste de Hita y su *Libro de buen amor*.

¹³ José Enrique Ruíz-Domenec, "Reflexiones sobre la fiesta en la Edad Media" en *El rostro y el discurso de la Fiesta*, Manuel Núñez Rodríguez (ed.), Universidad de Compostela, 1994 (Sémata, 6), p. 41.

¹⁴ Vid. Luz Fernández de Alba, *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitlor*, p. 26

Libro de buen amor.

El *Libro de buen amor* es una clara muestra del carácter ambiguo de la literatura medieval. Las particularidades de esta obra han motivado que haya sido analizada desde las más distintas perspectivas, desde la que defiende abiertamente el carácter moralizante y didáctico del texto hasta la que considera este escrito como un ejercicio totalmente lúdico, los *exempla* insertos no tienen más objetivo que el de entretener al lector por medio de anécdotas chuscas, graciosas, irónicas e inclusive obscenas, pero sin perseguir una cuestión edificante (didáctica). Al igual que muchas obras pertenecientes al periodo medieval resulta complicado clasificar al *Libro de buen amor* dentro de un género específico. Dadas sus características estructurales y el hecho de haber sido escrito por un clérigo el *LBA*¹⁵ ha sido catalogado como mester de clerecía, sin embargo, presenta algunas peculiaridades, por ejemplo las ideas de amor ovidiano, que motivan una falta de correspondencia con este campo; también debido a la gran cantidad de relatos enmarcados en él ha sido considerado dentro de los ejemplarios, sin embargo su estructura no está constreñida a una sola categoría literaria. En su interior hay cantares de ciegos, cantigas de serranas, una trova cazurra, una parodia de los gozos de Santa María, un prólogo en prosa y un *ars amatoria* de corte ovidiano.

En relación con la parodia sacra, el *LBA* posee variados ejemplos sobre la transmutación cómica de asuntos sagrados y seculares, aunque de acuerdo con A. Deyermond la mayoría de las parodias conciernen al campo de la religión y del amor cortés¹⁶. Los episodios paródicos son entre otros: el sermón ridiculizado en la prosa introductoria, el sermón de los pecados

¹⁵ Las referencias al *Libro de buen amor* serán indicadas por las siglas convencionales *LBA*.

capitales, el episodio de los Clérigos de Talavera, la falsa confesión y penitencia de don Carnal, las Horas Canónicas, la peregrinación del protagonista a la sierra, la Batalla entre don Carnal y la Cuaresma y la procesión triunfal de Pascua de don Carnal y don Amor¹⁷.

De la multiplicidad de pasajes presentes en el *LBA*, solamente dos fueron seleccionados en este documento con la finalidad de exponer el juego del Carnaval y su función como medio de expresión y liberación, aunque esto no implica que en otros fragmentos no existan elementos carnalescos, como tampoco que los elementos señalados en los segmentos indicados sean los únicos motivos carnalescos¹⁸. El ejemplo de parodia sacra, las "Horas Canónicas", y el de alegoría, "La Batalla entre don Carnal y la Cuaresma", pretenden ser una muestra representativa de las distintas maneras en las que puede presentarse la carnavalización y el significado que conlleva.

"Horas canónicas".

La parodia sacra.

Klaus Bringmann manifiesta que para relativizar las cuestiones vitales de un sistema o las pretensiones de una grandeza sobrehumana el camino usual es recurrir a la broma, a la burla divertida o mordaz¹⁹, hecho que las mismas autoridades deben aceptar, dispensar y hasta participar en ellas. Por otro lado Harvey Cox expresa que no hay razón para que el celebrar la vida no pueda relacionarse con buscar un cambio social; la transformación social no

¹⁶ Alan Deyermond *apud* Louise O. Vasvari, "An example of parodia sacra in the *Libro de buen amor*: *Quoniam, «Pudenda»*", *La Corónica*, XII, núm. 2, 1983-84, p. 196.

¹⁷ *Loc. cit.*

¹⁸ El pasaje donde es descrito el arribo triunfal que don Carnal y don Amor tienen después de la Cuaresma (vv. 1210a-1224d) sugiere una parodia de los ritos de la Semana Santa, parodia de la entrada de Cristo a Jerusalén y las procesiones litúrgicas de la misma Semana Santa.

¹⁹ Klaus Bringmann, "El triunfo del emperador" en *La Fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Uwe Schultz (comp.). trad. de José Luis Gil-Aristu, Alianza, Madrid, 1988, p. 69

exige solamente un carácter formal y ascético²⁰. Es así como la risa destaca, a diferencia de la seriedad, por ostentar un potencial particular de comunicación, otorgar al individuo una capacidad única de cuestionamiento y análisis de la realidad y revelar una verdad libre en cuanto que al no rendirle cuentas a nadie puede simplemente superar los miedos y los límites de la sociedad. Estas facultades son la razón de utilizar a la risa y sus diversas manifestaciones, como la parodia, para examinar, desarmar y desnudar al sistema.

La parodia auxiliada, principalmente, por el principio de lo cómico además de por otros distintos términos semejantes como el humor, la comedia, lo grotesco, la sátira, el ingenio o lo carnalesco descubre al sistema, exponiéndolo en su totalidad, tanto sus aspectos negativos como los positivos, aunque arremete con más fuerza hacia los tópicos sagrados y oficiales, exponiéndolos con una mirada crítica. El mundo de la Iglesia no podía pasar como argumento desapercibido, la familiaridad del pueblo con los dogmas religiosos y con las ceremonias hacían posible una interacción de las connotaciones religiosas y las profanas, el resultado de este constante contacto fue la creación de numerosos himnos, salmos, sentencias, credos, evangelios, liturgias, letanías, ritos monásticos, sermones, plegarias paródicas, que conformaban un amplio conjunto de obras catalogadas con el rubro de parodias sacras. Estos géneros literarios gozaban, en cierta forma, de una indulgencia por la Iglesia y el resto del mundo oficial, quienes los toleraba y canonizaba en cierta medida.

En el caso de la parodia sacra el mundo religioso es inserto en otra dimensión, que lo despoja, en cierto grado, de su significado, pero no elimina

²⁰ Vid. Harvey Cox, *The feast of the fools. A theological essay on festivity and fantasy*, Harvard University Press Cambridge Massachusetts 1970 p. VIII

tajantemente su valor esencial, esa particularidad es la que habilita el significado paródico. En este sentido la carnavalización, de acuerdo con Isabel Rodríguez-Vergara, implica parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento de ideas, a una interacción de los distintos estratos de los diferentes sistemas lingüísticos, concretamente cuando ocurre una intertextualidad²¹.

Recursos de la parodia sacra.

La intertextualidad en la parodia sacra es la que convierte a lo posible sacrílego en un objeto ridículo y burlesco. La transmutación de significados es un fenómeno presente en las "Horas Canónicas" (vv. 373-387)²². Otro factor fundamental para la ejecución eficaz de la parodia es el conocimiento y la cercanía con el evento parodiado; la familiaridad del pueblo con los preceptos y las ceremonias religiosas fue el factor que permitió los trucos literarios y lingüísticos de la parodia sacra, por ejemplo un fenómeno usual era el juego con los patrones fónicos y sintácticos del latín de la liturgia. Este mecanismo lúdico resultaba del desconocimiento del significado de los numerosos términos y frases latinas y del enredar su posible traducción; en la Edad Media para el individuo la incomprensión de la lengua (el latín) no era un impedimento para la afinidad con las nociones de la Iglesia, la diferencia de entendimiento la resolvía de maneras distintas, por ejemplo a través de analogías vagas. Cada frase en latín le sugería una asociación de ideas, mas estas interpretaciones y asociaciones podían conducir a giros de la acepción real, el fenómeno anterior era habitual en la parodia sacra. Estas asociaciones pueden ser: 1) simples,

²¹ Vid. Isabel Rodríguez-Vergara, *El mundo satírico de Gabriel García Márquez*, Pliegos, Madrid, 1991 (Pliegos de ensayo, 64), p. 57.

²² Las citas del texto serán de acuerdo con la edición de Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed., introd. y notas de G. B. Gibbon-Moncreeny, Castalia, Madrid, 1990 (Clásicos Castalia, 161).

cuando son directas sin *arrière pensée*, es decir, el sentido de la frase está apoyado en la totalidad de sus componentes, cada palabra es significativa para la idea general; 2) complejas, el lector o el oyente confecciona puentes al atraer significados más allá de las palabras nombradas, en este circuito funcionan el humor y la blasfemia; 3) compuestas, donde a partir de un término es construido un puente de dos niveles, en el primer nivel existe un significado claro y directo, en el segundo una deformación del sentido, un distanciamiento con el significado real, ambos niveles componen un sistema total, una especie de un doble juego de equívocas²³. Estas asociaciones combinadas son las que permiten el juego manifiesto en las "Horas Canónicas".

La parodia sacra y el Carnaval.

La terminología utilizada en el pasaje de las "Horas Canónicas" está transferida de las esferas de lo religioso al ámbito mundano de las descripciones amorosas; a las fórmulas pertenecientes a los ritos religiosos les es asignado un sentido irreverente apoyado en la familiaridad de los lectores con los conceptos. El autor explota el uso de la lengua clerical, a partir de la ruptura del sentido cotidiano sorprende al lector; el mecanismo del humor está apoyado en el juego verbal creado expresado para ellos. Los solemnes versos de los salmos e himnos latinos son utilizados para la descripción de encuentros amorosos entre unos amantes; de acuerdo con G. B. Gybbon Monypenny la comprensión del sentido paródico de las frases dependía del conocimiento del latín y los salmos²⁴ por parte del oyente. En las "Horas Canónicas" el juego verbal está apoyado en la asociación de patrones fónicos, sintácticos y saber

²³ Vid. Otis H. Green, "On Juan Ruiz's Parody of the canonical hours", *Hispanic Review*, XXVI, 1958, p. 24.

²⁴ Vid. G. B. Gybbon-Monypenny, "Introducción" a Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, p. 56.

religioso, ya que el oyente popular manejaba y construía puentes asociativos sobre estos tres aspectos para compensar su desconocimiento de la lengua. El lector descubre nuevas escenas en cada verso, ya no son imágenes sagradas las invocadas por los salmos e himnos, el autor ingeniosamente tuerce las frases litúrgicas con la finalidad de extrapolar su sentido desde la devoción espiritual al goce carnal²⁵. Las oraciones alternas son un juego que transforma las palabras de la liturgia y las horas de los oficios en un discurso lascivo; el matiz de versión antagonónica es reforzado por el tipo de amantes descritos, ya que los versos no sólo reflejan un matiz erótico al hablar de encuentros carnales, lo erótico adquiere mayor tono impúdico al involucrar como amantes a un clérigo y su *barragana*.

En esta parodia sacra los versos no son meramente eróticos sino lúdicos: Otis Green señala que en el fragmento del *LBA* de las "Horas Canónicas", lo profano no busca sonrisas irónicas como lo impúdico una risa salaz, ambos aspectos buscan en la audiencia una sana risotada²⁶. Sana en cuanto que la degradación, creada en ocasiones por la carnavalesación de la situación, implica realmente una expresión de liberación para el individuo, la parodia sacra no era de carácter destructivo, no perseguía la herejía ni pretendía atentar contra las creencias de la religión, era en realidad una manifestación de degradación y renovación de los preceptos del mundo religioso a través del juego carnavalesco de la inversión de lo alto a lo bajo, del mundo espiritual-mundo carnal. El lenguaje en el ámbito del Carnaval, ya sea como juegos libres verbales, agresiones e insultos ritualizados, obscenidades,

²⁵ En este documento únicamente ha sido estudiado el mecanismo carnavalesco de los juegos lingüísticos en el episodio de las "Horas Canónicas", el análisis sintáctico y fónico de estos versos fue omitido; para referencia a la interpretación *vid.* Otis H. Green, *op. cit.*, pp. 25-34.

²⁶ *Ibid.* Otis H. Green, *op. cit.*, p. 13

gestos, danzas, canciones, bromas, proverbios, acertijos y otros géneros populares pretendía liberar al individuo de un mundo restrictivo. El hombre escapa de la esfera de lo espiritual a la terrenal, es liberado en el mundo carnal, esta libertad es más deleitosa al ser propiciada por el aspecto que *debiera coartarla, por el símbolo de la castidad, de la represión: la religión.*

Esta predisposición al mundo carnal, ya sea en una avidez sexual o alimenticia, es una innegable influencia del mundo de los goliardos pero también goza de un sentido carnavalesco. Un mundo concupiscente acercado al universo moderado simboliza la reafirmación de un gobierno de lo terrenal sobre lo espiritual a la vez que representa la complacencia de todos los apetitos vetados en la vida ordinaria; este mundo insaciable no es, en sí, la realidad retratada sino la tergiversación carnavalesca de una amarga existencia. Esta fracción del mundo carnavalesco no es una sátira arbitraria de la realidad, la finalidad de la profanación, a partir de imágenes eróticas, es evidenciar y criticar las costumbres de los eclesiásticos y los falsos devotos. El sarcasmo del texto parte de una crítica a la moral laxa de ciertos grupos sociales, la intención era subrayar, entre otros aspectos, la hipocresía religiosa, las actitudes de los clérigos preocupados por lo terrenal más que por Dios y la relajación de las costumbres del Clero²⁷. Esta moral disputable constituía una seria problemática que afectaba las políticas de los grupos oficiales, su disquisición y solución eran un tema delicado e incómodo ante lo cual había una serie de medios de denuncia, represión y resoluciones como reglamentaciones y formulismos, la voz carnavalesca es una opinión más acerca de esta situación, pero con tintes de liberación y en pos de una

²⁷ Respecto a una explicación concisa del contexto histórico del *LBA* vid. G. B. Gybbon-Monypenny, "Introducción" a Arcinreste de Hita. *Libro de buen amor* pp. 13-16.

regeneración de las pautas y modelos señalados. El tono carnavalesco permite una crítica con una mayor libertad de expresión ya que su formulación no está obligada a responder a los estándares de ninguna clase social, ni siquiera con la popular, simplemente revela lo que ve y piensa, aunque con un tinte de exageración.

En las "Horas Canónicas" la significación de las frases es modificada, los deberes de los oficios son transformados en un *ars amatoria*, de esta manera la parodia cobra un doble sentido, ya no es solamente una irreverencia a las cuestiones litúrgicas, ni una crítica a una conducta réproba sino también una burla a los ideales y prácticas del buen amor (aspecto evidente en el énfasis hacia el amor físico).

El juego de la inversión de lo alto-lo bajo y la preeminencia de lo terrenal, caracterizados como la subversión de los temas religiosos o el predominio del aspecto carnal, comprenden un juego carnavalesco cuyo ejercicio, en este fragmento de *LBA*, no tiene como única finalidad lo lúdico y lo jocoso sino también lo crítico.

La Batalla entre don Camal y la Cuaresma.

Los apetitos del espíritu y el cuerpo.

En la Edad Media la ausencia o negación de los apetitos corporales era una pauta marcada por las creencias religiosas, las cuales consideraban a las inclinaciones carnales como conductas pecaminosas que alejaban al hombre de la templanza y del camino de Dios. Los apetitos del cuerpo, personificados como lujuria y gula, eran emblemáticos de la imperfecta y corruptible naturaleza humana, pero también fueron considerados como estados representativos del Carnaval. Lo anterior en cuanto que si la religión (parte del mundo oficial) era

quien imponía las normas de privación y régimen de los apetitos, la exención y la transgresión de esas reglas provenían del grupo adversario (el mundo popular) y por ende del mundo del Carnaval.

Manuel Gutiérrez Estévez considera que el discurso eclesiástico fue una influencia decisiva en la imagen estereotipada del Carnaval, de ahí la amalgama de aspectos de lujuria y gula representados en él²⁸. Gutiérrez Estévez opina, también, que el Carnaval es el tiempo en el cual las normas reguladoras de la sexualidad son más flexibles al igual que las transgresiones propiciadas, aunque más que tolerancia lo que acontece es una relajación normativa o una desaparición total de la regularización, situación rematada con la aparición de prácticas redefinidas, por ejemplo la dieta correspondiente a las fiestas cuaresmales sufría una ruptura y variación, para ser presentada como un régimen supeditado a los alimentos vedados anteriormente en esa dimensión temporal.

El hombre medieval era incapaz de cuestionar lo que el sistema le imponía, pero esto no implicaba que no expresara sus aficiones; debido a esto la complacencia de los apetitos terrenales desplegó distintos rostros, un ejemplo de ello fueron los goliardos²⁹, otro el Carnaval. Este último destacó por ser para el individuo un medio tanto de exención como de renovación de las normas, en él eran aparentemente perdonadas las faltas. Aunque en realidad en el Carnaval no había infracciones que indultar, ya que parte del maleficio carnavalesco consistía en la eliminación y reacomodo de las reglas, y, consecuentemente, sin normas no había yerro que perdonar, permanecía así la

²⁸ Manuel Gutiérrez Estévez, "Una visión antropológica del Carnaval" en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Javier Huerta Calvo (ed.), Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989 (Libros del arlequin, 10), p.43.

opción de vivir y disfrutar los dones antes prohibidos, ahora legales; la tendencia era rehabilitar una vida dispensada.

La voluptuosidad era una disyuntiva moral en la Edad Media, y según Deyermond una habilidad del Arcipreste de Hita fue captar ese conflicto del hombre medieval. El autor del *LBA* ilustró singularmente la demanda de los apetitos materiales a través del relato alegórico de la pugna de dos de los principios duales del mundo de lo alto-lo bajo; la batalla simbólica pormenorizada entre el polo espiritual y el material es el eje de la historia. Este mecanismo de confrontación, derivado de los géneros de debates de la literatura medieval (latina o en lengua romance), aparece con el fin aparente de dar la preferencia y razón a una de las dos perspectivas. "De la pelea que ovo don Carnal con la Quaresma" (vv. 1067-1127)³⁰ es una alegoría de la lucha interna del hombre derivada del conflicto entre la carne y el espíritu, pero esta confrontación del polo espiritual versus el polo material no es meramente un retrato dogmático y didáctico, está elaborada desde la visión carnavalesca con el fin de evidenciar los apetitos carnales del hombre, tema que desde otra perspectiva hubiera sido difícil de plantear. El tono carnavalesco permite un juicio, donde ambas partes (la espiritual y la terrenal) serán expuestas y enjuiciadas, sin exención o redención, ya que el juicio es imparcial, no hay una inclinación hacia algunos de los polos, la ventaja de que el juez y jurado sea el

²⁹ Vid. Luis Antonio de Villena, *Dados, amor y clérigos. El mundo de los goliardos en la Edad Media europea*, preliminar de María Hernández Esteban Cupsa, Madrid, 1978 (Goliárdica).

³⁰ Los personajes don Carnal y Cuaresma aparecen también en otros episodios del *LBA* ("De la penitencia quel flaire dio a don Carnal e de como el pecador se debe confesar, e quien ha poder de lo absolver" (vv. 1128-1172), "De lo que se faze miércoles corvillo e en la Quaresma" (vv. 1173-1209), "De cómo don Amor e don Carnal venieron e los salieron a resçebir" (vv. 1210-1224)) en los cuales también aparecen elementos del carnaval, pero el objetivo de este texto ha limitado su atención únicamente al pasaje de "De la pelea que ovo don Carnal con la Quaresma", aunque no sido posible evitar ciertas referencias a estos otros pasajes

propio Carnaval es su posición neutral, ya que no debe razones nadie, ni al lado oficial ni menos al popular.

Cuaresma y don Carnal.

La encarnación de las dos posturas de las apetencias espirituales y las carnales cobra forma en las figuras de Cuaresma y don Carnal³¹. Cuaresma es un dignatario de la cultura oficial, promueve las cualidades del polo espiritual tales como la mesura y la abstinencia (v. 1071c), mientras don Carnal, el representante de la parte material y baja del cuerpo, es la encarnación absoluta de la carne y sus apetitos ("a ti, Carnal gofoso, que te non coídas fartar", v. 1075c), de los pecados de la lujuria y la gula. En el reinado de la Cuaresma son instauradas como reglas de la vida la moderación y el sacrificio, mientras el desenfreno y el beneficio son característicos del imperio de don Carnal. Cuaresma corresponde a la personificación de *chárítas* y su adversario a *cupiditas*.

Los personajes principales de este singular combate destacan por lo grotesco de su cuerpo, en cuanto a la deformidad de sus rasgos, ya sea por una desmesura positiva o negativa (exigüedad u opulencia corporal)³². Ambas figuras protagónicas están retratadas de manera grotesca por dos motivos principales, el sentido paródico y el de permutación. En el caso de la pareja

³¹ Las figuras de Carnal y Cuaresma forman parte de una tradición de historias, la expuesta por el Arcipreste de Hita es una variante más. Fernando Delmar e Irma Céspedes realizan un análisis comparativo entre alguna de las otras versiones y la del Arcipreste; vid. Fernando Delmar, "La representación del calendario en la batalla de don Carnal y doña Cuaresma" en *Amor y cultura en la Edad Media*, Concepción Company Company (ed.), UNAM, México, 1991, pp. 81-95; vid. Irma Céspedes, "De la pelea que ovo Don Carnal con la Quaresma", *Revista Chilena de Literatura*, núms.16-17, 1980-81, pp. 71-113; Vasvari señala que la descripción de los personajes Carnal y Cuaresma son parte de una tradición; vid. Louise O Vasvari, "The Battle of Flesh and Lent in the «Libro del Arcipreste»: Gastro-genital rites of reversal", *La Corónica*, XX, núm. 1, 1991-1992, pp. 1-2; también vid. Julio Caro Baroja, *El Carnaval, Análisis histórico-cultural*, Taurus, Madrid, 1979, 2^a ed. (La otra historia de España, 2), pp. 130-140.

³² Vid. la descripción de los personajes Quaresma y don Carnal en otros pasajes del texto, *LBA*, vv. 1190cd, 1199c, 1202a y vv. 1216-1220 respectivamente.

Cuaresma-don Carnal la parodia es hacia la rigurosidad de las penitencias y prohibiciones impuestas por las autoridades eclesiásticas. Pero esta imagen grotesca es, también, el símbolo antiestético del proceso de metamorfosis, es característica de un ser abierto e inacabado³³. Cuaresma y don Carnal son seres grotescos, en cuanto son cuerpos que nunca están *acabados*, están en un estado de regeneración permanente. El cambio de sus cuerpos está originado en el sentido cíclico de su existencia.

Las huestes de Cuaresma y don Carnal.

La división cualitativa no afecta únicamente a los personajes protagónicos sino al resto del universo descrito; de esta manera los distintos elementos componen una serie de oposiciones con el fin de reafirmar el campo semántico de las figuras pseudo-alegóricas principales, don Carnal y Cuaresma. La acción del texto está apoyada en la sucesión de conceptos opuestos que giran alrededor del polo espiritual-carnal, tanto los personajes principales como sus ejércitos son símbolos de esos dos ámbitos: lo espiritual y lo material. Los soldados son disfraces verbales para describir tres cuestiones durante el desarrollo de la historia: el énfasis en los alimentos permitidos-vedados, el banquete carnavalesco y la voracidad sexual.

- **Alimentos permitidos-vedados.**

La serie de alimentos enumerados en los ejércitos de ambos personajes son personificaciones de los comestibles característicos de cada uno de los periodos, ya sean animales vivos o alimentos preparados; la sardina (v. 1103a), las anguilas (v. 1105a), el atún (v. 1106a), la lisa (v. 1109a), las langostas (v. 1111a), don Salmón (v. 1119b), el pulpo (v. 1116a), las ostras (v. 1117a), la ballena (v. 1120c), el delfín (v. 1113d), entre otros son los

subordinados de la ayunante emperatriz; las gallinas, los conejos, los capones, los ánades (v. 1082b-c), los jamones (v. 1084c), los cabritos (v. 1085a), la liebre (v. 1090a), don Tocino (v. 1093a), doña Cecina, (v. 1106c), y algunos más serán el ejército del goloso emperador. La reiteración, en el ejército de don Carnal, de alimentos relacionados con el puerco (piernas, jamones, tocino, lechones), es una referencia directa por un lado al carácter popular de la carne de cerdo, y por otro lado a su condición de alimento vedado tanto en la idiosincrasia judaica como en la tradición cristiana durante el periodo cuaresmal (consecuentemente un alimento común en las celebraciones del Carnaval). Estas consideraciones explican el simbolismo de la figura de Jueves Lardero³⁴, él no solamente representa la típica comida porcina (como los alimentos curados y embutidos) sino principalmente dos aspectos, las fiestas populares y la violación del mundo de la prohibición, es la representación de la normatividad violada (la vigilia).

En la batalla ocurre también una antropomorfización de arquetipos como el Ayuno (v. 1075d)³⁵, los emisarios simbólicos parecieran cobrar vida con la finalidad de transportar las nociones de lo abstracto a lo concreto, su carácter de materialidad los torna palpables y consecuentemente vulnerables y con opción a ser destituidos, resultado de perder su rasgo de idealización.

- **La imagen del banquete festivo.**

Mas las referencias alimenticias no son originadas únicamente por el régimen ritual, las alusiones están apoyadas también en el rol del banquete en la fiesta popular. El banquete, en el Carnaval, es principalmente la

³⁴ " [...] el «Jueves gordo» o «Jueves lardero», que es el primer jueves antes del Domingo de Carnaval, según va dicho. Entonces salían los comparsas a pedir por las calles y barriadas de pueblos y aldeas. tocino y huevos especialmente [...]"; *vid.* Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 101.

representación de la abundancia absoluta (objetivo generalmente inalcanzable en la vida cotidiana) ejemplificada en las imágenes de beber y comer; las cuales crecen, y son ensanchadas hasta alcanzar el nivel de lo excesivo, ya que lo que buscan presentar no es solamente idea de colmo, es riqueza transformada en desmesura, es un hiperbolismo positivo, triunfal y alegre³⁵. En el fragmento de la batalla de don Carnal y Cuaresma, la colección de alusiones gastronómicas presentadas ocasionan que la pelea entera pueda entenderse como un banquete al cual le es sumado el festín de don Carnal y su séquito; este ambiente culinario está contrapuesto al de la vigilia cuaresmal, el ayuno-banquete reafirman, así, el choque de lo oficial-no oficial, espiritual-carnal, abstinencia-desmesura.

Los preparativos del ejército de don Carnal cobran por sí mismos tintes de la gran comida carnavalesca; el desfile de los soldados equivale a un banquete festivo (vv. 1082-1087), donde son celebradas la desmesura, la transgresión y la liberación a las costumbres rituales eclesiásticas, cada uno de los seguidores del emperador goloso es ejemplo de ello:

*Puso en la delantera muchos buenos peones:
gallinas e perdizes, conejos e capones,
ánades e lavancos e gordos anssarones;
[...]
las ánsares çeçinas, costados de cameros,
piernas de puerco fresco, los jamones enteros;
luego en pos de aquestos están los cavalleros.*

(vv. 1082a-1084d)

El ambiente festivo es completado por el lenguaje carnavalesco desplegado en los votos de servicio de los combatientes (jabalí, ciervo, liebre, cabrón montés, buey, vv. 1088-1092), la solemne emperatriz es el objetivo del

³⁵ Vid. otros ejemplos de antropomorfización de conceptos en el *LBA* serían la merienda (doña Merienda, v. 1195d) y el almuerzo (don Almuerzo, v. 1196a).

³⁶ Vid. Mijail Baitin, *op. cit.* p. 250

repertorio de insultos formulados a partir de la ambivalencia de los elementos semánticos, mas no es sólo un discurso hilarante sino una proclama cargada de violencia camavalesca. Lo anterior en cuanto su intención primordial no es únicamente exterminar sino degradar y humillar a la injuriada. Las ofensas son decretadas desde la esfera de lo bajo en cuanto lo superior exige ser vulnerado por elementos del mundo inferior; pero no es solamente la mención de términos del mundo de lo bajo, sino las imágenes creadas. En los agravios verbales de los soldados de don Carnal es claramente explotado el polo negativo de lo inferior (las alusiones son a la muerte, la enfermedad, la descomposición, el despedazamiento), este mecanismo es realizado con la finalidad de tender al polo contrario y permitir el renacimiento:

Vino presta e ligera al alarde la liebre
 "Señor", diz, "a la dueña yo le metré la fiebre;
 dalle he la sarna e diviesos, que de lidiar *no!* mienbre;
 más querría mi pelleja, quando alguno le quiebre."

Vino el cabrón montés con corços e torcazas,
 deziendo sus bramuras e muchas amenazas;
 "Señor", diz, "a la dueña, si con migo la enlazas,
 non te podrá enpesçer con todas sus espinaças."

(vv. 1090-1091)

El vino (vv. 1096d, 1100a-b), elemento presente en las escenas de don Carnal y su tropa, ya sea durante la celebración o pelea, completa la simbolización del ambiente festivo y ritual; por ello su ausencia compromete las facultades obtenidas por el escenario festivo y ocasiona debilitamiento; al equipar a la abundancia y festividad con la fuerza, estaría justificado el efecto funesto de la falta de vino sobre la actuación de don Tocino:

Si non fuese la cecina, con el grueso tocino,
 que estava amarillo, de días mortezino,
 que non podía de gordo lidiar sin el buen vino,
 estava muy señero, çercado e mesquino.

(vv. 1123)

Este banquete ritual corresponde también a una fiesta de coronación, en ella don Carnal reafirma su título de emperador, la investidura procede tanto por sus cualidades como por un consenso implícito por parte de su séquito (vv. 1094). La aceptación como jefe por parte de sus comparsas en un ambiente de libertad, le otorga a su gobierno un carácter de popular (situación contraria al título que ostenta Cuaresma, la reverencia a ella es obligada, ya que está reglamentada; no hay opción a su devoción como soberana).

Otro significado de la imagen del banquete festivo es la victoria de la lucha del hombre contra el mundo, los alimentos son equiparados a una fracción del mundo arrebatada a la naturaleza y dominada por el trabajo del hombre. El comer, como actividad social, es la oportunidad para el individuo (en realidad de la colectividad) de devorar al mundo que generalmente lo engulle a él; en el texto don Carnal (el pueblo) atropella (traga) al mundo de las prohibiciones (reino de la Cuaresma). De manera particular, el banquete demuestra una doble cara, no implica sólo la vida o lo positivo (fecundidad-crecimiento-abundancia-libertad), la alusión a los elementos de lo bajo (las partes inferiores del cuerpo y las actividades corporales, comer y fornicar) crea una correlación con las imágenes de los infiernos, y por ende con el fin-muerte (muerte transformadora). El banquete de Don Carnal y sus huestes (vv. 1096-1097) es la gran comida ritual, la celebración de la fiesta en pleno, pero es también el principio de la caída del emperador; el destronamiento, el ocaso de la fiesta, está propiciado en parte por los resultados tan desfavorables de la comida sobre los combatientes:

Commo avía el buen omne sobra mucho comido,
con la mucha vianda mucho vino ha bevido;
estava apezgado e estava adormido;

por todo el su rreal entró el apellido.

Todos amodorrados fueron a la pelea;
pusieron las sus azes, ninguno non pitea;
[...]

(vv. 1100-1101b)

La muerte que sobrevendrá durante el último banquete (la batalla final) destaca *no por ser un estado terminal, sino de transformación* (el ciclo del Carnaval, el paso de Carnestolendas a Cuaresma).

• **La voracidad sexual.**

El juego con las huestes de alimentos es pulido por una relexicalización, varios animales³⁷ poseen una significación sexual, los moluscos son relacionados con símbolos sexuales, al igual que el capón, la cabra, el ciervo, el conejo, la liebre y el jabalí³⁸. Esta manipulación semántica está fundamentada en la tradición de cruzar el campo de la comida con el de lo sexual; la apetencia hacia estas dos esferas es comúnmente fundida, numerosas expresiones son intercambiadas de un área a otra, por ejemplo las locuciones vinculadas al comer son transferidas como metáforas del vocabulario amoroso³⁹. Esta relexicalización está originada en la función de las partes inferiores del cuerpo (vientre, genitales) como la gran boca abierta que deglute; las imágenes de alimentación y reproducción están ligadas entre sí (fertilidad, crecimiento, alumbramiento) de ahí que la comida y el sexo estén en un mismo nivel de confrontación y relación con el mundo (v. 1075c)⁴⁰. De

³⁷ Louise Vasvári traslada este juego de doble significado a los utensilios de cocina que utilizan las huestes en la batalla, *vid.* Louise O Vasvári, "The Battle of Flesh and Lent in the «Libro del Arçipreste». Gastro-genital rites of reversal", pp. 5-8.

³⁸ *Vid.* Anna Grace Lee, "Multiple symbolism in the *Libro de buen amor*: the erotics in the forces of Don Camal", *Hispanic Review*, 43, 1975, pp. 375-380.

³⁹ En el mismo *LBA* hay más ejemplos de esta transferencia semántica, por ejemplo la lujuria de don Amor es comparada con glotonería *LBA*, vv. 291-293. Al respecto del mecanismo del léxico erótico y su interpretación *vid.* José Luis Alonso Hernández, "Claves para la formación del léxico erótico", *Edad de Oro*, IX, primavera 1990, pp. 7-17.

⁴⁰ *Vid.* Miquel Ballell *op. cit.* p. 251

acuerdo con Vasvari los juegos en este pasaje del *LBA* recaen en un antilenguaje de reinterpretación semántica, donde las metáforas centrales que giran en tres niveles mayores (*gastronomía, sexualidad y violencia*) actúan simultáneamente, sobrepuestas o alternándose unas con otras:

Porfiaron grand pieça e pasaron grand pena;
 sí a Carnal dexaran, dierai mal estrena;
 mas vino contera él la gigante ballena:
 abraçó se con él, echó lo en la arena.

(vv. 1120)

Los elementos de la armada de los dos emperadores funcionan en una sistemática equivalencia gastronómica y gastro-genital, existe una paridad entre las imágenes del comer y las partes inferiores del cuerpo y el acto sexual. A partir de este juego lingüístico es que los soldados de Cuaresma y don Carnal simbolizan en distintos planos las preferencias carnales (la gula y lujuria).

La batalla polo espiritual versus polo carnal.

El desarrollo de la historia no solamente puede equipararse a un banquete sino al de una fiesta carnavalesca, inicia con un banquete y culmina con el rito del destronamiento del rey; esta alegoría (fiesta) está desarrollada en cinco partes: el banquete del Arcipreste y Jueves Lardero, las cartas de Cuaresma, la preparación de la batalla (la gran comida ritual), la aparición de la Cuaresma y la batalla en sí; este conjunto de episodios en distinta forma representan la confrontación de polo espiritual-polo carnal, y en cada uno de ellos la batalla entre los dos polos que conforman el espíritu humano va *in crescendo* para llegar al climax en la batalla. El combate-destronamiento (la batalla entre los polos espiritual-carnal) es la culminación de la fiesta carnavalesca. Graciela Cándano en su texto *La espina y la rosa* refiere:

En este episodio batalla épica, donde lo corporal y lo espiritual se enfrentan sin engaños, donde naturaleza y dogma ostentan sus poderes porque están juntos. Los consejos de doña Cuaresma -que representa al dogma-, sobre la contención y el ayuno, topan con el escudo de don Carnal- que representa el instinto-, todo él codicia y lujuria, y cuyas señas son el goce de vivir. Aquí, mejor que nunca en el *Libro*, está la gran dicotomía de impulso vital frente a obstáculo encontrado [...]⁴¹.

Durante la fiesta (la historia alegórica) el conflicto entre los dos polos ha sido enfatizado, y una premisa constantemente subrayada es que no comparten espacios y tiempos. Cuaresma y don Carnal, enemigos eternos, disponen cada uno de un reino propio e incompatible con el de su adversario, un periodo donde ejercen mayormente su influencia sobre el hombre y el medio, y su poderío es ilimitado. A Cuaresma corresponde el periodo marcado por el calendario ritual, antes del Miércoles de Ceniza su fuerza es nula, la emperatriz está consciente del dominio de don Carnal ya que el reto es programado (de acuerdo a la carta enviada) en los días Santos (vv. 1076), cuando el poder de ella es mayor. Por otro lado don Carnal reina en el Carnaval (su poder es absoluto) y renace después de celebrada la Pascua (vv. 1210-1211). El rey Carnal resurge en un periodo compartido con Cuaresma, donde ambos coexisten pero ninguno realmente reina u ostenta un poder ilimitado, los dos deben esperar la vuelta del calendario festivo-litúrgico para recuperar sus dominios. Estos personajes representan por un lado el tiempo de Dios y el oficial, y por el otro el tiempo del gobierno del hombre.

La batalla es la representación de la lucha por el poder sobre los apetitos humanos. El desfile de los soldados, la coronación y el banquete son muestra de la victoria pasajera de don Carnal, ya que el rey de la fiesta de

⁴¹ Graciela Cándano Fierro, *La espina y la rosa. La ambivalencia en torno al «dogma» y al «instinto» en el Libro de buen amor*, UNAM, México, 1990 (Cuadernos del Seminario de poética, 13), pp. 69-70.

liberación está condenado (desde siempre y para siempre) a ser depuesto. Mas su destitución no implica solamente arrebatarle el trono y el cetro, el derrocamiento carnavalesco obliga a un desarrollo particular, el cual asienta la diferencia y la intencionalidad del suceso. Una serie de circunstancias de violencia física y verbal (insultos y tundas principalmente) conforman al ritual de destronamiento. Hay que enfatizar que destronar no es solamente usurpación del poder, más bien equivale a degradar; degradación en el sentido de trasladar lo alto a lo bajo, lo sublime al mundo de lo material y terrenal, de entablar comunión con la parte inferior del cuerpo (*vientre y órganos genitales*) y los subsecuentes actos (coito, embarazo, alumbramiento, alimentación), así que para rebajar al personaje coronado (antirepresentante de lo superior) es necesario un acercamiento con el mundo de lo bajo en cuanto es símbolo de vida-muerte. Muerte y vida conforman más que una dualidad, son el rostro de Jano. Así que el destronamiento, no es la muerte total del rey sino su resurrección, su destitución es la promesa de la regeneración de los principios, por ende un mundo perfeccionado. Para renacer el cuerpo destronado debe ser antes enterrado en la tierra, la cual es el símbolo de lo bajo-muerte pero también de la regeneración, por sus cualidades simbólicas de muerte, nacimiento, crecimiento, fertilidad. Un modo de acercar a lo bajo-tierra es a través de las tundas y los insultos (*golpes físicos y verbales*), que cumplen la misma función ambivalente de la tierra. Este procedimiento equivale a una purificación ritual.

En esta batalla el cuadro de violencia carnavalesca es reforzado por los ejecutores (*imágenes culinarias*) del destronamiento, quienes son representantes de lo bajo, quienes no sólo ejecutan una violencia física sino

también sexual (por el juego de significados que conllevan); todos los elementos en la batalla, de una manera u otra, apuntan al sentido ambivalente de la tierra (muerte-renovación). Las agresiones al emperador van en aumento, con la intención de provocar el despedazamiento del cuerpo coronado, este suceso es la simbolización del mundo viejo destrozado, del cuerpo entero fragmentado con el fin de abrir paso al cuerpo nuevo (Cuaresma):

Vino luego en ayuda la salada sardina:
firió muy rezia mente a la gruesa gallina;
atravesó se le en el pico, afoga la aina;
después a don Carnal falsol la capellina.

(vv. 1103)

El golpe que recibe don Carnal por parte de la sardina, forma parte del proceso del despedazamiento ritual del cuerpo, las agresiones de la armada cuaresmal son dirigidas de la parte superior, representada por la capellina, hacia el resto del cuerpo, el recorren en descenso (mejillas, costillas vv. 1105):

De parte de Valencia venían las anguillas,
salpresas e trechadas, a grandes manadillas;
davan a don Carnal por medio de las costillas;
las truchas de Alberche davan le en las mexillas.

hasta finalmente arrojarlo al piso, a la tumba corporal que es la tierra (vv. 1120).

El destronamiento es finalizado con una caída con carga de violencia física y sexual (vv. 1120)⁴².

Mas el emperador no es el único que padece el desmembramiento, el séquito del rey goloso sufre de la misma práctica; de acuerdo con Vasvari algunas imágenes recreadas transforman a los golpes en ataques sexuales⁴³:

Vinién las grandes mielgas en esta delantera;
los verdeles e xibias guardan la costanera;
buelta es la pelea de muy mala manera:
caía de cada cabo mucha buena mollera

⁴² *Vid. supra*, p. 65.

⁴³ *Vid.* Louise O Vasvari, "The Battle of Flesh and Lent in the «Libro del Arcipreste». Gastro-genital rites of reversal". *op. cit.* 4 v ss

[...]

De parte de Bayona venién muchos caçones:
mataron las perdizes, castraron los capones.

[...]

Allí vino la lixa en aquel desbarato:
traía muy duro cuero con mucho garavato;
e a costados e a piernas dava les negro rrato;

[...]

el dolfín al buey viejo derribó le los dientes

[...]

Allí lidian las ostias con todos los conejos;
con la liebre justavan los ásperos cangrejos;
della e della parte dan se golpes sobejos;
de escamas e de sangre van llenos los vallejós.

(vv. 1104a-1117d)

La derrota y el posterior escarnio público del ejército goloso y su líder (vv. 1124-1127) son la victoria implícita de la emperatriz, su triunfo no necesita una mención más explícita. El trato aplicado a los Principales del emperador Carnal es la reafirmación del despojamiento del poder ostentado temporalmente; el castigo adjudicado a don Carnal es una confirmación al ataque de sus características inherentes, la Cuaresma dictamina como pena no un daño corporal sino la prohibición de su fuerza esencial, es decir, los alimentos, de ahí la justificación del Ayuno y de la dieta impuesta, hay un control no sólo sobre lo ingerido sino también sobre la cantidad⁴⁴ ("Mandó a don Carnal quel guardase el Ayuno/[...]/ e quel diesen a comer al día manjar uno.", vv. 1127).

El sentido de la batalla refiere no sólo la confrontación de lo espiritual-carnal sino también la restauración y regeneración del proceso de la naturaleza, enfatiza sobre todo la existencia de un matiz cíclico (nacimiento-muerte-renacimiento); el que es necesario para guardar el equilibrio del cosmos y consecuentemente la estabilidad de la vida humana. El aspecto de periodicidad de la naturaleza es transpolado al desarrollo del Carnaval y

⁴⁴ *Vid* también *TR4* vv. 1163-1177

consecuentemente a la batalla carnavalesca, cada parte del combate tiene una correspondencia con las etapas de nacimiento, muerte y resurrección, el orden de los acontecimientos no es arbitrario (coronación-batalla-destronamiento-retorno). Es, entonces, obligatoria una serie de trances para dar paso a la siguiente etapa, así como es necesario morir para renacer es obligado el ser coronado antes de padecer el destronamiento. De lo anterior es que los señores de cada ejército deberán ser coronados y posteriormente destronados y humillados, cada uno será coronado como triunfador en un algún momento (don Carnal es proclamado vencedor al usurpar tiempo-espacio a la Cuaresma, vv.1070 y también en el momento de ser considerado emperador vv. 1094, Cuaresma triunfa al derrocar a su antagonista) pero también de alguna manera su poderío será arrebatado (don Carnal ante el resultado de la contienda, Cuaresma con el regreso de don Carnal junto con don Amor). En el caso de ambos personajes estos eventos de coronación-destronación resultan ser eventos periódicos interrelacionados:

El episodio de don Carnal y doña Cuaresma es fundamental para interpretar la metáfora de 'la espina so la rosa'. Ayuno y continencia se implican. Pero el juego es múltiple, puesto que la espina del Carnaval se transforma en rosa cuando llega la Cuaresma. Pero también la espina de la Cuaresma, una vez cumplida la penitencia, hace florecer la rosa, al permitir al pueblo la relajación y la alegría. Cuaresma y Carnaval pueden ser, alternadamente, espina y rosa, rosa y espina⁴⁵.

La caída de uno está condicionada a la victoria del otro y viceversa, están condenados a ser derrotados y coronados interminablemente o anualmente, no en balde el alférez de don Carnal acepta que es un duelo anual:

Do tenía a don Jueves por huésped a la mesa,
levantó se bien alegre, de lo que non me pesa;
dixo: " Yo só el alférez contra esta mal apresa;

⁴⁵ Graciela Cándano Fierro, *La espina y la rosa. La ambivalencia en torno al «dogma» y al «instinto» en el libro de buen amor*, p. 70

yo justaré con ella, que cada año me sopesa."

(vv. 1078)

Finalmente, desde la perspectiva de la regeneración carnavalesca, todo resulta en una batalla en que ninguno de los participantes puede triunfar del todo, ya que ambos son parte de un mismo ciclo de vida y equilibrio, la existencia y razón de ser de ellos está condicionada entre sí, la derrota absoluta de uno implica no el triunfo sino la muerte del otro, cada uno debe morir para que el otro renazca, la Cuaresma y don Carnal son una dualidad. Ambas partes conforman el espíritu humano, Cándano al respecto opina:

El episodio de don Carnal y doña Cuaresma representa la batalla definitiva entre castidad y lujuria; pero queda la incógnita sobre quién es el triunfador. Tan pasajero puede ser el carnaval como la abstinencia; lo que sí queda claro es que en el hombre se alternan ambos, uno después del otro. El obstáculo es vencido por el impulso vital, pero en otro momento es el impulso natural del hombre el que se ve anulado por la continencia. La contradicción yace, pues, en el hombre mismo⁴⁶.

El dominio de una de sola de ambas inclinaciones (espiritual-carnal) es ficticio, una nunca predomina absolutamente en el hombre, de ahí que el texto parodie y ridiculice los afanes de la espiritualidad y la carnalidad por pretender regir la vida de los hombres. Mas el verdadero fallo de un posible triunfo no provendrá ni de las cualidades o defectos de don Carnal o Cuaresma, ni de la sociedad o el individuo, el árbitro final es el tiempo, él es quien manda⁴⁷, cuando el tiempo de uno culmine comenzará a transcurrir el tiempo del segundo. El significado capital de esta batalla pareciera estar en el valor de reconciliación entre el mundo natural y el social, no hay necesidad de nombrar a una facción vencedora ya que el resultado triunfal está adjudicado al

⁴⁶ *Ibidem*, p. 79.

⁴⁷ *Vid.* Fernando Delmar, "La representación del calendario en la batalla de don Carnal y doña Cuaresma" en *Amor y cultura en la Edad Media*, Concepción Company Company (ed.), UNAM, México, 1991, pp. 04.05

equilibrio de las distintas partes de la universo, por eso la batalla de don Carnal y la Cuaresma no es momentánea, para mantener la armonía del mundo es necesario que sea cíclica la renovación y purificación del sistema.

Conclusión.

En la Edad Media la vida del hombre estaba plagada de un repertorio dualidades que junto con el armazón de normas del mundo oficial, daban la impresión de ahogarlo. El dilema del individuo era enfrentar y librar esa encrucijada de oposiciones para evitar ser gobernado por aquellas inclinaciones y apetitos que lo alejaran del camino de Dios. De esta pugna diaria entre las afecciones humanas solamente una fracción (en este caso específico el buen amor y el loco amor) es la que es descrita en el *LBA*. El Arcipreste de Hita, a través de su texto, refleja la concepción de su época acerca del conflicto de la elección entre los deseos espirituales y apetitos carnales, pero su pluma va más allá de una exposición dual de las conductas del hombre y de elaborar una exposición didáctica acerca de las elecciones humanas. La lucha entre los polos espiritual y carnal es señalada no sólo desde la visión oficial sino desde una perspectiva distinta, el Arcipreste explora al sistema y a la problemática desde una posición alterna: la de la hilaridad, *manifestada como risa carnavalesca*.

La risa al retratar la realidad sin reserva alguna, sin temas vedados, es el mejor medio, a través de sus diversas herramientas (la burla, la imitación, la alegoría, la parodia, etc.), del Arcipreste para exponer el conflicto de la doble naturaleza humana, pero no solamente plantearlo sino, además, enjuiciarlo y en ocasiones proponer una segunda opción. Así como la risa es un medio a salvo del mundo oficial, de manera inversa, nadie se libra del ataque de la risa,

en el caso del *LBA*⁴⁸ tanto el polo espiritual como el carnal sin acepciones de personas son evaluados, para que en la enseñanza de las "anécdotas" ninguno sea beneficiado, en esta actitud es donde resalta la postura ilimitada, es decir, imparcial de la risa. En el caso de las "Horas Canónicas" el enjuiciado principal es el polo espiritual, no tanto el concepto, como la práctica y los representantes de la misma; el ataque burlesco recae no sólo en el enfatizar el incumplimiento de la norma sino en el evidenciar al infractor, quien en realidad debería ser el primer observante. El efecto de la inobservancia es resaltado a través de diversos juegos que parten de la manipulación de los recursos del polo espiritual como lo es la liturgia. Esta tergiversación funciona a partir de artificios lingüísticos carnavalescos que conducen a una polisemia, donde la intención es destacar los aspectos de lo mundano y lo carnal en lugar de lo espiritual. El enjuiciamiento de los polos espiritual y el carnal son distintos en "La Batalla entre don Carnal y la Cuaresma", la intención en este episodio es la desacralización de ambos ámbitos y de lo burdo de su pelea cíclica; el conflicto entre ambos mundos es minusvalorado cuando las imágenes de los prototipos son transformadas en personajes grotescos y ridículos a la par de todas las figuras que los simbolizan. Sorprende la semejanza de ambas y la indefinición de sus fronteras fuera de ciertas convenciones.

La oposición del polo espiritual y del carnal es retratada en estos pasajes, tal vez no es resuelta pero lo importante es que la risa carnavalesca permite una visión crítica no oficial, que en otras circunstancias hubiera sido imposible manifestar; el Carnaval permite entonces, en este caso, la

⁴⁸ Refiriéndose a los dos pasajes estudiados en este capítulo.

"renovación de bien y mal, ayuno y carnaval, dogma e instinto [...] Siempre la renovación..."⁴⁹ del mundo habitado.

⁴⁹ Graciela Cándano Fierro, *La espina y la rosa. La ambivalencia en torno al «dogma y al «instinto» en el Libro de buen amor* p. 49

CAPÍTULO III

EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA

“Cultura”, Peter Burke refiere, es un término impreciso al cual le han asignado muchas definiciones contradictorias, a grandes rasgos él comprende a la cultura como un sistema con líneas divisoras imprecisas, aunque él concuerda con la idea de que es “un sistema de significados, actitudes y valores compartidos, así como de formas simbólicas a través de las cuales se expresa o se encarna”¹. Burke señala, también, que la determinación de los elementos que conforman este sistema ha variado de acuerdo con la postura e intereses de los estudiosos a través de la historia, así que de campos como el arte, la literatura, la música, la mira de los antropólogos e historiadores ha pasado a estar enfocada hacia objetivos más específicos. Los investigadores actualmente señalan como elementos de la cultura al elemento que es:

[...] aprehendido de una determinada sociedad, como comer, beber, andar, hablar, callar, etc. En otras palabras, la historia de la cultura incluye en la actualidad las normas o las adopciones que subyacen a la vida diaria. Todo aquello que antes se daba como supuesto, obvio, normal o de «sentido común», ahora es visto como algo que varía de una sociedad a otra, de un siglo a otro y que es socialmente «creado» por lo que requiere una explicación o interpretación social e histórica. Esto explicaría que a esta nueva historia cultural se le haya denominado historia «sociocultural» [...] ².

Los elementos de la cultura.

Burke para ejemplificar lo anterior señala que el vestido y la alimentación durante el siglo XVIII fueron un instrumento de autoconciencia plebeya; por otro lado las injurias han funcionado en distintas culturas como una forma artística, un género literario o expresiones de hostilidad.

¹ Peter Burke, *La Cultura popular en la Europa moderna*, versión de Antonio Feros, Alianza, Madrid, 1996, 1^{ra} reimp. (Alianza Universidad, 664), p. 29.

² *Ibidem* o 26

A partir de esta perspectiva puede afirmarse que cualquier creación es parte de la cultura de una sociedad, estos significados y producciones como lo ha señalado el autor están en un continuo cambio al correr de los siglos. Este proceso de transformación es gradual, y está subordinado a los cambios históricos; el contexto político, económico y social son factores que están relacionados recíprocamente con la cultura; el percibir la totalidad de este sistema, el reconocer las piezas del conjunto permite la comprensión del pensamiento de una época. Peter Burke asienta que el cambio de valores y actitudes de la población es patente en la transición de la Edad Media a la Edad Moderna, los modelos tanto en la cultura oficial como en la popular sufrieron reformas.

La Edad Moderna.

El hombre medieval vio cómo la imprenta socavó la cultura oral, cómo la estratificación social hermética e inamovible en la que estaba inmerso era quebrantada, cómo la burguesía afianzaba su existencia al mismo tiempo que el dinero usurpaba el papel de la tierra como símbolo de riqueza, lo anterior modificó también el concepto de trabajo y sin percatarse, ya que no fue abrupto, paulatinamente fue desplazado por el emerger del hombre y la cultura Moderna³. Las variaciones en los ámbitos social, económico y político entre una era y otra fueron lo suficiente para cambiar la esencia de la cultura.

Cambios en la cultura oficial y en la popular.

La transición cultural, de una manera u otra, afectó a las diversas zonas del sistema, aunque esto no implica que hubo una ruptura total con los valores de la pasada época medieval, sencillamente algunos elementos

³ Vid. Alfred von Martin, *Sociología del Renacimiento*, trad. de Manuel Pedroso, FCE, México, 1973, 5ª edición (Págs. 40)

perduraron, otros fueron modificados levemente y otros aparecieron. Por ejemplo una noción modificada fue los estándares de los héroes, los malvados y los bufones, los cuales directa o indirectamente revelaban los modelos y las normas de la cultura al ser respectivamente superados, amenazados o ignorados⁴. Los tipos principales de héroes populares fueron las imágenes de: santo, guerrero, gobernante y marginado; cada uno de estos prototipos asegura Burke podía experimentar variaciones para adaptarse a las circunstancias, un ejemplo de ello es la figura del caballero medieval; la imagen del caballero como héroe popular fue muy recurrida en la literatura de la Edad Media (Rolando, Holger, Guy de Warwick, Cid, Ilya de Murom y Marko Kraljevic), pero los avances militares y el perfeccionamiento de la guerra propiciaron que "desde un punto de vista militar, un caballero con armadura [fuera] un anacronismo ya en 1500"⁵. El resultado fue la figura de un héroe que a veces podía aparecer transformado en un guerrero, húsar o en un bandido.

De acuerdo con Burke una de las cualidades de la Edad Moderna fue el cambio que sufrió la relación entre la cultura oficial y la popular; aunque el modelo cultural permaneció de dos niveles, en algunos puntos de contacto la línea divisora entre la cultura de la elite y la del pueblo fue difícil de percibir, de ahí que a su parecer lo fundamental para distinguir y comprender ambos campos es el énfasis en las conexiones y no en las diferencias que presentan⁶. Al quebrantarse el sistema cerrado de la Edad Media la interacción y penetración de valores entre ambos mundos fue mayor, nunca fusionaron sus esferas pero estuvieron mutuamente influidas y vinculadas.

⁴ Vid. Peter Burke, *op. cit.*, pp. 219-256.

⁵ *Ibidem*, p. 230.

⁶ Vid. *ibidem* en 106-113

El mecanismo de la interacción entre la cultura oficial y popular, en general, ha sido un punto de debate, ya que algunos aseguran que la dirección del proceso es de arriba hacia abajo, los modelos descienden por las distintas clases sociales hasta llegar al vulgo, donde finalmente tiende a desaparecer. Los folcloristas alemanes (de principios del siglo XX) observaban a la cultura de las clases bajas como una imitación de las de las clases altas, para ellos las imágenes, los temas, las canciones y las historias penetraban gradualmente hasta el fondo de la escala social, mas otro grupo cree que el fenómeno ocurre de manera contraria, es decir, procede de abajo, del pueblo. Empero Burke es de la corriente que observa una influencia mutua, a su parecer "la gran tradición y la pequeña se han estado influyendo mutuamente durante mucho tiempo y continúan haciéndolo"⁷. Él apoya que esta interacción funciona por medio de un proceso de penetración, donde las imágenes, historias e ideas eran modificadas-transformadas; un fenómeno semejante a un malentendido o a una distorsión, pero que en realidad funcionaba como una adaptación a las necesidades específicas del grupo, esta variación permitía la aceptación pasiva entre los artistas y los espectadores. La presencia de juegos con elementos de la literatura clásica es una adopción del pueblo de elementos de la cultura oficial mientras que las enmascaradas es el fenómeno en dirección opuesta. Pero es importante señalar que no todos lo accesos a ambos espacios (culto-popular) estaban abiertos, existían modelos tradicionales que funcionaban como regulador de esta penetración. De la interacción y la penetración derivó que fueran compartidos y utilizados en ambas esferas objetos comunes

⁷ *Ibidem*, p. 106

culturales⁸. El mundo de la cultura de la Edad Moderna evidenció en unos rubros una doble culturalidad.

El Carnaval regenerado.

Uno de los ámbitos donde influyó este cambio de paradigmas fue en el Carnaval, el explicar esta modificación es comprender, en parte, el mecanismo de confrontación en el cual está basado el fenómeno carnavalesco. La carnavalización, de acuerdo con Michael André Bernstein, es un término aplicable a ciertos diálogos resultantes del colapso de las distinciones jerárquicas⁹, por ejemplo la apertura del sistema de la sociedad medieval implicó un reacomodo del orden de las clases sociales. En el Medioevo aunque no desaparecieron las divisiones sociales si fueron sustituidas por otras, la consecuencia inmediata es que las oposiciones jerárquicas fueron alteradas, el choque no ocurrió ya entre los mismos grupos sociales, pero esto no significa que lo popular no dejó de enfrentarse contra lo oficial, simplemente las distinciones jerárquicas fueron otras:

La Edad Media, tanto en lo social como en lo político, presentaba una rígida ordenación, constituida por varios grados. Era una pirámide de estamentos y una pirámide valores. Esas pirámides se derrumbaban, y se proclama el régimen de la competencia libre, bajo el imperio libre de la ley natural. Se destronan a Dios y a la Sangre, es decir, a los antiguos poderes. Siguen éstos, es cierto, desempeñado un papel, pero no ya desde su antiguo trono.¹⁰

El contexto histórico de la Edad Moderna propició que "la potencial hostilidad de los campesinos hacia los terratenientes o los gobernantes fuese

⁸ En la opinión de Peter Burke la pertenencia a un grupo cultural no es motivo excluyente de la participación de otro sistema cultural (por ejemplo los miembros de la cultura oficial pueden tomar parte en la cultura popular); *vid.* Peter Burke, *op. cit.*, pp. 21-25.

⁹ *Vid.* Michael André Bernstein "Cuando el carnaval se vuelve amargo: reflexiones preliminares sobre el héroe abyecto" en Gary Saul Morson (comp.), *Bajtín. Ensayos y diálogos sobre su obra*, trad. de Claudia Lucotti y Ángel Miquel, UNAM-UAM-FCE, México, 1993 (*Textos de difusión cultural, literatura, serie El Estudio*), p. 176.

¹⁰ Alfred von Martin *op. cit.*, p. 15

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

desplazada hacia otro grupo social, la clase media"¹¹. Los abogados, funcionarios, mercaderes, médicos, en sí, los diversos representantes de la naciente clase media junto con los habitantes de la ciudad conformaron un grupo, el pueblo y la gente del campo otro, de esta manera quedaron establecidos los dos grupos jerárquicos que chocarían entre sí en la vida diaria y en la del Carnaval.

Pero no solamente en el Carnaval varió la confrontación de espacios sociales; cambió el ritmo de la vida diaria y el panorama general del individuo en la Edad Moderna, y si el Carnaval comprende la visión totalizadora de la realidad-sistema y es una ruptura a la vida cotidiana, los mecanismos carnalescos tuvieron que adaptarse a las nuevas condiciones. Al respecto Peter Burke opina que al Carnaval no puede contemplarse únicamente como el periodo festivo que precede a los cuarenta días cuaresmales, su percepción abarca la oposición a la vida cotidiana o diaria, al resto del año¹², es decir, no confronta únicamente los lineamientos de la Cuaresma o de los periodos festivos religiosos u oficiales, su visión está enfocada hacia todos aquellos principios o hechos que conforman la vida habitual del individuo, pero principalmente su campo de inspección son las limitantes, prohibiciones, reglamentaciones y preceptos que lo gobiernan día a día. Manuel Gutiérrez Estévez observa que la aportación del Carnaval es una valoración y estimación de los aspectos de la sociedad:

[...] las sociedades señalan el valor que debe concederse a lo que no es ni una cosa ni otra, ni Carnaval, ni Cuaresma, lo que es, en cambio, la vida social ordinaria ;[...] la oposición simbólica de los rituales carnalescos y cuaresmales se desarrolla para mostrar la

¹¹ Peter Burke, *op. cit.*, p. 232.

¹² *Ibid.*, v. 270

significación de otros rituales, los que reproducen las relaciones sociales cotidianas [...]»¹³.

Es así como a partir del Carnaval pueden distinguirse los elementos más importantes de una cultura, el Carnaval sólo ilumina los aspectos que pese a ser cotidiano son esenciales para la sociedad. Este Carnaval que enfoca su mirada a una nueva organización social, que transita en un nuevo mar de circunstancias cotidianas, es el que presenta la Edad Moderna.

La literatura: espectadora de la vida.

Todo estos cambios socioculturales, incluido el Carnaval en cuanto medio de expresión más que festividad, fueron apreciados por la literatura, la que en su papel de termómetro social no pudo evitar el reflejar, intencional o causalmente, el conjunto de cambios sociales, económicos e ideológicos de este momento histórico; de todo lo anterior es que, directa o indirectamente, la literatura fuera, también, un elemento cultural que sufrió transiciones en la Edad Moderna, tanto en sus temáticas como en sus estructuras. En general el termómetro de la literatura registró el cambio socioeconómico además de la interacción y penetración entre el mundo oficial-popular; la doble culturalidad existente, el cambio de los arquetipos heroicos, la nueva jerarquía, no fueron mutaciones suficientes del sistema para derivar en una mejoría del mismo; para algunos grupos, como la clase media, representó una etapa de florecimiento y elevación, pero para otros, los miembros del pueblo, los campesinos, las injusticias y las penurias siguieron presentes. Día a día el hombre común debía enfrentar prohibiciones, austeridades, nuevamente la restricción con sus distintos rostros era la ley de su vida cotidiana.

¹³ Manuel Gutiérrez Estévez, "Una visión antropológica del Carnaval" en *Formas carnalescas en el arte y la literatura*, Javier Huerta Calvo (ed.), Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989 (Libros del arlequín, 10) pp. 34-35

Pero la función social de la literatura, no recae solamente en qué retrata sino en el cómo, no relata sólo el hecho, sino que evidencia los caminos de la producción y difusión, es decir, el significado y su interpretación, ya que un mismo problema puede ser planteado desde varias perspectivas. Una de ellas es la de la risa tomada como una forma que derriba las restricciones del entorno, como la voz con mayor licencia expresiva; lo libre de su expresión le otorga una particular perspectiva de la realidad, le permite ingresar a cualquier escenario temático y desmembrarlo sin reserva alguna. La risa puede entenderse como un salvoconducto para un desnudamiento minucioso y crítico de la sociedad, recrea la totalidad del sistema tanto en sus aspectos positivos como negativos para posteriormente revitalizarlos¹⁴; por ejemplo en el teatro de los Siglos de Oro español los personajes denominados graciosos ejercían en ocasiones, entreverado en su insensatez y ligereza, un juicio severo acerca de contexto social, pero su misma esencia humorística les imponía un halo de invulnerabilidad. Mas así como la literatura tiene distintas formas, la risa puede mostrar diferentes rostros, uno de ellos es el recurso de la parodia; lo paródico es dependiente de la realidad sin ella no existe, la risa paródica no pretende duplicar solamente la realidad sino imitarla para lo cual la desfigura y degenera aunque para este procedimiento recurra a otras fórmulas de la risa como lo grotesco, la sátira, el ingenio o lo cómico.

Pero, ¿qué burla la parodia de la realidad?. María Moliner define a la parodia como la: "imitación burlesca de una obra literaria o artística de cualquier clase, de los gestos, manera de hablar o actitudes de alguien, o de

¹⁴ *Vid. supra*, p. 16

cualquier otra cosa"¹⁵, así que la respuesta sería simplemente todo. Al igual que el Carnaval la parodia puede dirigir su acometida incisiva a lo oficial y a lo cotidiano, no hacen distinciones. A veces los tintes de la parodia son camavalescos en cuanto las bases utilizadas para ejercer su mecanismo. La parodia y el Carnaval implantan, cada una, una particular visión de la realidad; durante la Edad Media fueron los medios para liberar del estatismo social y retratar las diferencias y oposiciones del mundo oficial y el popular; estos testigos si no permanecieron mudos ante el hermetismo medieval menos pudieron evitar la tentación de plasmar la vida social, las oposiciones jerárquicas, los prototipos, el mundo oficial, la doble culturalidad, la vida cotidiana de la Edad Moderna. Estos elementos culturales, juntos o aisladamente, fueron derruidos por estos perspicaces medios, ya fuera por separado o como aliados. El conjunto de los elementos socioculturales señalados arriba y la alianza de la parodia con el Carnaval cobra forma en una de las obras cumbres de la literatura española de los Siglos de Oro: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, novela considerada como una las expresiones máximas de la parodia.

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha.

Las burlas se vuelven en veras
Cervantes, *Quijote* (II, 49).

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha de Miguel Cervantes Saavedra es una muestra del indudable cambio que sufrió la mentalidad del hombre al dejar atrás el periodo medieval; su estructura y temática han ocasionado que sea considerada como la primera novela moderna. Pero su

¹⁵ María Moliner *apud* Luz Fernández de Alba, *Del tañido al arte de la figa. Una lectura crítica de Sergio Pitlor*, UNAM, México, 1998 (Textos de difusión cultural, serie El Estudio), p. 16.

valor no radica únicamente en ser la primera obra en su género, sino en los mecanismos que utiliza el autor como: juegos narrativos, metatextuales, estructurales entre otras variaciones literarias. Los neófitos en la materia relacionan únicamente a esta obra con una parodia al género de los libros de caballerías, pero ésta no es la única finalidad del libro pese a lo explícito del prólogo en el mismo *Quijote*. La intención de la novela está relacionada con el tono de la misma; *el Quijote* no es una obra didáctica tampoco sería pero, aun así, opta, por interpretar a una serie de cualidades de la realidad¹⁶ y conformar una perspectiva totalizante de la realidad, para lo cual la única opción es la risa, presentada principalmente bajo el rostro de la parodia. Al presentar este punto de vista extraoficial, en cierta forma, la tradición de lo cómico medieval continúa, su enfoque desenmascara la mentira, la adulación, la hipocresía, en sí, el carácter ilógico de las pretendidas razones; las parodias encadenadas en *el Quijote* ejercen la misma función, anteriormente correspondiente al bufón medieval, la del descubrimiento y redención de la verdad aun a costa de la destrucción de lo oficial. Analizar el mecanismo de las parodias o de los elementos cómicos utilizados en *el Quijote* para el análisis de la nueva realidad moderna representa un extenso trabajo, mas los propósitos de este texto son evidenciar como es retratada la realidad pero a partir de los elementos camavalescos, en este caso insertos muchas veces en el contexto de las parodias, el objetivo es evidenciar la alianza cervantina entre lo cómico, la parodia y el Carnaval.

¹⁶ El *Quijote* capta varios rasgos de la vida cotidiana de la Edad Moderna como lo son las oposiciones jerárquicas, los prototipos sociales y literarios, las características del mundo oficial y popular, los valores culturales y la doble culturalidad, entre otros aspectos socioculturales.

La parodia quijotesca.

Luis Andrés Murillo opina que en el Quijote, considerado como el libro anti-caballeresco, la parodia caballeresca es "solamente un elemento más en la estructura de una obra de ficciones dentro de ficciones"¹⁷, a su parecer existen una variedad de elementos que conforman la ficción cervantina:

[a través de] el orbe fantástico de la caballería andante, sus leyendas, sus héroes, su población de «dueñas y doncellas», hadas y encantadores, enanos y gigantes, su aparatoso escenario de castillos sumergidos, insulas, serpientes y endriagos, confabulación de magia y mitologías; su culto a la mujer y su idea del amor y de la atracción sexual. [...] va a recrear Cervantes los temas y los trances de un mundo de pura ficción como una realidad psicológica y cargada de consecuencias morales para el mundo de la España de 1600 [...]¹⁸

Pero también cree que es innegable que esta serie de factores están desarrollados y encadenados al aspecto paródico de la figura del caballero armado; el eje de la historia y que da pie al planteamiento del resto de los factores es la figura del hidalgo tornado en caballero. La voz del caballero manchego, que pese a su anacronismo era una imagen difundida y popular, y el humor y la sátira como medios de exponer la verdad de la sociedad, hacen posible la exposición de la realidad pasada y la actual; pero no es solamente una recapitulación, el resultado es el enfrentamiento brutal de ambas verdades, donde ninguna es la adecuada u óptima. El objetivo del autor no es solamente evidenciar la imagen del caballero sino a un sistema completo¹⁹. De ahí que la parodia alcance también otros campos específicos como son la literatura pastoril y las novelas ejemplares. Los elementos carnavalescos en el Quijote al

¹⁷ Luis Andrés Murillo, "Introducción" a Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed., introd. y notas de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1991, 5ª ed., (Clásicos Castalia, 77 y 78), p. 30.

¹⁸ *Ibidem*, p. 29.

¹⁹ Antonio Domínguez Ortiz comenta de manera concisa el contexto histórico del Quijote; vid. Antonio Domínguez Ortiz, "La España del Quijote" en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del

interrelacionarse con la parodia originan que la imitación creada sea de un matiz más irónico y consecuentemente más destructiva con respecto del modelo duplicado.

Cabe mencionar que en *el Quijote* el autor no enfoca su atención únicamente al mundo de lo superior (del cual don Quijote sería un representante), ni la centra sobre sucesos particulares, más bien enfoca su pluma sobre la vida diaria, su mirada recorre los distintos niveles de la sociedad con el fin de abarcar lo universal e integral, ya que no hay manera de construir un mundo nuevo opuesto al real (oficial), la intención propia del Carnaval, sin reconocer una asociación interdependiente de las partes del mundo, sin reconocer el universalismo existente. En este caso, gracias al mecanismo de la parodia el ritual carnavalesco es inaugurado en la fiesta que es la vida del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha²⁰.

Don Quijote de la Mancha.

Don Quijote de la Mancha, el Caballero de la Triste Figura, con su locura o idealismo característicos, con sus desventuras, no es simplemente la sombra de la figura de los caballeros armados, no representa un prototipo eclipsado, es una parodia de un conjunto de valores y creencias reconocidos y respetados que son cuestionados y evaluados; al respecto del mecanismo del humor del personaje Umberto Eco observa que:

[...] En el humor sonreímos, debido a la contradicción entre el personaje y el marco con el que no puede cumplir el personaje. Pero ya no estamos seguros de que es el personaje quien está

Instituto Cervantes, Francisco Rico (dir.), Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1999, 3^{ra} reimp. rev. (Biblioteca clásica, 50), pp. LXXXVII-CIV.

²⁰ Debido al extenso material que resultaría de señalar y analizar todas las características paródicas, cómicas y carnavalescas de la novela fue necesario elaborar una selección. Esta discriminación se apoyó en señalar y analizar a las figuras de don Quijote y Sancho Panza como representantes del mecanismo del Carnaval, por lo cual fueron resaltadas las características carnavalescas de: lenguaje, coronación-destronamiento, etc. Por lo mismo este texto queda abierto a muchas omisiones de eventos aún dentro del campo seleccionado, es decir, habrá muchas omisiones de posibles cuentos con referencias carnavalescas.

equivocado. Don Quijote, incapaz de comprender que su ideal caballeresco está fuera de época, es un tonto, pero su tontería también se debe a la falsedad de su ideal. No está rompiendo una regla que quisiéramos indirectamente que él destruyera: no estamos presuponiendo ciegamente la regla que redescubrimos ni la juzgamos en la medida en que Don Quijote cae en su trampa. Al leer a Cervantes, no quedamos subyugados por el dominio de una ley redescubierta o "eterna", y tampoco suponemos una ley que se aplica a nosotros. Sencillamente criticamos junto con Cervantes un conjunto de marcos culturales e intertextuales. Así, la realización del humor funciona como una forma de crítica social [...]»²¹.

De acuerdo con Eco en este caso, el humor sería un medio más que un fin, los elementos no son resaltados, cambiados y ridiculizados al azar; la imagen del héroe decadente y su significado llevada al campo de la degradación a través de los distintos mecanismos carnavalescos revela un propósito. El sentido de la carnavalización permanece como la revaloración del mundo social, pero esta apreciación exige un análisis no exento de un toque crítico.

La figura del caballero era, por sí sola, representación de lo obsoleto en cuanto al cambio del concepto de la guerra, una armadura por sí sola resultaba un objeto anticuado pero Cervantes al personaje lo torna en burlesco no en cuanto al efigie del caballero en sí sino en la manera en describirlo, es decir, de caracterizarlo. La indumentaria y las armas (I, 1-2)²² son el ápice de la ridiculización del arquetipo del caballero armado, la degradación ocurre a varios niveles: su aspecto físico, las cualidades de su cabalgadura y escudero y hasta en las *fechurías*²³ que realiza durante su vida como caballero.

²¹ Umberto Eco, "Los marcos de la «libertad» cómica" en *¡Carnaval!*, Umberto Eco et al., trad. de Mónica Mansour, FCE, México, 1998, 1^{ra} reimp (Tezontle), pp. 18-19.

²² Las referencias a las novelas están apoyadas en la edición Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, Francisco Rico (dir.), Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1999, 3^{ra} reimp. rev. (Biblioteca clásica, 50).

²³ Vid. *Quijote*, II, 57

• El Caballero de la Triste Figura

La degradación, que finalmente siempre involucra un sentido de regeneración, presenta en el ámbito de lo carnavalesco varias facetas, una de ellas es lo grotesco. En la obra la ridiculización de la imagen del caballero armado es acentuada por el aspecto físico de don Quijote, la deformación burlesca asciende al campo del cuerpo grotesco: "Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro" (I, 1), "flaco y amarillo" (I, 52), "alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz aguileña y algo corva, de bigotes negros, grandes y caídos" (II, 14), "la flaqueza y amarillez de su rostro" (II, 16), "largo, tendido, flaco, amarillo" (II, 62), son algunas de las descripciones de don Quijote. Son imágenes de un cuerpo decadente, malogrado y a la vez deteriorado, es la representación del cuerpo despedazado. Su aspecto físico es tan lastimoso que da pie al apelativo con el cual pretende dar a conocer su fama, su sobrenombre es una burla más, sobre todo a comparación de los nombres asignados a los caballeros por sus cualidades:

Con esto se fue el bachiller, y don Quijote preguntó a Sancho que qué le había movido a llamarle «el Caballero de la Triste Figura», más entonces que nunca.

-Yo se lo diré -respondió Sancho-, porque le he estado mirando un rato a la luz de aquella hacha que lleva aquel malandante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansancio deste combate, o ya la falta de las muelas y los dientes (I, 19).

Los rasgos de don Quijote parecen evocar a la imagen de la Cuaresma, a quien el Arcipreste de Hita describía como "flaca, magra e muy sarnosa" (LBA, v.1190c); las imágenes de acuerdo con la tradición podían haberse usado para uno u otro personaje; sus mismas cualidades corporales

son las que permiten el juego del destronamiento de la imagen oficial, si don Quijote y su efigie coincidieran con la apariencia ideal de los caballeros legendarios un brío mayor hubiera sido necesario para activar los mecanismos de la risa y la burla, los efectos demolidores serían de un efecto menor, ya que pese a que sea un deseo reprimido, la burla a una imagen perfecta es más difícil de concebir y ejecutar. La figura de don Quijote es registrada como homóloga a la de Cuaresma²⁴, pero más que una identificación con los principios religiosos o los valores de abstinencia y mesura, la concordancia es con la esfera de lo superior, equiparada con la Cuaresma en cuanto símbolo de lo oficial y lo sagrado; su paridad es reafirmada y al mismo tiempo ridiculizada a partir de otro de los sobrenombres del caballero como don Bacalao (II, 70).

Cuaresma y Carnal, alianza indispensable.

Donde existe Cuaresma, está Carnal, o en general el Carnaval, por lo cual la figura de don Quijote exige, en cierta manera, su contraparte. Si don Quijote es lo oficial necesita de lo popular, es decir, un representante del pueblo; si él representa a los valores ideales es necesario el contraste de lo material; su erudición demanda ser enfrentada por incultura, de ahí el nacimiento justificado de Sancho Panza, por un lado encara a su señor y por el otro lo completa. Pedro Laín observa en la relación de don Quijote y Sancho Panza una necesidad mutua de existencia²⁵; en cuanto que cada uno de ellos por sí solos no tendrían sentido, podrían verse como un hidalgo loco y un campesino con aires de grandeza, serían imágenes que provocarían lástima y

²⁴ Agustín Redondo realiza una relación de las características que comparten Cuaresma y don Quijote; *vid.* Agustín Redondo, "La tradición carnavalesca en el Quijote" en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Javier Huerta Calvo (ed.), Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989 (Libros del arlequín, 10), pp. 158-159.

²⁵ *Vid.* Pedro Laín Entralgo, "La convivencia entre Don Quijote y Sancho Panza", *Cuadernos hispanoamericanos* Madrid núm 430. 1986, pp 34-35

no hilaridad²⁶, pero la pareja compone una unidad conformada por un valeroso caballero y su fiel escudero. Edwin Williamson observa que la discreción caballeresca de don Quijote y las ocurrencias de Sancho hacen un contraste paródico²⁷, los aspectos duales son necesarios para ejecutar la burla.

Una vez más Cuaresma y Carnal, encarnados en don Quijote y Sancho, demuestran que son polos interdependientes, *el hombre no puede existir únicamente en una esfera, ambos lados le ofrecen al hombre beneficios, aunque ahora el individuo no teme tanto, a diferencia de su antecesor medieval, a su lado carnal, aunque está consciente de la importancia del aspecto espiritual, ambos mundos son necesarios para construir uno mejor: "Juntos Don Quijote y Sancho, forman un «nosotros» que nos engloba, nos totaliza y nos obliga, porque secretamente nos impulsa a ser más hombres y a serlo mejor*²⁸. J. Alfredo Salazar opina que la relación abarca también un sentido de lucha ritual, en el cual uno pretende reforzar la jerarquía al "mantener al siervo en el interior de su círculo ideológico"²⁹ mientras que el otro intenta arrastrar a lo superior al mundo material "en tanto que Sancho salpica de comida, vino, requesones (II, 17, 742) e igualdad a Don Quijote"³⁰.

La relación de don Quijote y Sancho Panza es de antagonismo y de mutuo complemento, lo cual da pie a una camaradería-oposición, los papeles que juegan los alternan; en ocasiones uno domina sobre el otro o uno permite

²⁶ La relación de los conceptos de la piedad y la risa es explicada por Bergson; *vid. Henri Louis Bergson La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, trad. del francés por María Luisa Pérez Torres, ESPASA-CALPE, Madrid, 1973 (Austral, 1534), pp. 15-16.

²⁷ *Vid. Edwin Williamson, «El Quijote» y los libros de caballerías*, presentación de Mario Vargas Llosa, trad. de María Jesús Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1991 (Taurus filología, filología hispánica, Persiles, 202), pp. 176-177.

²⁸ Pedro Lain Entralgo, *op. cit.*, p. 35.

²⁹ José Alfredo Salazar, "Carnaval y Cuaresma, dualidad que da vida al *Quijote* de Miguel de Cervantes", Ponencia, Fotocopia, UAM-Iztapalapa, *Ier Congreso estudiantil de crítica e investigación literarias*, 17 de noviembre de 1999, p. 6.

³⁰ *Ioc. cit.*

que el otro siga con vida (por ejemplo las muchas veces que Sancho elabora ficciones para salvaguardar como reales las invenciones de su señor), lo cual es una cierta forma de equilibrio en el interior de la relación o del mundo en general. Pese a su antagonismo la batalla librada entre don Quijote-Cuaresma y Sancho-Carnal no es una lucha a muerte, por su misma dependencia no refiere una pelea destructiva, más bien es una confrontación regenerativa.

Sancho, el alférez de Carnal.

Agustín Redondo apunta que Sancho es "inseparable de su panza, símbolo de la voracidad del periodo de Carnestolendas, amigo del buen yantar y del buen beber, dominado por su rusticidad primitiva, por las exigencias elementales de su cuerpo"³¹, todo en la descripción del escudero apunta hacia el lado carnal y material del mundo, bien podría ser su abanderado. Un estómago más que saciado, una sed sobradamente apaciguada con un buen vino, un buen sueño Sancho busca y pretende al comenzar cada día; al finalizar la jornada el escudero padece más por el hambre y los golpes que por la honra burlada o las empresas fallidas. Él no pretende retribuciones morales o éticas, su aspiración es la satisfacción inmediata de sus necesidades físicas; el salir bien librado o el concepto de una aventura fructosa consiste no tanto en las glorias obtenidas como el lograr con el menor sudor posible colmar su apetito y llenar la bota. De esta innegable inclinación material y por el dominio de sus apetitos carnales es que Sancho Panza pudiera ser identificado con la figura de don Carnal; su imagen está relacionada con la satisfacción mundana de los apetitos, pero su esencia carnal no es solamente su aspecto físico³² o su

³¹ Agustín Redondo, *op. cit.*, p.157.

³² Manuel Durán observa como simbolismo particular del Carnaval la panza de Sancho Panza. Agustín Redondo advierte las características del asno en el contexto del Carnaval y señala la posible relación de esta significación con el rucio de Sancho Panza. Juzga al burro como símbolo de la carnalidad y la

hambre, el conjunto de todas las características lo conforman como un representante del mundo material:

Es Sancho Panza el que representa la influencia siempre latente pero casi siempre oculta de las tradiciones carnavalescas, Sancho con su vientre rotundo, su amor a la comida, sus necesidades fisiológicas insoslayables, sus disparates lingüísticos, su risa robusta y prolongada. Y el diálogo entre el caballero y su escudero, a lo largo de toda la novela, simboliza y sintetiza la posibilidad de interacción de la cultura popular y la culta [...] ³³.

Al respecto de la figura del escudero de don Quijote, M. Bajtin opina que:

La panza de Sancho Panza, su apetito y su sed, son aún esencial y profundamente carnavalescas; su inclinación por la abundancia y la plenitud no tiene aún carácter egoísta y personal, es una propensión a la abundancia general. Sancho es un descendiente directo de los antiguos demonios barrigones de la fecundidad que podemos ver, por ejemplo, en los célebres vasos corintios. En las imágenes de la bebida y la comida están aún vivas las ideas del banquete y de la fiesta.

El materialismo de Sancho, su ombligo, su apetito, sus abundantes necesidades naturales constituyen «lo inferior absoluto» del realismo grotesco, la alegre tumba corporal (la barriga, el vientre y la tierra) abierta para acoger el idealismo de Don Quijote, un idealismo aislado, abstracto e insensible, el «caballero de la triste figura» necesita morir para renacer más fuerte y más grande; Sancho es el correctivo natural, corporal y universal de las pretensiones individuales [...] *El rol de Sancho frente a Don Quijote* podría ser comparado con el rol de las parodias medievales con relación a las ideas y los cultos sublimes; con el rol del bufón frente al ceremonial serio; el de las Carnestolendas con relación a la Cuaresma; etc (Bajtin, 26-27).

El conjunto de imágenes referentes al mundo de lo bajo (en cuanto lo material-terrenal) encarnadas en Sancho le otorga la facultad de principio regenerador del caballero armado, él representa todo los aspectos que originan la confrontación del ideal y consecuentemente la regeneración del mundo

simplicidad primitiva del escudero; vid. Manuel Durán, "El Quijote a través del prisma de Mikhail Bakhtine: carnaval, disfraces, escatología y locura" en Michael D. McGaha (ed.), *Cervantes and the Renaissance*, Easton, Pennsylvania, 1980, pp. 82-85; vid. Agustín Redondo, *op. cit.*, p. 158.

³³ Manuel Durán, *op. cit.*, p. 85.

oficial-espiritual. Es tal la importancia concedida al mundo material que el gobernador de la Ínsula Barataria prefiere dimitir que anteponer sus apetitos a una recompensa meramente virtuosa, prefiere su libertad carnal antes de deber obediencia a la vida del mundo oficial y sus normas.

[...] Y denme de comer o, si no, tómense su gobierno, que oficio que no da de comer a su dueño no vale dos habas. (II, 47).

[...] Mejor me está a mí una hoz en la mano que un cetro de gobernador, más quiero hartarme de gazpachos que estar sujeto a la miseria de un médico impertinente que me mate de hambre, y más quiero recostarme a la sombra de una encina en el verano y arroparme con un zamarró de dos pelos en el invierno, en mi libertad, que acostarme con la sujeción del gobierno entre sábanas de Holanda y vestirme de martas cebollinas [...] (II, 53).

Si Sancho, alférez de don Carnal, es representante del mundo material lo es también del popular, por ende de la cultura popular. Esto último es observable en la sabiduría popular que ostenta el fiel escudero, sus refranes son el bagaje cultural popular, donde lo importante (a diferencia del mundo oficial-superior de su señor) es la cultura oral.

- **Don Carnal habla y aniquila.**

Unas de las cualidades de Sancho es su desenvolvimiento verbal, muestra una versatilidad lingüística (proverbios y refranes, cuentos, chistes, sátira), los recursos que utiliza pueden distinguirse por ser parte del lenguaje de la plaza pública, y funcionan por lo tanto bajo el mecanismo ambivalente del lenguaje carnavalesco (burla-degradación-regeneración); es así como la ambivalencia lingüística caracteriza al discurso de Sancho, del mismo modo es brillante y agudo que necio y simple, de igual manera ensalza que ridiculiza, con sus palabras puede matar o regenerar. Los insultos colindan con los elogios "y ya no es posible distinguir unos de otros, ni decir donde comienzan o terminan unos y otros" (Bajtín, 149):

-¡Oh, qué mal se le entiende a vuesa merced –replicó el del Bosque- de achaque de alabanzas, señor escudero {Sancho}! ¿Cómo y no sabe que cuando algún caballero da una buena lanzada al toro en la plaza, o cuando alguna persona hace alguna cosa bien hecha, suele decir el vulgo: «¡Oh hideputa, puto, y qué bien que lo ha hecho! » », y aquello que parece vituperio, en aquel término es alabanza notable? Y renegad vos, señor, de los hijos o hijas que no hacen obras que merezcan se les den a sus padres loores semejantes [...]

Y diciendo esto se la puso [la bota] en las manos a Sancho, el cual, empinándola, puesta a la boca, estuvo mirando las estrellas un cuarto de hora, y en acabando de beber dejó caer la cabeza a un lado, y dando un gran suspiro dijo:

-¡Oh hideputa, bellaco, y cómo es católico!

-¿Veis ahí -dijo el del Bosque en oyendo el *hideputa* de Sancho- cómo habéis alabado este vino llamándole «hideputa»?

-Digo -respondió Sancho- que confieso que conozco que no es deshonra llamar «hijo de puta» a nadie cuando cae debajo del entendimiento de alabarle [...] (II, 13).

El personaje manipula, intencional o inconscientemente, el lenguaje; lo modifica, le otorga un nuevo significado, esto es evidente en el uso de proverbios, de sentencias y de arcaísmos que adopta y transforma tanto del mundo oficial como de su amo (que finalmente son el mismo)³⁴; con su discurso efectúa una parodia de los lenguajes enaltecidos, crea un juego paródico a través de una segunda comprensión o interpretación de los términos lingüísticos, lo anterior con el fin de contribuir a la destrucción "de la unidad retórica de la *personalidad*, del acto y del evento"³⁵ carnavalizado.

-Mucho -replicó don Quijote-; porque de trecientos y sesenta grados que contiene el globo del agua y de la tierra, según el cómputo de Ptolomeo, que fue el mayor cosmógrafo que se sabe, la mitad habremos caminado, llegando a la línea que he dicho.

-Por Dios -dijo Sancho-, que vuestra merced me trae por testigo de lo que dice a una gentil persona, puto y gafo, con la añadidura de meón, o meo, o no sé cómo (II, 29).

³⁴ Vid. R. M. Flores, *Sancho Panza through three hundred and seventy-five years of continuations, imitations and criticism, 1605-1980*, Juan de la Cuesta, Newark, 1982 (Series documentación cervantina, 4), pp. 128-130.

³⁵ Tatiana Bubnova, "El espacio de Mijail Bajtin: Filosofía del lenguaje, filosofía de la novela", *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXIX núm. 1, 1980 p. 111

El cuerpo elegido para ser derrumbado y arrojado a la tierra, ya sea el del caballero o el alegórico del mundo de lo alto, no requiere de palos ni de bofetones, en sí no exige una agresividad física para ser degradado y regenerado. Las palabras de Sancho comprueban que igual de nocivas son los elogios-injurias. Los insultos como agresividad ritual u hostilidad burlesca pueden también destrozar y enterrar al cuerpo antes de regenerarlo. Agustín Redondo observa que:

Desde este punto de vista, Sancho desempeña un papel específico. Su discurso nace en otro centro que el de la cultura dominante. Sus rupturas lingüísticas, sus creaciones verbales, sus juegos de palabras, su glosolalia no son sino expresión de otra verdad. Las prevaricaciones idiomáticas del campesino, unidas al empleo de refranes, corresponden a la creación de un lenguaje específico capaz de revelar otra visión del mundo. El ejemplo tal vez más significativo es el que encierra el capítulo 20 de la primera parte en que, parodiando la referencia a las autoridades clásicas, característica de la cultura oficial y erudita, Sancho dice: «...fue una sentencia de Catón Zonzorino, romano, que dice: ' y el mal para quien le fuere a buscar'.» De tal modo, Catón el Censor -se le llamaba Catón Censorino-, Catón el Sabio, autor (apócrifo) de una serie de sentencias y reglas de vida muy difundidas en las escuelas de primeras letras, se halla calificado de zonzo, o sea de tonto. No se pueden poner en tela de juicio de maneras más festiva e irreverente los cánones de la cultura erudita³⁶.

Las palabras de Sancho causan resquicios en el armazón del mundo de lo alto, el cual se tambalea con los elogios e injurias del escudero, pero estos no son los únicos medios de estremecer las estructuras, la clave está también en otros recursos. Si degradar equivale, en cierta forma, a resquebrajar los cimientos del sistema, si la intención es acercar lo alto hacia lo terrenal, eficazmente puede llevarse a cabo este derrumbe a través de elementos del mundo de lo bajo: entran en acción los elementos escatológicos.

³⁶ Agustín Redondo, *op. cit.*, p. 169

Este tipo de burla de carácter escatológico es observable en el pasaje de los batanes (I, 20), cuando Sancho oculta la verdad acerca de los ruidos corporales de sus necesidades, pero el juego no recae en la simple negación sino en la permutación de los hechos; los ruidos de sus funciones digestivas son ensalzados en su significación. Por otro lado Sancho deduce la posibilidad de un éxito personal mayor que el de su señor con base en los ruidos proferidos por ambas cabalgaduras (II, 8).

Sancho y don Quijote, el mundo festivo, la Fiesta de los Locos.

Ya sea por sus obras o palabras el escudero ríe y hace reír, podría decirse entonces que otra de las características particulares de Sancho es su carácter alegre; es en cierta forma el bufón ritual (de ahí su don revelador de la verdad) pero su risa no es solamente alegre sino festiva con las potestades que ello implica; al mismo tiempo que personifica al pueblo que ríe (por eso puede burlar las normas), es "la personificación de la fiesta"³⁷ (risa-desmesura-juego-libertad). Sancho representa, en este sentido, el espíritu popular en pos de la licencia y la ruptura, por eso él, junto con don Quijote, reconstruyen la realidad en nombre de un universo utópico donde los campesinos gobiernan.

Eugenio Trías observa que don Quijote pretende adaptar al mundo real las reglas olvidadas y caducas de su mundo quimérico y "arrancar a todas las cosas sus signos o marcas olvidadas, que señalan relaciones verdaderas (es decir, aquí, semejantes) y que intentan de continuo verificar al Libro (de caballerías)"³⁸. En estos intentos de redención del mundo el caballero manchego es acompañado por su goloso escudero; de manera singular participan en la batalla del equilibrio y regeneración del mundo los

³⁷ José Alfredo Salazar, *op. cit.*, p. 2.

representantes de ambos polos, pese a las apariencias no es el caballero armado quien se enfrenta solo, a cada paso lo respalda y secunda Sancho Panza. Nada es azaroso en la conducta de don Quijote y su fiel acompañante, las situaciones en las cuales logran verse involucrados no son arbitrarias sino que llevan una carga significativa; lo ridiculizado o parodiado por los personajes inviste cierto sentido. Cervantes recurre al artificio de la locura y la risa como escudo para embestir algunas ideas, vigentes y represivas, del sistema. La locura, al igual que la risa, es un medio para expresar la verdad, ambas manifestaciones están dotadas de cierta inmunidad para el discurrir acerca de temas generalmente vedados o reprimidos en otros niveles de manifestación. Pero no es solamente importa la manifestación libre de los principios sino el sentido imputado, el cual iba más allá de la burla y degradación, era perseguido una renovación y renacimiento de los preceptos³⁹. En cierta forma, los locos en sus discursos pueden equipararse al de los bufones medievales.

En la novela, el motor de todas las acciones del Caballero de la Triste Figura es su locura, esta capacidad del personaje es la que le permite al autor desarrollar cierta sucesión de ideas; en este contexto la locura debe ser entendida no tanto como un desvarío irracional sino como la voz de la verdad no inhibida ante los formalismos de la sociedad. De ahí que los locos fueran considerados como portadores de la verdad, lo relativo de la verdad hacía difícil la distinción entre cordura-locura, en el mismo *Quijote* es evidente esta idea popularizada:

³⁸ Eugenio Trias, *Filosofía y carnaval y otros textos afines*, Anagrama, Barcelona, 1984, 3^{er} ampliada (Argumentos, 72), p. 27.

³⁹ Vid. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid, 1998 (Ensayo, historia y geografía, 57), p. 73.

[...] Hizolo así el capellán, y el retor le dijo que aquel hombre aún se estaba loco; que puesto que hablaba muchas veces como persona de grande entendimiento, al cabo disparaba con tantas necedades, que en muchas y en grandes igualaban a sus primeras discreciones, como se podía hacer la experiencia hablándole. Quiso hacerla el capellán, y, poniéndole con el loco, habló con él una hora y más, y en todo aquel tiempo jamás el loco dijo razón torcida ni disparatada, antes habló tan atentamente, que el capellán fue forzado a creer que el loco estaba cuerdo [...] (II, 1).

Durante el texto muchas veces la certeza acerca de la locura de don Quijote es puesta en duda por la concurrencia que lo observa y escucha ya "que era un cuerdo loco y un loco que tiraba a cuerdo" (II, 17)⁴⁰, él juega durante la obra con el papel loco-cuerdo. La duda recae en la valoración de sus actos, ¿son acciones absurdas o son el juicio y rescate de un sistema? La locura de don Quijote da inicio a una prolongada Fiesta de los Locos, donde la risa y la locura alegre tienden a la revelación-degradación-regeneración de la verdad. Constantemente el rol del loco es intercambiado, a veces don Quijote, otras veces el escudero, es quien ostenta la facultad de locura y la inherente revelación de la verdad. Agustín Redondo observa que los agraciados por la locura son seres inocentes o simples, pero que son beneficiados también por el soplo espiritual, el cual es liberado por la boca y la palabra. De esta manera Redondo justifica la sabiduría salomónica del gobernante Panza⁴¹.

La vida entera de don Quijote, no de la Alonso Quijano, es entonces una oportunidad para enjuiciar el mundo, ya sea en sus esferas de lo alto-lo bajo, desde el parapeto de la risa y la locura. Estas características festivas y quijotescas arrebatan el antifaz al sistema, rien al unísono del rostro ahora expuesto sin protección, juegan con sus características, las transforman, las

⁴⁰ Vid. también los pasajes de *Quijote*: (II, 36), (II, 58), (II, 62) en los que hay un juego de juicio entre la cordura y la locura de don Quijote.

⁴¹ Agustín Redondo, *op. cit.*, pp. 161, 165-166

confunden. "Gracias al sistema de la inversión y la parodia, puede poner en tela de juicio, entre carcajadas, la verdad oficial, la de los grupos dominantes"⁴².

La fiesta carnavalesca.

El Quijote parece brindar es una opción original a la descomposición de la realidad, el autor entre las posibles opciones de un modo formal o jocoso, opta por el más alegre; así como Julio Caro Baroja menciona que el mal trato del cuerpo que ejerce la Cuaresma no aparenta ser la mejor cura psíquica y social para el hombre a comparación del Carnaval que es la alternativa placentera⁴³, parece que Cervantes de igual manera ve como cura psíquica y social no a lo didáctico o ejemplar sino a la risa.

La risa festiva inunda al texto de Cervantes ya que si la locura de don Quijote da inicio a una Fiesta de los Locos, la vida del caballero armado es una prolongada fiesta carnavalesca, en la cual deambulan las fiestas y los banquetes, los disfraces y antifaces, las personalidades transmutadas, donde un mundo al revés es instalado en varias ocasiones pero sobre todo el ritual de coronamiento y destronamiento del rey del carnaval, don Quijote, ocurre repetidamente⁴⁴. La coronación lleva implícita la futura destronación.

[...] En el mundo carnavalesco de Bajtín, este proceso "es un ritual ambivalente dualista, que expresa la inevitabilidad y al mismo tiempo el poder creativo del cambio-y-reanudación, la *relatividad alegre* de toda estructura y orden, de toda autoridad y de toda posición (jerárquica). La coronación ya contiene la idea de la inmanente descoronación: es un acto ambivalente desde el comienzo "[...]"⁴⁵.

⁴² *Ibidem*, p. 169.

⁴³ Vid. Julio Caro Baroja, *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, Taurus, Madrid, 1979, 2^a. ed. (La otra historia de España, 2), p. 27.

⁴⁴ En el *Quijote* hay una serie de anécdotas y eventos de carácter jocoso y festivo, pero, como ya se mencionó, el análisis de características carnavalescas en este texto está limitado a una selección de situaciones carnavalescas de los personajes don Quijote y Sancho Panza.

⁴⁵ Robert L. Sims, "Periodismo, ficción, espacio carnavalesco y oposiciones binarias: la creación de la infraestructura novelística de Gabriel García Márquez". *Hispania*, 71, núm. 1, marzo 1988, p. 53.

La historia del caballero andante está compuesta por una larga serie de *destronamientos*, la gesta culmina con el fin de esos destronamientos.

El rito que inaugura y consagra el mundo al revés del carnaval es la coronación burlesca y el subsiguiente destronamiento, es decir, un encumbramiento que esconde el germen de la caída. La *coronación-destronamiento* que aparece en la literatura es, desde luego, figura heredada de los festejos camavalescos tradicionales en los que se elegía un rey efímero para luego *destronarlo* y golpearlo. Este rito, desde el principio doble y ambivalente, expresa lo inevitable y lo constructivo del cambio-renovación y termina en una tunda al falso rey, antípoda del rey verdadero, ya que es o un villano o un bufón⁴⁶.

En la obra don Quijote no es solamente un caballero con mala estrella, la fortuna no es lo único que le ocasiona reveses sino las vueltas de la rueda cósmica camavalesca. Los triunfos y fracasos de don Quijote son el columpio del mundo camavalesco: lo alto-lo bajo, la coronación-destronamiento; cual en un péndulo los sucesos son repetidos en un ir y venir, es así como las victorias son transformadas en derrotas, las hazañas heroicas en situaciones humillantes, de esta manera en cada aventura don Quijote es encumbrado para ser destronado inmediatamente. Pero esta serie de destronamientos sucesivos no ejercen un sentido negativo en el personaje, por el contrario significan su continua regeneración⁴⁷.

El fin intermitente de la fiesta.

La pálida muerte con pie de igual pujanza
bate la choza del pobre y las torres de los
reyes.

Horacio, *Odas* (I, vs. 4)

Al morir, el mundo da a luz...
Mijail Bajtin, *La cultura popular...*

⁴⁶ Luz Fernández de Alba, *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitlor*, p. 100.

⁴⁷ De la serie de destronamientos que padece don Quijote únicamente dos pudieran ser considerados como acabados, estos destronamientos serían el del de final de cada uno de los tomos, están en cuanto obligan al caballero a retirarse

Don Quijote padece de los distintos derrocamientos, con sus golpes y burlas correspondientes, debido a que sus cualidades de loco y de representante de lo antiguo, lo rígido, lo serio o el poder son los pretextos perfectos para nombrarlo rey de Carnaval y consecuentemente hacerlo blanco de la degradación mayor: el destronamiento carnavalesco. El destronamiento es utilizado como el proceso final de las fiestas carnavalescas además de las degradaciones carnavalescas, es el último paso para ejecutar el ensalzar lo bajo y rebajar lo alto; las características del descenso están relacionadas con la norma-ritual-modelo transgredida y escarnecida; respecto la caída y sus características Graciela Cándano observa que:

[...] mientras más augustamente graves, respetables, admiradas o inamovibles sean las costumbres, las leyes o las ceremonias, más agradable y jocosa será su relajación, su degradación o su parodia en los carnavales, más cómica será su transgresión. Por ello las olímpicas golpizas que le infligen a don Quijote: '...que con toda aquella tempestad de palos que sobre él llovía, no cerraba la boca, amenazando al cielo y a la tierra y a los malandrines, que tal le parecían' [Cervantes: 44a], mueven a risa, ya que el caballero medieval ideal era el prototipo de la honra, el valor, la dignidad y la fuerza [...] ⁴⁸.

En el destronamiento del rey del Carnaval; la caída del Caballero de la Triste Figura es un prisma de situaciones carnavalescas, la depuración de la imagen caballeresca ocurre de las maneras más diversas: una de ellas es recurrir a la parodia sacra. Por ejemplo, la sola pretensión de armarse caballero (una coronación en potencia) muda inmediatamente de dirección, la interrupción del rito de velar las armas por un caballero-arriero y la subsiguiente respuesta de don Quijote culminan con el héroe apedreado por los compañeros del incauto profanador. Al ritual de armar al caballero (nueva coronación) también le es arrebatado su significado al realizarse en circunstancias

burlescas (el padrino es un bribón, el libro de oraciones es el de las cuentas de la paja y la avena, y las damas son prostitutas) (I, 3). Pero no son estos dos eventos las únicas coronaciones-destronamientos de tipo parodia sacra que padece el caballero manchego; en el castillo de los duques junto con el leal Sancho es involucrado en un lavatorio peculiar, uno de barbas; otra vez el ritual en lugar de enaltecerlos los rebaja (a cada uno de acuerdo con su nivel social, en cuanto que el mismo seudoritual es llevado a cabo de manera distinta para cada uno de ellos) (II, 32).

Empero en el incesante proceso de coronación-destronamiento los medios son circunstanciales, lo primordial es la intención de arrojar lo alto a los espacios de lo bajo. La ceremonia de arrojar al piso, de acercar a la tierra al cuerpo destronado, de enterrarlo para ser regenerado ocurre, literalmente, en varias ocasiones. Más de una vez el héroe paródico finaliza sus hazañas en el piso, derribado por las circunstancias más ridículas posibles, en las cuales participan elementos de mundo de lo bajo. Por ejemplo, al defender la honra de su caballo don Quijote, junto con Sancho, es vapuleado a manos de unos arrieros, el mundo de lo bajo interviene en este episodio disfrazado bajo la causa de la disputa: los instintos carnales del rocín por unas "facas" (I, 15). Lo material-terrenal-corporal le arrebató otro triunfo al Caballero de la Triste Figura cuando un león en lugar de enfrentarlo le muestra sus "traseras partes" (II, 17)⁴⁹. Un caso particularmente simbólico es cuando Sancho, el rucio, Rocinante y don Quijote son derribados por una pira⁵⁰ (II, 69); este suceso

⁴⁸ Graciela Cándano Fierro, *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*, UNAM, México, 2000 (Bitácora de retórica, 7), pp. 68-69.

⁴⁹ En estos episodios lo bajo-material encaran en las imágenes denigrantes- regeneradoras del vientre, de los genitales y el trasero.

⁵⁰ Los puercos son animales simbólicos del mundo carnal, el hecho que don Quijote sea atropellado por una pira es una imagen doblemente degradante.

es rematado en cuanto la actitud del héroe victimado; para el caballero manchego el incidente burlesco no es interpretado como una afrenta sino como una *expiación necesaria* por su condición de caballero (o quizás de rey carnalesco) vencido, pero su escudero con sus palabras le invierte la situación al demostrar que el castigo divino son los padecimientos comunes de la gente del pueblo, arrebatándole discretamente la impresión de castigo meritorio:

-Déjalos estar, amigo, que esta afrenta es pena de mi pecado, y justo castigo del cielo es que a un caballero andante vencido le coman adivas y le piquen avispas y le hollen puercos.

-También debe ser castigo del cielo-respondió Sancho- que a los escuderos de los caballeros vencidos los puncen moscas, los coman piojos y les embista el hambre [...] (II, 68).

La enumeración de tropiezos y contusiones parece continuar interminablemente; don Quijote, Rocinante, el escudero y su asno atropellados y molidos por un tropel de toros al pretender caballero demostrar su valentía (II, 58) y los cuerpos del osado héroe y su *escuálido caballo arrollados por* ovejas y carneros al enfrentar un ejército ficticio (I, 18) son solamente dos ejemplos más. También la posibilidad de una entrada triunfal a Barcelona es truncada con una nueva caída del Caballero de los Leones (II, 61). Una caída *inconclusa* (I, 43) pudiera ser considerada como una burla a su figura; este destronamiento inacabado ocurre cuando al resguardar la entrada de una fortaleza-venta de unos forasteros-caminantes el caballero cae pero queda enganchado de la silla de Rocinante, entonces *no está ni el caído ni levantado*.

Las circunstancias dan la impresión de que el autor (o el poder carnalesco) parece no conformarse con tumbar al Caballero de la Triste Figura, en cierta forma exige que la caída-destronamiento debe ser estrepitosa y exorbitante, el cuerpo degradado debe ser despedazado; un factor que

enfatisa esta idea es que una vez en el suelo la caída-destronamiento continúa, en ocasiones, con una tunda⁵¹; un ejemplo de lo anterior es el pasaje en donde el caballero manchego enfurecido porque un mercader pone en duda la belleza de Dulcinea arremete contra él pero Rocinante tropieza y el caballero armado cae al suelo imposibilitado para levantarse por el peso de su armadura y armas, ya en el suelo es golpeado con su misma lanza (I, 4). Otro caso es cuando al liberar a unos galeotes en aras de su deber hacia los desventurados, es derribado, apedreado y despojado de parte de su vestimenta por los delincuentes recién soltados por su propia mano (I, 22).

Don Quijote es, en sí, un personaje que cada vez que pretende realizar una hazaña portentosa parece conjurar una atracción de lo bajo-la tierra hacia su cuerpo; al querer derrotar a un grupo de gigantes-molinos es lanzado por los aires (I, 8); al salvar a la dueña Dolorida y a toda su corte su cabalgadura heroica, el corcel Clavileño, explota y lo lanza por los aires junto con su escudero (II, 41).

Estas sucesiones de coronación-destronamiento son interrumpidas cuando don Quijote logra vencer al enemigo de la princesa Micomicona sin terminar la batalla apaleado, apedreado o derribado. Su triunfo sobre el gigante-cuero está apoyado en las cualidades regeneradoras de la sangre-vino, (I, 35). El vino es la imagen contrapuesta al aceite, elemento relacionado con lo Cuaresmal (seriedad-oficial), consecuentemente es considerado como

⁵¹ Los golpes propiciados a don Quijote están relacionados tanto con el aspecto carnavalesco de la situación como con el sentido de los insultos a la honra y la lucha por el valer social. Javier Salazar Rincón asienta que durante el combate de las armas de los caballeros lo que disputaban era la superioridad frente al contrario, lo que estaba en juego era el valer social, la idea de *valer más*. El caballero ganaba honra con la derrota de su contrario pero la perdía al ser vencido. Salazar Rincón señala también que las ofensas para la honra de los caballeros eran de distinto tipo, lo grave de la ofensa, como los palos o los insultos, no era el dolor producido sino la afrenta que implicaban para la honra; *vid* Javier Salazar Rincón, "Honor y limpieza de sangre" en *El mundo social del «Quijote»*. Gredos, Madrid, 1986 (Biblioteca románica hispánica II. Estudios y ensayos, 352). pp. 228-287.

representación de emancipación, expresión libre de la verdad y lo festivo; su carácter de festivo lo relaciona con la imagen del banquete carnavalesco, lo referente al comer y beber desmesuradamente y la posibilidad del hombre de devorar al mundo, es parte de la construcción de un porvenir utópico, es una simbolización de la renovación del universo:

[...] la sangre se transforma en vino, la batalla cruel y la muerte atroz en alegre festín, y la hoguera del sacrificio en hogar de cocina. Las batallas sangrientas, los despedazamientos, los sacrificios en la hoguera, los golpes, las palizas, las imprecaciones e insultos, son arrojados al seno del tiempo feliz que da la muerte y la vida, que impide la perpetuación de lo antiguo y no cesa de engendrar lo nuevo y lo joven (Bajtín, 189).

Don Quijote, como rey carnavalesco que es, no está exento de ser destronado dentro de un ambiente festivo carnavalesco. Uno de estos destronamientos ocurre cuando participa en una tunda colectiva de rasgos carnavalescos; la paliza inicia con un malentendido, un juego de identidades-lechos confundidos⁵², cuando el caballero cree que una princesa "vencida de amores" lo visita en su lecho y pretende corresponderle, él es golpeado por el verdadero enamorado, su cuerpo es pisoteado. Mas las afrentas no culminan aquí, la hostilidad alcanza, debido a una serie de confusiones, al resto de los ocupantes de la habitación, el resultado final es una golpiza generalizada. La penumbra, cual antifaz, origina un ambiente de igualdad, donde todos son aporreados y considerados bajo el mismo trato:

[...] Lo mismo hizo el ventero, pero con intención diferente, porque fue a castigar a la moza, creyendo sin duda, que ella sola era la ocasión de toda aquella armonía. Y así como suele decirse: «el gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo», daba el arriero a Sancho, Sancho a la moza, la moza a él, el ventero a la moza, y todos menudeaban con tanta priesa, que no se daban punto de

⁵² Otro elemento carnavalesco que permaneció sin estudiar en este texto es el juego de identidades, confusión y enmascaramiento de varios de los personajes de la novela, esta exclusión fue con el fin de delimitar el campo de análisis.

reposo; y fue lo bueno que al ventero se le apagó el candil, y, como quedaron ascuras, dábanse tan sin compasión todos a bulto, que a doquiera que ponían la mano no dejaban cosa sana (I, 16).

El episodio de "el carro o carreta de las Cortes de la Muerte" ilustra uno de los espectáculos típicos del Carnaval: el desfile de máscaras, pero no es solamente una ejemplificación, es un marco nuevo para otro destronamiento. Los actores de la compañía de Angulo el Malo, (Cupido, la Muerte, un Ángel, un Emperador, una Reina, un Demonio, un caballero armado), crean el ambiente propicio para que el rey observador sea destronado por uno de los integrantes del mundo del Carnaval: un bojiganga. De esta manera el rey es destronado y apaleado:

Estando en estas pláticas, quiso la suerte que llegase uno de la compañía, que venía vestido de bojiganga, con muchos cascabeles, y en la punta de un palo traía tres vejigas de vaca hinchadas; el cual moharracho, llegándose a don Quijote, comenzó a esgrimirle palo y a sacudir el suelo con las vejigas y a dar grandes saltos, sonando los cascabeles; cuya mala visión así alborotó a Rocinante, que sin ser poderoso a detenerle don Quijote, tomando el freno entre los dientes dio a correr por el campo con más ligereza, que jamás prometieron los huesos de su anatomía. Sancho, que consideró el peligro en que iba su amo de ser derribado, saltó del rucio y a toda priesa fue a valerie; pero cuando a él llegó, ya estaba en tierra, y junto a él, Rocinante, que con su amo, vino al suelo: ordinario fin y paradero de las lozanías de Rocinante y de sus atrevimientos (II, 11).

Otro destronamiento que no niega sus características de ritual carnavalesco es el enjaulamiento del Caballero de los Leones al final de la primera parte del *Quijote*, este episodio es un nuevo ejemplo de la fiesta que es la vida de don Quijote; en este pasaje el rey de los tontos⁵³, en medio de un desfile de máscaras carnalescas, es destronado, sólo que ahora la caída conduce a una muerte ritual, no en balde la primera parte del ciclo de sus aventuras finaliza con este destronamiento, aparentemente, irrevocable (I, 46).

⁵³ Vid. *Quijote* (II. 31) donde el apelativo de don Tonto es adjudicado a don Quijote.

Uno de los destronamientos más significativos a la figura de don Quijote es la resolución al encantamiento de Dulcinea⁵⁴; pese a los deseos del caballero desencantamiento no exige ni hazañas ni obras extraordinarias de su parte, el Caballero de la Triste Figura debe aceptar que la solución recae únicamente en Sancho Panza, pero la burla no radica en arrebatarle la oportunidad de romper el hechizo sino en la fórmula: el mundo de lo bajo es quien libera al mundo de lo oficial. Los golpes son regeneradores, pero la flagelación pudiera ser vista únicamente como un acto de purificación, sin embargo, la alusión a las "posaderas", símbolo de las partes bajas de cuerpo, apunta a un significado de degradación-regeneración:

[...] que para recobrar su estado primo
la sin par Dulcinea del Toboso
es menester que Sancho, tu escudero
se dé tres mil azotes y trecientos
en ambas sus valientes posaderas,
al aire descubiertas, y de modo,
que le escuezan, le amarguen y le enfaden [...] (II, 35).

Un segundo rey bufo.

Sancho Panza, pese a su ingenuidad y simpleza, comprende el sentido del juego de carnaval (coronaciones-destronamientos, triunfos-derrotas) en el cual está inmerso su señor, entiende las vueltas de la fiesta de la vida y su fugacidad, él entiende la necesidad del mundo al revés:

-¿Tan nueva sois en el mundo, que no lo sabéis vos?-
respondió Sancho Panza-. Pues sabed, hermana mía, que caballero
aventurero es una cosa que en dos palabras se ve apaleado y
emperador: hoy está la más desdichada criatura del mundo y la más

⁵⁴ Peter Burke menciona que uno de los cambios entre la Edad Media y la Edad Moderna fue la renovación de las creencias oficiales con respecto a la visión del mundo, el mundo oficial y el popular estaban divididos por la diferencia en sus creencias en magos, brujas profecías y otras formas de adivinación; Mijail Bajtin analiza brevemente el papel de las profecías y adivinaciones paródicas; *vid.* Peter Burke, *op. cit.*, pp. 380-382; *vid.* Mijail Bajtin, *op. cit.*, pp. 208-219.

menesterosa, y mañana tendría dos o tres coronas de reinos que dar a su escudero (I, 16).

Ese ingenio simple aunado a su figura de gracioso permite que también el escudero sea erigido rey de Carnava, él es el rey de los tontos; su rol de Rey Momo es más incuestionable que el de don Quijote en cuanto que el mundo que él crea no es *el mundo al revés* ni el mundo regenerado, simplemente es la fiesta donde la colectividad juega a coronar y destronar al tonto de los tontos como un medio de subvertir al sistema⁵⁵. Las aventuras del gobierno carnavalesco de Sancho Panza están cimentadas en episodios burlescos y paródicos destinados a evidenciar el rol del salomónico rey tonto. El acento carnavalesco en su gubernatura está demarcado desde la vestimenta del gobernante Panza, su atuendo, aparente símbolo de la autoridad, es más bien un reflejo de un vestido a semejante al de los locos de Antruejo, un símbolo de burla a lo oficial: "vestido parte de letrado y parte de capitán" (II, 42).

Y al igual que el Carnaval, el reino del escudero es momentáneo, el derecho al cetro y al trono le es retirado, más bien arrebatado, con una violencia destructiva-regeneradora propia del destronamiento y muerte del rey Carnal, aunque el torbellino que genera la caída del Carnaval no logra absorber al escudero para enterrarlo totalmente; el absurdo gobernante decide renunciar antes de ser aniquilado. Los síntomas de la cercanía de "el entierro de la sardina" (la reglamentación acerca de su conducta y régimen alimenticio) y una tunda carnavalesca (II, 53) bastan al escudero para que regrese a su vida cotidiana de aventuras y desventuras ridículas y olvide su insula.

⁵⁵ Agustín Redondo comprende al gobierno de Panza como una inversión simbólica de las relaciones de poder en la sociedad; Edwin Williamson analiza también el posible carácter crítico del pasaje de la insula Barataria: *vid.* Agustín Redondo, *op. cit.*, pp. 164-169; *vid.* Edwin Williamson, *op. cit.*, pp. 236-237

La culminación de la fiesta: la muerte de don Quijote.

En el ritual de coronación-derrocamiento está implícito la percepción del mundo carnavalesco; el juego de coronación-destronamiento en el Carnaval no es un juego de resurrección y de muerte, de deposición y sustitución arbitrario sino motivado, en realidad es una apoteosis-humillación de los valores del sistema. Cada vez que don Quijote es encumbrado o rebajado el sistema experimenta el análisis, valoración y renovación de alguna de sus estructuras. El Carnaval y don Quijote son, en cierta forma, abogados de un mundo utópico y regenerador; pese a su sentido cuaresmal-espiritual el Caballero de la Triste Figura debe aceptar la imagen del Carnaval como el de un mundo perfeccionado y como espacio temporal ideal para realizar sus hazañas.

El reinado de don Quijote y Carnaval no pueden ser eternos, ambos deben culminar y permitir la reinstauración del mundo oficial, es así como Sansón Carrasco aparece para dar fin a las incesantes coronaciones y destronamientos de don Quijote, él clausura la fiesta-vida de don Quijote al aparecer como representación del mundo de lo oficial bajo el rostro de la razón. Después de un intento fallido de vencer a don Quijote (II, 14), bajo el antifaz del Caballero del Bosque o de los Espejos, el bachiller Carrasco toma una nueva máscara ceremonial, la del Caballero de la Blanca Luna y da muerte simbólica al rey del Carnaval, don Quijote es vencido sin necesidad de una muerte física al ser derrotado y al serle impuesto un retiro de su vida-oficio como caballero andante, cual penitencia de Carnaval por Cuaresma (II, 64). La duración de la pena, curiosamente, es de un año, como si fuera necesario el transcurrir de un año para saber si revive o no en don Quijote la esencia del espíritu del

Carnaval reprimida por orden del Caballero de la Blanca Luna. Otro ciclo anual es el que declara Alonso Quijano para la duración de su mundo bucólico, nuevamente es reiterado un plazo anual como tiempo necesario para que el caballero inicie nuevamente sus andanzas restauradoras del sistema, como si el rey del Carnaval necesitara de un lapso determinado para autoregenerarse (II, 73).

Pero los efectos de despojar a don Quijote de su espíritu son la muerte de ambas fiestas la carnavalesca y la de la vida del Caballero de la Triste Figura. Don Quijote-Alonso Quijano al estar "vestido de cuerdo y desnudo de loco" (II, 1) parece, no inmediatamente después del combate, conforme Alonso Quijano entierra a su *alter ego* don Quijote la vida escapa de su cuerpo.

Al respecto Fernando Savater observa que:

[...] El bachiller quiere "meter en razón" a don Quijote, sin darse cuenta de que para "meterle en razón" tiene que sacarle su poesía. Y tampoco advierte que de este modo va a convertirse involuntariamente en su asesino. Don Quijote, vencido pero no convencido por Sansón Carrasco, vuelve a su casa y a llamarse otra vez Alonso Quijano para morir pocos días después. Es que ha perdido su alma quijotesca y sin alma no se puede vivir⁵⁶.

La importancia de la esencia del Carnaval, de la locura quijotesca es descrita por uno de los mismo personajes del Quijote: don Antonio Moreno, él percibe que el fin de don Quijote no sólo incumbe al caballero y su escudero, la vida del Caballero de la Triste Figura y Sancho Panza son un aliento vigorizante para el mundo en general:

[...] Dios os perdone el agravio que habéis hecho a todo el mundo en querer volver cuerdo al más gracioso loco que hay en él! ¿No veis, señor, que no podrá llegar el provecho que cause la cordura de don Quijote a lo que llega el gusto que da con sus desvaríos? Pero yo imagino que toda la industria del señor bachiller no ha de ser parte para volver cuerdo a un hombre tan rematadamente loco; y, si

⁵⁶ Fernando Savater, *Malos y malidos*. Alfaguara México, 1997 (No impar) p. 38

no fuese contra caridad, diría que nunca sane don Quijote, porque con su salud no solamente perdemos sus gracias, sino las de Sancho Panza su escudero, que cualquiera dellas puede volver a alegrar la misma melancolía [...] (II, 65).

Este sentido observado por don Antonio resume la importancia del sentido carnavalesco de don Quijote y su fiel escudero, quienes encarnan a una singular pareja cuaresmal-carnal que da sentido y regenera a un sistema.

Conclusión.

En la Edad Moderna la sociedad sufrió cambios sociales, económicos, políticos y tecnológicos, los cimientos de la sociedad fueron alterados pero estos cambios en la estructura no implicaron necesariamente un mejor sistema social. Lo injusto, lo arbitrario y lo parcial permanecieron como constantes de las exigencias y normas del mundo oficial, el hombre siguió aprisionado, aunque, bajo nuevas pautas. El deseo de liberarse de esta situación y la necesidad de manifestar cómo era percibido este mundo normado contrapuestos con la represión y coacción del mundo oficial propiciaron que el hombre recurriera nuevamente a la risa para equilibrar el peso del mundo que lo agobiaba.

La risa es, en el Renacimiento, la oportunidad de presentar una segunda visión del mundo, de la historia y del hombre, es, en sí, la perspectiva no oficial de la realidad capaz de integrar la totalidad de características y ámbitos del mundo para develarla en su auténtico aspecto sin fingimiento alguno. Mas la cualidad de la risa popular, en este sentido, es que no solamente permite exhibir el aspecto fidedigno de la realidad sino en transformarlo con la intención de renovarlo. La risa carnavalesca no pretende sólo escarnecer al sistema sino regenerarlo, a través de la vejación-desarticulación la sociedad es analizada con el fin de rescatarla y revalorarla.

Cervantes y su genial *Quijote* son la muestra de este liberador mecanismo de expresión y revaloración.

Cervantes a través del *Quijote* presenta una fracción de la sociedad moderna, exhibe los términos de ciertas relaciones sociales, su relación no es la visión oficial ni es solamente enumerativa o descriptiva, es mas bien la visión ordinaria pero analítica del mundo; su pluma no es contemplativa por el contrario es manifiestamente crítica, juzga al mundo, de arriba a abajo, tanto el mundo de lo alto como de lo bajo, y señala sus atributos y fallas. Don Quijote y Sancho Panza son la personificación alterada de ciertos valores, costumbres y ámbitos socioeconómicos, por ello son las herramientas idóneas para este fin escrutador y enjuiciador. La combinación de las características y actitudes irrisorias de ambos personajes conduce a un singular juicio de la sociedad; la discrepancia y la complicidad existentes entre el caballero y escudero derivan en el enjuiciamiento, rescate y revaloración de los principios del sistema. La disconformidad-identificación permite que nadie resulte más ridículo o ennoblecido que otro; la imparcialidad de la risa carnavalesca en el examen y reconstrucción del mundo resalta la intención de restaurar el mundo bajo mejores principios. Don Quijote y Sancho Panza al igual que don Camal y doña Cuaresma no pretenden aniquilarse entre sí sino completarse para evidenciar cuales preceptos conformarían un mundo óptimo.

CAPÍTULO IV

PIPÁ

[...] durante el carnaval es la vida misma la que interpreta, y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real [...].

Mijail Bajtin, La cultura popular...

La importancia del Carnaval reside en la implantación de un nuevo mundo, de una realidad utópica basada en el desconocimiento de las distinciones de la sociedad y regida bajo principios igualitarios, donde el individuo no vive exento de normas pero éstas no lo asfixian ni restringen sus necesidades espirituales o materiales; durante el Carnaval la vida misma busca, juega, plantea e interpreta su existencia sobre nuevas bases, es la renovación de los principios, el resultado buscado es un sistema óptimo. Para el hombre este universo opcional es, en cierta forma, una huida provisional y fugaz, sumamente efímera, de los moldes existentes en su vida ordinaria prescritos y ejecutados por lo oficial y superior. El hombre sólo puede acceder a este universo quimérico del Carnaval gracias a la risa, la cual no es sólo la antítesis del mundo oficial-serio ni lo alegre o festivo, sino una visión particular de la realidad. Su enfoque singular radica en que contempla a la realidad en su totalidad, su mirada abarca todos los niveles y aspectos de la sociedad, sencillamente opina sobre cualquier aspecto ya que no está restringida ni inhibida, lo anterior en cuanto que no obedece o pertenece a ningún sistema específico. Su aspecto neutral propicia que sea una herramienta de la colectividad. La risa no es un observador más, es un juez de la realidad, su apreciación es innegablemente crítica con un matiz más explícito o implícito según la ocasión.

La risa enmascarada.

La risa, dentro y fuera del Carnaval, despliega distintas manifestaciones para retratar y desmembrar al mundo, lo irónico y lo paródico son dos ejemplos de ello, bajo estas dos máscaras muestra parte de su análisis ácido de la realidad; la ironía y la parodia juegan de manera extratextual e intertextual con un objeto y su significado, ambas son construcciones con dos modulaciones, pero para la puntual comprensión de ellas es necesario conocer el referente real y la forma creada; este efecto expresivo es consumado de manera distinta por cada una de estas dos modalidades semánticas¹. Linda Hutcheon observa que en la ironía destaca un sentido burlón que puede ser codificado de manera peyorativa, su característica le permite articular "toda una serie de valores que recorren la gama: de la deferencia a la irrisión; del palmo de narices y de la risita socarrona, a la acrimonia [...] acumulativa del refrán reiterado de Marco Antonio en Julio César: «*Brutus is an honorable man*»."² La ironía según Hutcheon es esencial para el funcionamiento de la parodia, es una forma que desea "provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante"³ acerca de un objeto y sus características; su función pragmática del contraste de cualidades-defectos entre el modelo creado y referente real es, en cierto sentido, más lúdica que correctiva.

La risa abarca, también, otra forma literaria apoyada en la ironía y con un carácter más punitivo que el de la parodia, esta tercera máscara de la risa es la sátira. De acuerdo con Hutcheon:

¹ Las distintas manifestaciones de las figuras de ironía y parodia son descritas y ejemplificadas breve y concisamente por Helena Beristáin; *vid.* "Ironía" y "Parodia" en Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed y 1ª corr. y aum., Porrúa, México, 1997.

² Linda Hutcheon, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM-Iztapalapa, México, 1992 (Área de literatura hispanoamericana), p. 181.

³ *Ibidem*, p. 178.

[...] La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que este modo se apunta están generalmente consideradas como *extratextuales en el sentido en que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias*. Aunque hay, como pronto lo veremos, una *parodia satírica y una sátira paródica*, el género puramente satírico en sí está investido de una intención de corregir, que debe centrarse sobre una evaluación negativa para que se asegure la eficacia de su ataque⁴.

La risa inclemente: la sátira.

La sátira es, entonces, otra perspectiva de la realidad, otra aplicación del sentido irrisorio y ridiculizante, que está enfocada a retratar y revelar los defectos del sistema pero con un tono más negativo y ofensivo si se compara con la parodia y la ironía; su agresividad no es gratuita, como lo declara Hutcheon, sino que está justificada en su deseo de la rectificación de los aspectos denunciados del sistema. Si la risa, por sí sola, ejerce un análisis severo de la realidad, la sátira lo agudiza; el poder ambivalente de la risa (constructor-demoledor) es exteriorizado evidentemente en la sátira, el poder de la risa como arma de doble filo es comprobado en el ejercicio satírico.

Nuevamente, en la sátira, la risa hace su aparición como un medio para ejercer la crítica social, la cual realiza escudada en la libertad de expresión que es inherente a la risa. La sátira es una amalgama de visión humorística y crítica, su objetivo es la denuncia de los mecanismos de corrupción y de la injusticia, de lo falso, de lo superficial y de la desigualdad que existen el sistema.

La sátira es la expresión resultante de una actitud crítica ante el mundo; el satírico es un examinador del mundo real y de su modelo

⁴ *Loc. cit.*

arquetípico, confronta "el mundo tal como es y tal como debiera ser"⁵, en cuanto que lo oficial es aceptado por convención social de sus observaciones *construye su discurso o texto*. La realidad presentada no es una reproducción fiel del sistema, los atributos de la recreación buscan resaltar los factores que permitan el contraste entre la realidad y lo ideal y comprometan a una valoración ética de los hechos. La sátira está interrelacionada con lo arraigado de un pensamiento y sentir crítico en una sociedad, ya que ninguno de los dos pretende solamente reprochar sino que buscan bases nuevas que reformen y refuercen al sistema. A pesar de su sentido crítico no es una expresión meramente seria o formal, esto es evidente en cuanto que el sentido cómico es la base de su accionar, mas su carácter de risible (en su faceta de lo burlesco-irónico) ni la torna en una manifestación totalmente humorística ni devalúa su interpretación crítica. El carácter dual (crítico-cómico) de la sátira puede comprenderse como una mezcla de agresión, malicia y alegría, y puede observarse ejemplificado, de manera clara, en las sátiras carnavalescas. Es el gozo por la victoria impune.

La sátira: la risa no relegada.

Fernández de Alba menciona que la sátira junto con lo cómico, la ironía, la parodia, el ingenio y el carnaval, son un conjunto de fenómenos congregados bajo el abrigo de la risa. La parodia, el sarcasmo y la ironía, además de la sátira, fueron de las pocas formas humorísticas que subsistieron al confinamiento aparente, no extinción, que padeció la risa durante largo tiempo. Lo anterior debido a la postura arraigada de que lo ridículo no era una forma seria de expresión ni de retratar a la realidad, y era sencillamente una

⁵ Sergio Beser, *Leopoldo Alas, crítico literario*, Gredos, Madrid, 1968, (Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y ensayos 117) p. 144

forma de arte menor⁶. Del Renacimiento hasta el siglo XIX la función crítica adherente a la risa fue practicada por los medios de la ironía, sarcasmo, sátira y parodia; la presencia del humor estaba generalmente relacionada a estos fenómenos.

Las expresiones críticas-burlescas aparecen con una mayor frecuencia en los momentos cumbres de un sistema, denotan mayor injerencia en los tiempos de cambio o crisis social, cuando es necesario denunciar o revelar una transformación sociopolítica, su presencia demuestra un repunte en los sistemas con ámbitos de expresión más restringidos. Dentro de esta concepción puede considerarse al autor satírico como un vocero de la realidad, el cual para atraer al lector hacia su expresión crítica y burlesca recurre al "humor como cebo"⁷. Esta actitud es por la cual opta Leopoldo Alas "Clarín" en sus textos, los cuales son un intento, disimulado y a la vez declarado, por sensibilizar al lector burgués con respecto a los cambios que acontecen en su sociedad. Sergio Beser refiere que el humorismo de "Clarín" consiste en el contraste entre dos planos, ideal y real, entre el ser y el deber ser, y menciona que en la opinión del autor de *La Regenta* el humorismo y el criticismo comparten la facultad de mirar a la realidad desde un plano más elevado⁸, Leopoldo Alas detecta, de manera incidental, el papel de la risa como una perspectiva crítica de la realidad.

⁶ El proceso histórico del papel de la risa es expuesto por Luz Fernández de en dos de sus textos; vid. Luz Fernández de Alba, "La seriedad de la ironía" en *Tiempo cerrado, tiempo abierto, Sergio Pitul ante la crítica*, Eduardo Serrato (comp.), UNAM-Era, México, 1994, pp. 62-63; Luz Fernández de Alba, *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitul*, UNAM, México, 1998 (Textos de difusión cultural, serie El Estudio), pp. 85-86.

⁷ Sergio Beser, *op. cit.*, p. 145.

⁸ Vid. *ibidem*, pp. 146-147.

Leopoldo Alas "Clarín".

Rolf Eberenz observa que en las obras de "Clarín" los temas están relacionados con la redefinición de los valores espirituales en el mundo decimonónico, reflejan el hundimiento de la ilusión romántica a la vez que son la oposición entre el idealismo romántico y el materialismo positivista de la época⁹. Leopoldo Alas propone una visión crítica ante la sociedad en que vive, él no acepta, de manera incondicional, las ideas o principios que la rigen. Mas su postura no es la de un reformista¹⁰, su inclinación es hacia desentrañar y analizar: "la contradicción básica entre el mundo material y la índole espiritual del hombre, o más exactamente, en el hecho de que estos principios antagónicos aparezcan inseparablemente unidos en la naturaleza humana"¹¹.

La obra de "Clarín" manifiesta un indiscutible tono crítico, implícito o explícito, en su repertorio de cuentos satíricos¹², a los que pertenece *Pipá*, una historia con elementos de sátira y humor con matices carnalescos; en este texto una vez más el Carnaval hace aparición como una herramienta para examinar y enjuiciar la realidad.

Pipá : sátira social.

Antonio Ramos Gascón observa en *Pipá*¹³ una representación abstracta de las divisiones ideológicas y políticas de la sociedad española¹⁴, la

⁹ Rolf Eberenz define y señala las características sociales presentes en los textos de "Clarín" y la relación de estos elementos con distintas corrientes ideológicas; *vid.* Rolf Eberenz, *Semiótica y morfología del cuento naturalista. E. Pardo Bazán/ L. Alas "Clarín"/ V. Blasco Ibañez*, Gredos, Madrid, 1989 (Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y ensayos 363), pp. 20-21.

¹⁰ El sentido de la postura social de "Clarín" es explicado por Rolf Eberenz en *Semiótica y morfología del cuento naturalista*, p. 261.

¹¹ *Loc. cit.*

¹² Ivan Lissurges realiza un análisis acerca de las características de los cuentos satíricos de "Clarín"; *vid.* la "Introducción" a *Narraciones Breves, Leopoldo Alas "Clarín"*, ed., introd. y notas de Ivan Lissurges, Anupos, Barcelona, 1989 (Autores, textos y temas literatura, 7), pp. 21-34.

¹³ Relato fechado en 1879, escrito en Oviedo, apareció publicado en el periódico republicano *La Unión*: en 1886 Fernando Fe publica una recopilación de cuentos de Leopoldo Alas y la titula de acuerdo con la historia inicial: *Pipá*.

que reflejaba una crisis. Pero *Pipá* es más que un breve vistazo, burlesco y grotesco de la sociedad, o que un texto didáctico o ejemplar, es la mirada crítica de la risa negativa¹⁵. El estilo de *Pipá* está vinculado a la conmoción que el autor desea causar en el lector con el fin de persuadirlo de la necesidad de un cambio. La sátira vulnera al hombre en cuanto lo enfrenta con lo corrupto de su sociedad y le revela que esa imagen a pesar de que pierda su máscara permanece igual de envilecida, de esta forma el individuo debe aceptar que pese a la tergiversación burlesca lo desfigurado es el verdadero rostro de su mundo. Por lo tanto lo crudo en *Pipá* no es, en sí, el retrato del sistema sino el reconocimiento de la verosimilitud del mismo. A través de los ojos de *Pipá* el lector observa las distintas esferas de la realidad (lo oficial y lo popular), *Pipá* y su jornada son símbolo de un recorrido por la geografía social del sistema¹⁶.

Pipá, no es la encarnación, pese a su condición de pillete, de lo corrupto del mundo, aunque tampoco pretende ser un personaje ejemplar; es simplemente la representación de las necesidades de un grupo, tanto de las materiales y de las espirituales. Su carácter de pícaro le permite enfrentar de manera abierta y expedita a los representantes del sistema decadente; y lo identifica como un disidente del sistema, como un enemigo de las distintas representaciones del mundo oficial (Iglesia y Estado) a la vez que lo convierte en un relegado:

[...] la sociedad le temió y se armó contra él de su vindicta en forma de puntapié, suministrado por grosero polizonte o evangélico presbítero o zafio sacristán, terror de beatas, escándalo de la policía,

¹⁴ Antonio Ramos Gascón analiza los motivos sociopolíticos reflejados y simbolizados en *Pipá* en su "Introducción" a Leopoldo Alas "Clarín", *Pipá*, ed. de Antonio Ramos Gascón, REI, México, 1987, pp. 72-76.

¹⁵ Vid. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid, 1998 (Ensayo, historia y geografía, 57), p. 17.

¹⁶ Vid. Rolf Fherenz, *op. cit.*, p. 165

prevaricador perpetuo de los bandos y maneras convencionales [...] (Pipá, 103)¹⁷.

Carnaval: la libertad para Pipá.

Pero el papel de crítico y enemigo del mundo oficial no depende únicamente de su papel de pícaro sino del espacio temporal en el cual está inserto; el ambiente carnavalesco reafirma la oportunidad del personaje de examinar al mundo social. Cabe recordar que el Carnaval otorga al individuo-colectividad ciertas facultades, entre ellas la libre expresión del mundo, la cual implica, en cierta forma, una propuesta de un mejor sistema. El análisis de la sociedad en el Carnaval no es arbitrario, sino que aspira a un desmantelamiento con fines a una regeneración y perfeccionamiento del mundo, en general, es la modificación y eliminación de los elementos que propician el choque y el desequilibrio social (la desigualdad de clases, la corrupción y las injusticias). Acerca de esta función del Carnaval Manuel Gutiérrez Estévez afirma que:

[...] El Carnaval, según esta interpretación, es contemplado como la encarnación simbólica de un igualitarismo, más o menos anárquico, y resto del pasado o anticipo del porvenir, que pugna con el autoritarismo y la jerarquía del sistema social imperante. Desde esta visión ideológica del Carnaval, éste es contemplado como un procedimiento de acción colectiva para el cambio y la transformación social [...] en el Carnaval se reflejan las tensiones sociales y que, como consecuencia del ejercicio periódico de su representación simbólica, las sociedades y los individuos adquieren la capacidad de modificar las relaciones sociales que generan esas tensiones [...]¹⁸.

El Carnaval es, en esta obra, la representación del sistema como lo desearía la colectividad (encarnada en Pipá); Glendinning observa al Carnaval

¹⁷ Las citas al texto son de la edición Leopoldo Alas "Clarín", *Pipá*, ed. Antonio Ramos Gascón, REI, México, 1987; las llamadas estarán señaladas en el texto por el nombre de la obra y la página.

¹⁸ Manuel Gutiérrez Estévez, "Una visión antropológica del Carnaval" en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Javier Huerta Calvo (ed.), Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989 (Libros del arlequin, 10) p. 49.

como el reflejo de los deseos humanos y sus necesidades¹⁹, y que consiguientemente permite a los miembros desvalidos de la sociedad un momento de supremacía y satisfacción²⁰. En este sentido la función del Carnaval podía ser vista como la tendencia a "ajustar homeostáticamente el sistema social"²¹. El Carnaval a través de la sátira desenmascara las engañosas convenciones sobre las que pretenden hacer descansar un mundo inequitativo.

Lo alto derrumbado: Maripujos y Celedonio.

"Clarín" en *Pipá* utiliza hábilmente la facultad de lo carnavalesco para representar la pugna de las distintas esferas del sistema y permitirle al personaje cambiar el sistema de acuerdo con sus necesidades. De ahí que las aventuras del pillo ocurran "el domingo de Quincuagésima" (*Pipá*, 104), el recorrido social que lleva a cabo sólo le puede ser permitido a Pipá-pueblo en esa determinada temporalidad. El mismo niño está consciente de la efímera oportunidad de cumplir sus deseos de subversión de las normas y derrumbamiento de lo oficial; Pipá acostumbrado a vivir a su suerte, a verse obligado a ser un bribonzuelo ante la indiferencia de las autoridades que debieran protegerlo²², sabe que en esos momentos festivos puede ascender de su ámbito y atacar impunemente al mundo de lo alto y saldar las cuentas pendientes, por un breve momento él ostenta el poder y la fuerza obtenidos para dirigirlos hacia cualquiera, ya que finalmente es Carnaval y todos son

¹⁹ Vid. Nigel Glendinning, "Some versions of Carnival: Goya and Alas" en *Studies in modern spanish literature and art. Presented to Helen Grant*, Nigel Glendinning (ed.), Tamesis Books, Madrid, 1972 (Serie A, monografías XXIII), p. 77.

²⁰ Vid. *ibidem*, p. 73.

²¹ Manuel Gutiérrez Estévez, *op. cit.*, p.48.

²² Pipá es un excluido social, las instituciones de la Iglesia y el Estado al igual que la familia le dan la espalda: su desamparo es lo que ocasiona su conducta.

iguales ante su mirada-travesura carnavalesca, la cual instauro la caída de las jerarquías y el igualitarismo (ya sean reyes o zapateros o clérigos):

La fiesta es el lugar utópico donde todos pueden ser iguales. En las fiestas oficiales de la Edad Media, las autoridades ostentaban su jerarquía por medio de uniformes o insignias distintivas, ocupaban lugares especiales que los separaban del resto de los participantes. En el carnaval, en cambio, no había un espacio reservado para los personajes de mayor jerarquía, el más bajo en la escala social podía hablar de tú a tú con su vecino que, casualmente, podía ser su patrón. Se permitía -precisa Bajtín- un contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar [...]²³.

[...] Con lo que no podía conformarse era con pasar todo el domingo de Carnaval sin dar una broma, sin vestirse (que buena falta le hacía) y dar que sentir a cualquier individuo, miembro de alguna de las Instituciones sus naturales enemigas, la Iglesia y el Estado. [...] la ciudad parecía muerta, no había máscaras, ni había ruido, ni mazas, ni pellas de nieve; Pipá estaba indignado con tanta indiferencia y apatía. ¿Dónde estaba la gente? ¿Por qué no acudían a rendirle el homenaje debido a sus travesuras? ¿No tenía él derecho de embromar, desde el zapatero al rey, a todos los transeúntes? Pero no había transeúntes. Le tenían miedo: se encasillaban en sus casas respectivas al amor de la lumbre, por no encontrarse con Pipá, su víctima de todo el año, su azote en los momentos breves de venganza que el Carnaval le ofrecía [...] (Pipá, 104-105).

El pillastre no podía estarse quieto. Además, la noche se echaba encima y no iba a poder embromar a nadie [...] (Pipá, 119).

Manuel Gutiérrez Estévez observa que en las fiestas carnavalescas la igualdad proclamada es resultado de una confusión en la organización social, de una ruptura de las clasificaciones y categorías sociales²⁴. La confusión carnavalesca es, también, una alteración del orden de los papeles sociales (por ejemplo el poderoso es ahora el subyugado y viceversa), de esta transmutación de roles surge otra probabilidad de criticar al sistema. Lo anterior en cuanto que al transformar lo consagrado, en invertirlo, al sustituirlo por un antípoda la

²³ Luz Fernández de Alba, *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitof*, p. 80.

²⁴ Manuel Gutiérrez Estévez *op. cit.* p. 30.

verdad es descubierta; la verdad oficial cae cual máscara arrebatada, y esta desacralización descubre lo ridículo y lo arbitrario de la cultura oficial²⁵. Pipá no adquiere, exactamente, el rostro de una figura del mundo oficial pero si despoja de la máscara a los representantes del mundo oficial (Maripujos y Celedonio). Estos personajes son desenmascarados en el sentido de que reflejan su verdadera naturaleza, al confrontarlos ellos revelan el deterioro de los valores del sistema que representan. Maripujos y Celedonio, aparentes guardianes de la Iglesia, son símbolos de una falsa humildad cristiana, son la encarnación de la contradicción y falsedad de principios del mundo oficial²⁶, sus actos contradicen su "religiosidad sin tacha" (*Pipá*, 110). La figura de Celedonio revela, también, el funcionamiento imperfecto de la sociedad, refleja su parcialidad y desigualdad:

[...] Era Celedonio. El enemigo mortal de Pipá [...] Era en suma otro pillo famoso, pero que había tenido el acierto de colocarse del lado de la sociedad: era el protegido de las beatas y el soplón de los policías; la Iglesia y el Estado tenían en Celedonio un servidor fiel por interés, por cálculo, pero mañoso y servil (*Pipá*, 112).

Celedonio demuestra características contrarias a lo esperado del *status* que ostenta (monaguillo-portavoz de la fe); la naturaleza del acólito es reafirmada por una equiparación de sus atributos censurables con cualidades de figuras célebres, de acuerdo con Glendinning estas comparaciones están elaboradas con base en una desacreditación de una imagen ya que, en realidad, él demuestra estar alejado de los estándares aludidos²⁷: "Era

²⁵ Luz Fernández de Alba, *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitlor*, p. 19.

²⁶ Vid. Laura de los Ríos, *Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida*, Revista de Occidente, Madrid, 1967, p. 20.

²⁷ Glendinning observa que las equiparaciones de los personajes (Pipa, el padre de Pipá y Maripujos) con referentes históricos, mitológicos o religiosos están elaboradas con el fin de evidenciar irónicamente sus características; vid. Nigel Glendinning, *op. cit.*, p. 71; Ricardo López Landeira advierte estas equiparaciones como parte de las ironías verbales o sintácticas; vid. Ricardo López Landeira, "Pipá: Maniqueísmo, ironía y tragedia". *Archivum*, (Universidad de Oviedo), XXIX-XXX, 1979-80, pp. 96-97.

Celedonio [...] el Wellington de aquel Napoleón, el Escipión de aquel Aníbal, pero sin la grandeza de Escipión, ni la *bonhomie* de Wellington" (*Pipá*, 112).

La impiedad y animadversión de Maripujos están contrapuestas con su papel de guardiana del templo que la ampara, esto ocasiona que sea un personaje propenso a denunciar, ridiculizar y escarnecer, es decir, a satirizar. El aspecto grotesco de Maripujos, deja entrever la cualidad ambivalente del cuerpo, la *cojita* y su cuerpo inacabado representan lo corrupto-muerto, simbolizan el mundo viejo y obsoleto a punto de ser enterrado y sucedido por el nacimiento de un segundo cuerpo grotesco pero con cualidades regeneradoras (*Pipá* disfrazado). Las coplas burlescas de *Pipá*²⁸ enfatizan, por ello, el aspecto grotesco de la anciana coja, con el fin de adelantar el entierro del viejo cuerpo²⁹. La intención del juego lingüístico es degradar a un miembro del mundo de lo oficial. Julio Caro Baroja observa que "el descoyuntamiento del orden físico iba unido al descomedimiento en el orden social"³⁰.

La posición social de estos personajes (Celedonio-Maripujos) los coloca en un inevitable combate con *Pipá*, por sus características respectivas de representantes del mundo oficial y del mundo popular. La máscara-corona que les confiere el poder-dominio les es arrebatada en simbólicas golpizas carnalescas, el despojo de su cetro es por medio de la caída al mundo de lo material-terrenal:

{*Pipa*} arremetió de pronto, como acomete el toro, gacha la cabeza. Subió los escalones, extendió el brazo, y cogiendo al monaguillo por la fingida púrpura de la talar vestimenta, arrancóle del sagrado a que se acogía y le hizo rodar buen trecho fuera de la iglesia, por el santo suelo. Arrojóse encima como fiera sobre la presa, y vengando en

²⁸ Vid. *Pipá*, p. 111.

²⁹ Las coplas burlescas de *Pipá* degradan al cuerpo grotesco de Maripujos, la finalidad de estas injurias son la de aniquilar y acercar el cuerpo viejo a la tierra regeneradora para enterrarlo.

³⁰ Julio Caro Baroja, *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, Taurus, Madrid, 1979, 2^{da} ed. (La otra historia de España, 2) p. 50

Celedonio todas las injurias que el mundo le hacía, con pies, manos y dientes dióle martirio, pisándole, golpeándole con los puños cerrados y clavando en sus carnes los dientes cuando el furor crecía.

Poco tardó el monaguillo en abandonar la defensa: exánime yacía; y entonces atrevióse Pipá a despojarle de sus atributos eclesiásticos; vistióselos él como pudo, y despojándose de la careta que guardó entre las ropas, entró en la iglesia, venciendo sin más que un puntapié la débil resistencia que la impedida Marípujos quiso oponerle (*Pipá*, 118).

Pipá está consciente que este el juego carnalesco de derrumbar a un emisario de lo alto encierra el mismo efecto que agredir al sistema en su totalidad: "vengando en Celedonio todas injurias que el mundo le hacía" (*Pipá*, 118), de esta manera por unos instantes abandona el papel de víctima social.

Otra figura burlada en *Pipá* es la de don Benito Gutiérrez, representante del saber oficial; la sabiduría del *dotor* es desenmascarada tanto por el narrador como por Pipá, el primero con sus descripciones irónicas comienza a desvanecer la imagen de hombre sabio:

[...] El *dotor* leía con anteojos, no por présbita, sino porque las letras que él entendiera habían de ser como puños, y así se las fingían los cristales de aumento. Mascaba lo que leía y leía a media voz, como se reza en la iglesia a coro; porque no oyéndolo, no entendía lo que estaba escrito. Finalmente, para pasar las hojas recurría a la vía húmeda, quiero decir, que las pasaba con los dedos mojados en saliva [...] y alguna vez se le oyó citar a Séneca con motivo de las excelencias del mero, preferible a la merluza, a pesar de las espinas (*Pipá*, 107).

La revelación del juicio del pícaro acerca del *dotor*, "que entre ser bobo y muy leído no [existía] una absoluta incompatibilidad" (*Pipá*, 107), completa la demolición de esa imagen oficial; al no verlo como una figura de autoridad Pipá puede escarnecer a don Benito; el niño juega con la sabiduría de don Benito, sus preguntas son el marco para elaborar una broma con carga corporal (el flirteo insinuado entre la señora Sofía y el carabinero)³¹.

³¹ *Vid. Pipá*, pp. 108-109

Es así como Pipá escarnece sin ser escarnecido, su rol de rey de carnaval y su disfraz lo colocan en un nuevo universo, donde hasta los insultos no lo afectan por el contrario lo glorifican, el llamarlo "hi de tal [...] como a Sancho, le honraba" (*Pipá*, 111).

Los dominios del Carnaval.

Pero Pipá comete sus actos no sólo en un momento específico sino también dentro de un espacio delimitado, el espectáculo carnavalesco solamente ocurre en el espacio público, de ahí la importancia de la plaza pública en las fiestas carnavalescas. Desde antes del inicio del Carnaval "la calle de los Extremeños [es el] teatro habitual de las hazañas de Pipá" (*Pipá*, 104) pero conforme el Carnaval cobra fuerza la calle es transformada en un escenario vital, en él adquiere el poder (el disfraz), destrona a las jerarquías (enfrentamientos con miembros de lo superior), gana el pase al mundo al revés (palacio de Híjar), celebra el banquete carnavalesco (la fiesta en la taberna) y es destronado (el Entierro de la sardina). Mas la mención de los lugares en la historia está relacionada también con una representación simbólica de las diversas fuerzas sociales que son retratadas y confrontadas por Pipá y su Carnaval; la Iglesia-Estado (parroquia de Santa María), las clases acomodadas (palacio de Híjar) y el pueblo (taberna de la Teberga)³².

La vida cotidiana y el Carnaval, el dios malo y el dios bueno.

Pipá está consciente de que el Carnaval implica para él una vida alterna y una fuga a su existencia cotidiana, reconoce que donde vive y donde accede momentáneamente son dos universos sumamente distintos, y percibe, aún sin comprender las causas, que el mundo está ordenado por dos fuerzas

opuestas³³. Estos principios rectores son, desde su perspectiva, el dios malo y el dios bueno. El dios malo es identificable con la vida cotidiana, su reino está regido por el padecer (ya sea bajo el nombre de injusticias, hambre, maltratos o algún otro sufrimiento) ineludible que es infringido a Pipá por medio de distintas manos³⁴

[...] la indiferencia universal, especie de ambiente en que Pipá se movía, parecíanle leyes del mundo, naturales obstáculos de la ambición legítima del poder vivir. Todos sus conciudadanos maltrataban a Pipá siempre que podían, cada cual a su modo, según su carácter y sus facultades; pero todos indefectiblemente, como obedeciendo a una ley [...] (*Pipá*, 115).

Y contraponiéndose existe el dios bueno, cuyo reino está relacionado con la satisfacción material, la paz espiritual, la libertad y la fiesta, en sí, con las propiedades de un mundo utópico³⁵, y al igual que el Carnaval su reinado es un periodo breve, según Pipá apareciese menos veces. El reino del Carnaval es, entonces para Pipá, la encarnación del dios bueno; al estar en el Palacio saciándose, al disfrutar de los bienes inaccesibles no duda en creer que el reino del dios bueno ha sido instaurado: "Comió y bebió mucho, se hartó de manjares y licores que nunca había visto y se creyó en el cielo del Dios bueno" (*Pipá*, 133).

Pipá al adjudicarles ciertos atributos para distinguirlos entre ellos (el dios bueno es equiparado a un dios alegre, el dios malo a un dios serio) acierta a distinguir la dinámica *carnavalesca del dios bueno y del dios malo, la batalla*

³² Laura de los Ríos asocia los ambientes del relato con la representación de los tres estamentos tradicionales, así la capilla, palacio y taberna corresponden al clero, nobleza y pueblo; *vid.* Laura de los Ríos, *op. cit.*, p. 19.

³³ Esta visión acerca de la vida es lo que permite que el narrador catalogue a Pipá de maniqueo; *vid.* *Pipá*, p. 114

³⁴ En la perspectiva de Pipá el dios malo aparece ante él con distintos rostros como el polizonte, el del padre borracho, el sacristán, el boticario, los otros pillastres, y la miseria e indiferencia del mundo; el dios malo es aquello que, de una manera u otra, lo atormenta injustificadamente en su vida cotidiana.

³⁵ *Vid.* La descripción de las características contrastantes del reino del dios malo y del bueno en *Pipá*, pp. 114-118

entre el Carnaval y la vida normada es la misma que enfrentan estos dos dioses:

[...] debe ser que hoy vence el dios bueno, el dios alegre, el dios de los confites del cielo, al dios triste, regañón, oscuro y soso de los demás días [el] dios alegre [es] el dios alborotador y bonachón y repartidor de dulces para los pobres (*Pipá*, 116).

El disfraz de Pipá: el poder carnavalesco.

La clave del poder de Pipá radica en el Carnaval, sin él no podría insultar y agredir a Maripujos y Celedonio como tampoco ingresar al palacio de Híjar, pero exactamente su poderío está apoyado en el principio del *vestirse*, característico del ambiente festivo de Carnestolendas. El disfraz no es sólo un juego ni un espectáculo carnavalesco, está revestido de un significado y función específicos. El disfraz brinda la posibilidad al individuo de ser alguien más, de pretender ser otra persona; J. Huizinga observa en el disfraz un conjunto de fenómenos y emociones singulares:

Ese ser otra cosa y ese misterio del juego encuentran su expresión más patente en el disfraz [...] El disfrazado juega a ser otro, representa, "es" otro ser. El espanto de los niños, la alegría desenfrenada, el rito sagrado y la fantasía mística se hallan inseparablemente confundidos en todo lo que lleva el nombre de máscara y disfraz³⁶.

Uno de los elementos indispensables de la fiesta popular es el disfraz o máscara, y puede entenderse como la abolición y renovación, efímeras, de la personalidad social y del principio de identidad. Bajtin en su análisis del Carnaval expresa al respecto que:

[...] La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara

³⁶ Johan Huizinga, *Homo Ludens: El juego y la cultura*, Emecé, Madrid, 1972 (El Libro de Bolsillo, sec. Humanidades 412), p. 26.

encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos [...] (Bajtin, 41-42).

Leander Petzoldt observa, también, que el disfraz no es sólo la pérdida de una identidad sino una transformación del individuo, quien al liberarse de su carácter adquiere ciertas atribuciones.

[...] en la experiencia del disfraz se pierden las señas de identidad y la unidad de la conciencia del yo. Desde el punto de vista de la evolución esto quiere decir que la persona que se disfraza de modo activo experimenta una serie de situaciones cada vez más intensas por la transformación radical que el enmascaramiento de su aspecto exterior produce también en su interior. En un principio, al encarnar a sus todopoderosos antepasados, no sólo compartía sus poderes extraordinarios sino que gozaba de su libertad sobrehumana durante la representación: podía burlarse, castigar e insultar, besar y coger, vengarse, destruir y robar. La justicia popular se servía de esas fechas fijas y del oportuno anonimato como instrumento de control social³⁷.

En sí, el disfraz es la personificación de *el mundo al revés*, del mundo transmutado; es la posibilidad de inventar o usurpar una personalidad, pero sobre todo es la oportunidad por un momento de ser alguien más, de encarnar en otro yo para vivir otra vida³⁸. Manuel Gutiérrez Estévez observa que el transfigurar los rostros propicia una confusión social, ya que al no existir manera de distinguir a los individuos consecuentemente es imposible ejercer un control social³⁹. Por esto a Pipá le indigna que durante su gobierno efímero sea tratado, de igual manera, que en su condición de pobre y que a su papel libertador lo rebajen a través de una expulsión vulgar. "Pipá sufrió un

³⁷ Leander Petzoldt, "Fiestas carnalescas" en *La Fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Uwe Schultz (comp.), trad. de José Luis Gil-Aristu, Ajanza, Madrid, 1988, p. 165.

³⁸ Una de las características de este enmascaramiento es que es arbitrario, no sistemático y total, por ejemplo los miembros de la nobleza y del pueblo no deben forzosamente invertir los papeles como tampoco hombres y las mujeres. Existe la libertad en cuanto a la máscara elegida, no es una simple inversión.

³⁹ Manuel Gutiérrez Estévez explica que la confusión y usurpación de las identidades evita ejercer normas y patrones a los individuos ya que al no saber quiénes son su conducta no puede ser calificada de correcta o no; *vid.* Manuel Gutiérrez Estévez, *op. cit.*, pp. 50-51

desencanto. ¿Cómo? ¡A un muerto, a un resucitado, a un *pantasma* se le amenazaba con escobazos lacayunos...!" (*Pipá*, 125).

El disfraz de Pipá al estar destinado a ser una herramienta para derrumbar lo alto-oficial está confeccionado por elementos referentes al mundo terrenal, todo su disfraz apunta hacia lo bajo (*corporal-material*), las *enaguas*, el *sayo* y la *máscara*:

Pipá, rápido, como César, en sus operaciones, cogió las más limpias y bordadas con más primor entre todas las *enaguas* [...] (*Pipá*, 106).

[...] Era lo que Pipá quería. Había formado un plan: un traje completo de difunto. Las *enaguas* pareciale a él que eran una excelente mortaja, sobre todo, si se añadía un *sayo* de los que había colgados como exvotos en el altar de *El Cristo Negro* en la parroquia de Santa María, *sayos* que eran verdaderas mortajas [...] Pero faltaba lo principal [...] la *careta*. Y le pareció, porque tenía muy viva la imaginación, que aquella *calavera* pintada podía venirle de perlas [...] (*Pipá*, 109-110).

Por otro lado su *vestido de muerte* pese a su naturaleza no es indicador del fin, por el contrario personifica una muerte regeneradora, papel observable en su ingreso y estancia en el palacio junto con Irene y en la taberna. Ricardo López Landeira opina que el disfraz de amortajado es el santo y seña para abrir las puertas del cielo y posteriormente las del infierno⁴⁰.

Acerca del disfraz del niño pícaro Laura de los Ríos expresa que:

[...] Pipá se viste de fantasma con una mortaja y una cartulina que tiene pintada una *calavera*. El disfraz, cómicamente funerario, va a ser, sin embargo, su verdadera mortaja. El héroe empieza a actuar simbólicamente vestido para la muerte [...] Cuando el pillete llega disfrazado así al salón del palacio y la niña Irene quiere un disfraz como el de Pipá, este exclama:

«-¡Ay, qué boba! ¿Crees tú que este traje se puede comprar? Muere y entonces tendrás uno.»

dramática afirmación que lleva consigo un presagio de su propio fin que le aguarda en la taberna, entre teas y antorchas que inician el *fuego final*, el cual, como elemento depurador trágicamente limpia de

⁴⁰ Vid Ricardo López Landeira. *op. cit.*, p. 99

pecado al único personaje *decente*, fuera de la impresionante reunión [...]»⁴¹.

Pareciera que en *Pipá* solamente existen tres formas de establecer la igualdad entre los individuos: el disfraz, el Carnaval y la Muerte; el niño, sin darse cuenta, personifica estos tres estados.

La fiesta en el palacio de Híjar: el banquete y la implantación del segundo mundo.

Pipá después de haber escarnecido a los miembros del mundo oficial en el transcurso de la elaboración de su disfraz, de declarar su ataque contra la sociedad, sus instituciones y de su código reglado, vive otra de las etapas del Carnaval: el banquete y la instauración del mundo pleno. La imagen del banquete festivo enfatiza la desaparición de las normas, de las restricciones materiales y la subsiguiente satisfacción de los apetitos terrenales (en este caso representados por los alimentos y la bebida); por eso el comportamiento de Pipá en el baile de Irene no obedece a ningún árbitro ni a las convicciones sociales (en parte, por eso, reparte pellizcos entre los ricos convidados), el comer y beber a su gusto, sin límite alguno, su apetito transmutado en gula son símbolo de una desmesura regeneradora, simplemente devora al mundo que en la vida ordinaria lo engulle. La abundancia del banquete está representada en el ambiente festivo, los dulces, los licores, los manjares y las frutas que el *pantasma* descubre en los salones del palacio.

Por más que yo quisiera que mi héroe fuese como el más fino y bien educado de cuantos héroes [...] no puedo, sin mentir, afirmar que Pipá estuvo todo lo comedido que debiera en el comer y en el beber. Valga la verdad: estuvo hasta grosero.

Porque no se contentó con tragar cuanto pudo, sino que hizo provisiones *allá para el invierno* [...] Estaba poco menos que borracho y para él ya no había clases, ni rangos, ni convención social de ningún género (*Pipá*, 130-131).

⁴¹ Laura de los Ríos, *op. cit.* p. 28

Pipá en el banquete del mundo utópico palaciego ve cumplido sus apetitos carnales pero su decisión de escapar de este mundo de comodidades manifiesta que no es solamente la satisfacción material el aspecto fundamental en la búsqueda de las necesidades del individuo, sino que hay otras aspiraciones importantes como lo son la libertad y la igualdad implícitas. Ambos objetivos, satisfacción espiritual y material, son beneficios del Carnaval. Pipá no busca saciar únicamente su apetito, por eso dos veces rechaza los beneficios si provienen de un mundo oficial y normado; primero, en un desplante infantil, cuando le declara a Julia que él prefiere ser *de la tralla* y no rey; en segundo lugar cuando, al igual que Sancho, no acepta los favores y comodidades del mundo oficial, y rechaza ser lacayo si eso implica renunciar a su libertad⁴².

El banquete en la taberna: un ritual regenerador.

La fiesta en los barrios bajos es otra recreación del segundo mundo. Es el banquete festivo con otro matiz, ya no es la máscara del mundo al revés sino la fiesta de la colectividad y la celebración del ritual de la regeneración del mundo.

• **La fiesta y la colectividad**

La fiesta en la taberna es un evento impregnado de colectividad; los de la tralla celebran un segundo banquete ritual pero a diferencia con el banquete palaciego en esta ocasión los celebrantes no necesitan de máscaras para ser iguales, el espacio temporal sumado al ritual propician la creación de un mundo de iguales, la idea de fraternizar es patente a cada instante, para ellos no existen las diferencias de ningún tipo ("sin distinción de coches", "sin distinción de empresas ni categorías" (*Pipá*, 139, 140). Lentamente el rostro de los hombres y mujeres es transmutado, todos conforman un mismo rostro amorfo,

el mismo rostro neutro del cadáver desfigurado de Pipá; su finalidad es ser una unidad en un mundo regenerado, donde disfrutan de todos los dones. El ambiente descrito por el narrador es semejante a una celebración ritual, donde lo venerado y ensalzado es lo material, la carnalidad en sus distintas facetas es el principio sagrado regenerador. A partir de lo carnal el nuevo universo es fundado:

[...] De los rincones en que celebraban asquerosos misterios babilónicos aquellos sacerdotes inmundos salían agudos chillidos, notas guturales, lascivos ayes, ronquidos nasales de maliciosa expresión con que hablaba el placer de la bestia [...] (*Pipá*, 143).

El lenguaje juega un rol importante en esta homogenización social.

Javier Huerta Calvo observa que el espacio y el ambiente de la plaza pública propician una relación singular entre los miembros del pueblo y que a partir de estos enlaces es constituido "un lenguaje particular, familiar, directo y sincero"⁴³; integrado por formas diversas de expresión como los chistes, romances, coplas, pronósticos y almanaques, identificadas y reunidas bajo el rubro de popular y camavalesco gracias a su tono burlesco, degradante y regenerador. En *Pipá* esto es observable en las coplas obscenas de la Pistañina, sus cancioncillas son uno de los medios que une a la colectividad, el grupo en su totalidad rechaza las composiciones de corte serio u oficial y exige las obscenidades como una muestra de su carácter popular, en cuanto al sentido degradador-regenerador de los referentes sexuales.

La fiesta pertenece a la colectividad, ésta última por su carácter universal es la que ordena de acuerdo con sus necesidades rituales; por ello en *Pipá* la concurrencia es la que decide el inicio y el fin de la fiesta, la comunidad

⁴³ Javier Huerta Calvo, *op. cit.*, p. 25

es la que opina acerca de la coronación y destronamiento del rey del Carnaval, es decir, del inicio y el fin de mundo regenerado:

[...] En cuanto Pipá, a quien se esperaba, estuvo dentro, se cerró la taberna [...] la concurrencia acordó, con esa unanimidad que sólo inspira en las asambleas la borrachera del entusiasmo o el entusiasmo de la borrachera, digo, celebrar la apoteosis de Pipá, como fin de fiesta. Anticipando los sucesos, quisieron celebrar el entierro de la sardina, enterrando a Pipá [...] antes hubieran muertos todos como un borracho, que renunciar a tan divertido fin de fiesta (*Pipá*, 140-141).

El pícaro don Carnal.

Pipá, de manera implícita, es nombrado el rey del banquete ritual en la taberna, él es símbolo de la fiesta gracias a su disfraz, representación de lo material-regenerador, representa la muerte-vida-muerte de un universo perfeccionado. Pipá, rey del carnaval, rey de *la tralla*, como representante de don Carnal debe observar, de manera paradójica, un comportamiento determinado pese a que en el Carnaval no hay ni siquiera una norma acerca de la conducta camavalesca; Pipá opta por caracterizar la máscara de don Carnal, de principio regenerador, a enfatizar los principios materiales a través de sus blasfemias, glotonería y los juegos lujuriosos:

[...] Blasfemaba como un sabio, fumaba y bebía y fingía una malicia y una afición al amor carnal, grosero, que no cabía aún en sus sentidos [...] loco de alegría, viéndose entre los suyos, comprendiendo al fin, gracias a la invención peregrina del traje de difunto, alternando con lo mejor del gran mundo de la tralla, hizo los imposibles de gracia, de desvergüenza, de cinismo, olvidado por completo del pobre ángel huérfano que tenía dentro de sí [...] (*Pipá*, 139-141).

Pipá en su actuación desenfundada interpreta la satisfacción material.

Mas el reino de Pipá, el de la colectividad, no puede ser eterno, la fiesta, el Carnaval, deben llegar a su final, para completar el ciclo de renovación del

sistema es necesario realizar otro ritual, el entierro-quema simbólico del rey bufo-Carnaval (el Entierro de la sardina⁴⁴).

El sistema reinstaurado.

El mismo Carnaval-colectividad que coronó a Pipá es, entonces, responsable de su muerte, a la par del fin del Carnaval muere Pipá Carnal, aunque la muerte no es sólo de dimensiones simbólicas sino que es física. En este caso el rol del fetiche, emblema del Carnaval, corresponde a Pipá; la inversión del mundo al revés afecta la ablución al rey, la purificación no concede vida sino muerte. Al respecto Glendinning observa que el Entierro de la sardina es el indicador el regreso al orden social y la abstinencia, el regreso es propiciado por un sacrificio ritual, la ofrenda al sistema es Pipá⁴⁵.

Una vez finalizado el Carnaval la vida de Pipá nuevamente pierde su valor, su muerte es equiparada a la pérdida de un símbolo del mundo de lo bajo: el zapato de Ronquera. La presencia al final de Celedonio y Maripujos no es casual, simbolizan el resurgir del mundo oficial, es decir, de la Iglesia y el Estado. Nuevamente instaurados como figuras de poder ejercen su poder sobre Pipá, por eso Celedonio, Maripujos y el grupo de betas son los que vejan al cadáver. El restablecimiento del poder oficial implica también la reposición de las injusticias e imperfecciones del sistema, esto es denotado en el hecho de que Celedonio pese a su malicia sea beneficiado con una beca en el Seminario.

⁴⁴ *Vid.* La explicación de la costumbre de el Entierro de la sardina en Julio Caro Baroja, *op. cit.*, pp 117-119.

⁴⁵ *Vid.* Nigel Glendinning, *op. cit.*, p. 74.

Conclusión.

La risa es un medio liberador para develar aspectos del mundo que en situaciones comunes no serían nombrados o señalados, para este fin actúa bajo distintos rostros: la parodia y el humor. En el *LBA* y en el *Quijote* la risa encarna, principalmente, como parodia para demostrar una perspectiva de la realidad distinta a la oficial pero sin pretender ser solamente un enfoque alterno; el objetivo es ser una visión que exprese con tono crítico, a veces más discreta o abiertamente, ciertos aspectos de la sociedad. En estas dos obras la risa y el autor ridiculizan al sistema, advierten sus excesos y defectos, y llevan al absurdo las convenciones sobre las que están fundadas las costumbres aceptadas. Sencillamente el autor ríe, escarnece al sistema de distintas maneras para finalmente "desconstruirlo" y reconstruirlo.

Lo versátil de la risa le permite que su tarea reestructuradora pueda realizarse de diversas maneras, y esta misma pluralidad fue lo que le permitió sobrevivir bajo determinadas formas cuando su aspecto jovial fue desdeñado. La resistencia a desaparecer o eclipsarse de la risa estuvo apoyada, en parte, en sus facultades crítica y liberadora. La ironía fue una de las caras bajo la cual la risa se enmascaró para seguir ejerciendo su potestad crítica. En *Pipá* el examen del mundo está presente pero ahora no es necesario que la risa escarnezca directamente al sistema, las circunstancias, más bien el planteamiento de ellas, son las que propician, indirectamente, el revelamiento de la sociedad. La clave radica en el alcance que la risa enmascarada adquiere gracias a su disfraz: la ironía. Esta risa velada es la voz del autor-narrador-personaje que describe críticamente al mundo, amparado tanto por la impunidad de la risa como de la máscara. La máscara desenmascara otros

ocultamientos para conducir a la sorpresa, abre otras perspectivas siempre evitadas.

La máscara permite al personaje-autor-narrador internarse en terrenos cerrados; la subversión de las esferas sociales propiciada por el disfraz permite un análisis no solo del exterior sino también del aspecto interior. El disfraz permite al lector-personaje-autor irrumpir en estos ámbitos sin impedimento alguno, de manera irónica la máscara permite el desenmascaramiento de la sociedad, desafía el consenso, desviste y despoja de las convenciones. La máscara y el mundo carnavalesco son el medio a través del cual el autor-narrador logra mostrar al lector un mundo velado e ignorado por algunos sectores de la sociedad, pero la intención no es solamente traslucir el verdadero rostro del mundo sino enjuiciarlo.

La historia de *Pipá* discurre en mecanismos carnavalescos con una clara intención de crítica social, pero "Clarín" pese al ambiente festivo-funesto de su texto no crea una tragicomedia, la intención del autor parece apearse más a la perspectiva de Spinoza acerca de que "el camino de a verdad pasa por la liberación de la pena y la alegría. [...] ni llorar ni reír, aprender" (Bajtín, 128). Es así como los lectores no deben reír ni llorar ante la vida-muerte de Pipá, más bien reflexionar.

CAPÍTULO V CIEN AÑOS DE SOLEDAD

El Carnaval, en opinión de Manuel Durán, no es simplemente el periodo festivo o ritual que antecede a la Cuaresma, ni su identificación está relacionada con desfiles, bailes y mascaradas; para él es una actitud, es el planteamiento de un sistema de valores y una filosofía al margen de la ideología oficial (Iglesia y Estado)¹. El Carnaval puede comprenderse, entonces, como una segunda perspectiva de la realidad, opuesta al mundo oficial, que no conlleva una disposición anárquica, ya que la finalidad del mundo carnavalesco, de sus valores y filosofía es la valoración y regeneración del mundo oficial, por lo mismo no es un universo arbitrario, sino que está elaborado a partir de la evaluación de aspectos concretos del sistema, que son enjuiciados y transformados para evidenciar las contradicciones en la sociedad (o lo oficial). El Carnaval destaca por su juicio crítico y su tono irrisorio, el Carnaval ríe, juega y celebra al mismo tiempo que quebranta y critica al sistema.

El Carnaval y lo cotidiano.

Al entender al Carnaval como una visión alterna a la oficial, queda sobrentendido que es también una oposición, irreverente, al mundo normado, ya sea como norma religiosa, social o moral; esta serie de restricciones conforman la vida diaria, el hombre las encuentra a cada paso que da durante toda su vida, son su cotidianidad, por ello puede decirse que el Carnaval es la oposición al mundo oficial, normado y cotidiano, el Carnaval es, en sí, la oposición a todo lo reglamentado, a todo lo que limita y reprime al individuo. La

¹ Vid. Manuel Durán, "El Quijote a través del prisma de Mikhail Bakhtine: carnaval, disfraces, escatología y locura" en Michael D. McGaha (ed.), *Cervantes and the Renaissance*, Easton, Pennsylvania, 1980, p. 74.

vida normada cobra forma en los distintos aspectos de la cotidianidad, aunque el hombre no sea consciente de esa correlación; lo cotidiano es, por lo tanto, otra estructura que embestir con el ariete del Carnaval.

Los actos más ordinarios en la vida del hombre reflejan la presencia del mundo oficial-normado, pero también los mismos actos de la vida cotidiana pueden invertirse y reconstruirse para jugar el papel de elementos camavalescos y recrear un mundo alterno y utópico, a la vez que degradan a lo oficial. En la mente de la colectividad la etiqueta del Carnaval no es necesaria para cometer los actos camavalescos, el individuo no debe aguardar a la rotación del calendario festivo o ritual; el hombre cuando siente la presión de lo oficial idea y busca la manera de liberarse de ese yugo. En cierta forma, el uso de lo camavalesco es una forma que ha trascendido de la plaza pública y del espacio-tiempo asignados originalmente para implantarse en la vida cotidiana, en una manera inconsciente. Periódicamente, la sociedad ejecuta los mecanismos del Carnaval para derrocar el ritmo de su cotidianidad.

El Carnaval no embiste únicamente a los actos de los representantes o miembros de la Iglesia o del Estado, más bien arremete contra la imagen de lo oficial, normado o dominante bajo cualquier rostro o circunstancia, ya sea un emperador, un clérigo, un caballero, un letrado, una vieja beata, una mujer de familia ilustre o en una taberna, un templo, un campo de batalla, una calle o en una fiesta de carnaval; el Carnaval para alimentarse, fortalecerse y devorar al mundo y dar a luz otro nuevo, para activar los mecanismos camavalescos, necesita, simplemente, de la realidad, de la sociedad, de la vida ordinaria.

Uno de los escritores que han comprendido esta idea es Gabriel García Márquez², quien de acuerdo con Robert Sims, descubre la relación del Carnaval y la vida cotidiana en su novela *Cien años de soledad*:

[...] la gran novela del espacio carnavalesco [es] *Cien años de soledad*. García Márquez se dio cuenta de que el espacio carnavalesco ya contenía el espacio oficial y no tenía que escribir libros que sólo incluyesen el espacio oficial. También sabía que el espacio carnavalesco se vinculaba con la realidad diaria y vivida de la gente y así le permitió dar forma al contexto humano³.

Cien años de soledad.

En *Cien años de soledad* el mundo oficial, el mundo popular y el mundo del Carnaval están plasmados en un mismo espacio, comparten de manera intermitente el escenario de la vida diaria; los tres mundos son contradictoriamente distintos y parecidos, guardan entre ellos diferencias pero conforman una realidad conjunta: la vida misma. Lo carnavalesco en la vida de Macondo es inherente a la vida ordinaria, pero no es la cotidianidad (ya que de lo contrario perdería uno de sus rasgos esenciales); hay una conciencia acerca de la función degenerativa-regeneradora del Carnaval, pero su práctica es un acto automático, por su mismo estado inmanente a lo cotidiano. Por lo mismo el Carnaval en Macondo no es necesariamente inaugurado bajo desfiles, fiestas o mascaradas, no es preciso pronunciar su nombre para invocarlo.

Los juegos estructurales y lingüísticos de *Cien años de soledad* fueron una de las causas por las cuales el mundo literario centró su atención en esta obra colombiana, pero en estas características no radica exclusivamente la

² En la opinión de varios críticos *Cien años de soledad* no es la única obra de Gabriel García Márquez con elementos carnavalescos, al respecto vid. Robert L. Sims, "Periodismo, ficción, espacio carnavalesco y oposiciones binarias: la creación de la infraestructura novelística de Gabriel García Márquez", *Hispania*, 71, núm. 1, marzo 1988, pp. 50-60; para una visión más generalizada vid. Isabel Rodríguez-Vergara, *El mundo satírico de Gabriel García Márquez*, Pliegos, Madrid, 1991 (Pliegos de ensayo, 64). Pero es importante recalcar que *CAS* no es una obra únicamente carnavalesca, el aspecto carnavalesco es un elemento más dentro del universo temático de la obra.

³ Robert L. Sims, *op. cit.* p. 58

significación de esta novela para la historia de la literatura hispanoamericana. De acuerdo con Joaquín Marco una de las características fundamentales de la novela de Gabriel García Márquez es su cualidad de retomar lo particular y transformarlo en una imagen colectiva⁴; CAS⁵ no es una obra de caracterización colombiana, ni caribeña sino de identificación universal, en este aspecto radica la trascendencia de Macondo y sus habitantes. El autor de *La hojarasca* integra en Macondo no sólo los mitos y valores tradicionales de un pueblo rural sino los de una comunidad universal⁶; Macondo es la colectividad indiscriminada, es la diversificación unida por una naturaleza común.

El Carnaval multifacético en Cien años de soledad.

El Carnaval ha demostrado en la plaza pública y en la literatura su rol de crítico y restaurador, es el embozado privilegiado que transita en las distintas estructuras del sistema con el fin de descubrir y revelar el estado verdadero de la sociedad. El Carnaval, pese a los cambios culturales, ha permanecido como la oportunidad de ser el espacio tiempo para que el individuo exprese su opinión, burle, degrade, devore y regenere al mundo que generalmente lo domina. Lo carnavalesco en CAS adquiere diversos rostros para jugar y reír mientras escarnece y renueva al sistema, su aspecto es multifacético: lo paródico, lo escatológico, la desmesura, los destronamientos y la regeneración.

⁴ Vid. Joaquín Marco, "Estudio introductorio: Gabriel García Márquez y sus «Cien años de soledad»" a Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, ESPASA-CALPE, Madrid, 1983, 5ª ed. (Austral,) p. 54.

⁵ Para fines prácticos el título de la novela será sustituido por las siglas CAS.

⁶ Macondo ha sido identificado como una imagen de la universalidad pero CAS no puede deslindarse de su contexto histórico al respecto vid. Lucila Inés Mena, *La función de la historia en "Cien años de soledad"*, Plaza & Janes, Barcelona, 1979; Pedro José Díaz Camacho, O.P., *La religiosidad popular en la historia de Colombia. Aproximación histórica al catolicismo popular en los Andes colombianos*, Códice LTDA, Santafé de Bogotá, D.C., 1996

Gabriel, amigo de Aureliano Babilonia, parte a París con "dos mudas de ropa, un par de zapatos y las obras completas de Rabelais" (CAS, 531-532)⁷, y aunque García Márquez ha afirmado que la alusión a este autor era una pista falsa para los críticos con el fin de confundirlos acerca de los excesos pantagruélicos de los personajes⁸ difícilmente pueden negarse la existencia de elementos carnalescos en el texto; posiblemente no todos los excesos sean de rasgos carnalescos ni una influencia directa de los textos rabeleisianos pero si hay elementos que demuestran la presencia inconsciente del Carnaval en la cultura. El Carnaval, en esta obra, hace acto de presencia de dos maneras: directamente al relacionarse con el ámbito festivo y ritual o indirectamente al recurrir a mecanismos carnalescos enmascarados; lo carnalesco, sutil o burdamente, busca la ocasión y el modo para inmiscuirse en la vida de Macondo y sus habitantes con el fin de derrumbar el mundo de lo alto y por el otro construir un mundo de plenitud.

La sutileza injuriosa del Carnaval.

El padre Nicanor Reyna es un ejemplo de este ataque burlesco, discretamente, dirigido al mundo de lo alto; el mundo de la autoridad eclesiástica, rechazado continuamente a lo largo de la historia del pueblo, gana y afianza, en cierto momento, su credibilidad a través de una demostración del poder divino; pero esta prueba milagrosa será más semejante a un ritual paródico que a uno formal; el sentido sagrado del acto de fe es devaluado por

⁷ Las citas al texto serán de la edición Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, ed. de Jacques Joret, Cátedra, Madrid, 2000, 10^{ma} ed. (Letras Hispánicas, 215).

⁸ "Recuerdo, por ejemplo, que algún crítico creyó descubrir claves importantes de la novela al encontrarse con que un personaje, Gabriel, se lleva a París las obras completas de Rabelais. A partir de este hallazgo todas las desmesuras y todos los excesos pantagruélicos de los personajes se explicarían, según él, por esta influencia literaria. En realidad, aquella alusión a Rabelais fue puesta por mí como una cáscara de banana que muchos críticos pisaron", *vid.* Plinio Apuleyo Mendoza *et.* Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba, Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Editorial La oveja negra, Diana, México, 1982, pp. 75-76

la relación de lo material, lo corporal y lo ordinario. La confianza, de Macondo y de los Buendía, en el padre Nicanor, como representación de la religión, está sustentada en sus chocolatosas levitaciones:

-Un momento-dijo [el padre Nicanor]-Ahora vamos a presenciar una prueba irrefutable del infinito poder de Dios.

El muchacho que había ayudado a misa le llevó una taza de chocolate espeso y humeante que él se tomó sin respirar. Luego se limpió los labios con un pañuelo que sacó de la manga, extendió los brazos y cerró los ojos. Entonces el padre Nicanor se elevó doce centímetros sobre el nivel del suelo. Fue un recurso convincente. Anduvo varios días, repitiendo la prueba de la levitación mediante el estímulo del chocolate [...] (CAS, 177).

El juego de las liturgias paródicas continúa en el lenguaje aparentemente incomprensible de José Arcadio Buendía; el fundador de Macondo, inmerso en el mundo impenetrable de la locura, habla una jerga "endiablada" y "altisonante" que a todos atemoriza, de manera irónica la lengua que lo transforma en un endemoniado es el latín⁹; el Carnaval invierte la condición del latín como lengua y símbolo de lo oficial. Pero este juego lingüístico está también estrechamente relacionado con la locura del patriarca de los Buendía. La locura, en él, es una manifestación de una sabiduría disfrazada, pese a que el enloquecido patriarca vive aparentemente aislado de la realidad, él disfruta de la habilidad de observar al mundo desde otra perspectiva. En este sentido es el rey de la Fiesta de los Locos, es el loco bendecido por la sabiduría divina, de igual manera que don Quijote o Sancho Panza. Por otro lado José Arcadio Buendía es el rey-fundador de un mundo pleno, donde todos reciben los mismos beneficios hasta el grado que "trazó las calles con tan buen sentido que ninguna casa recibía más sol que otra a la hora del calor" (CAS, 91), el reino que pretende fundar el patriarca de los Buendía

⁹ Acerca de las referencias descriptivas a la lengua de José Arcadio Buendía *vid.* CAS, pp. 173 y 178.

podría calificarse de carnavalesco no por el sentido de mundo al revés, ni imperio de la risa sino por la plenitud que busca implantar. La frase del indio Cataure "He venido al sepelio del rey" (CAS, 242) parece englobar la imagen de José Arcadio Buendía como rey: fundador, patriarca y rey de la Fiesta de los Locos. La muerte del patriarca marca un cambio tanto en la vida de su familia como en Macondo, un ciclo es completado, él es el rey de los locos que desaparece para ceder el reino a un "rey burlado" encarnado en Fernanda del Carpio; la fiesta de la abundancia es intercambiada por la fiesta de burlar al mundo de lo oficial.

La parodia sacra es observada también en el personaje de José Arcadio, el hijo pródigo de Fernanda de Carpio, quien no sólo malogra los deseos de su madre sino que degrada a la imagen oficial para la que fue educado (Papa), su comportamiento licencioso es una injuria y burfa al mundo de lo alto, el "esperado" redentor del apellido Buendía en su papel de ministro del mundo espiritual-alto es, en realidad, irónicamente, un representante de lo material, de lo carnal, las facetas de lujuria y gula exaltadas¹⁰. El hombre "virtuoso" de la familia alejado de "la guerra, los gallos de la pelea, las mujeres de la mala vida y las empresas delirantes" (CAS, 296) resulta ser, en realidad, el personaje más depravado de la familia. Roberto Paoli observa que José Arcadio abandona su rol como representante de la espiritualidad para adoptar el de rey de Saturnales; la personalidad de José Arcadio, Paoli la comprende como consecuencia de la mezcla de los caracteres contradictorios de sus padres, a quienes el crítico identifica con Cuaresma y Carnaval¹¹; la explicación

¹⁰ Vid. la descripción física y de la vida de José Arcadio a su retorno a Macondo, CAS, pp. 494-497.

¹¹ Vid. Roberto Paoli, "Carnavalesco y tiempo cíclico en «Cien años de soledad»", *Revista Iberoamericana*, L, 128-129, Julio-Dic 1984, p. 984. Paoli analiza también como una pareja de Carnaval y Cuaresma a los gemelos José Arcadio Segundo y Aureliano Segundo, una pareja que no sólo juega a

a la conducta del joven José Arcadio permanece como una imagen ambigua, por un lado consta de la degradación de lo sagrado, por otro lado el sentido de crítica al mundo oficial a través de una representación grotesca de una imagen institucional.

Las levitaciones del padre Nicanor, la locura, el lenguaje de José Arcadio Buendía y la conducta libertina de José Arcadio parecen ser una remodelación de los rituales paródicos medievales, un rescate de las parodias sacras con el fin de transferir a un plano corporal y material el mundo espiritual de la ideología oficial representado por la institución de la Iglesia¹².

En el sentido de escarnecer a la sobriedad y la abstinencia, características de lo espiritual, concuerda la anécdota del San José de yeso; esta historia podría encajar perfectamente en el contexto de historias populares, pero las circunstancias del hallazgo del contenido del santo de yeso le otorgan un matiz burlesco a la devoción de Úrsula y su rechazo a lo material; mientras la matriarca desea borrar los vestigios del derroche del empapelar la casa con billetes la fortuna aparece nuevamente para rellenar las arcas de la casa, entre más reniega de lo material, éste es multiplicado; sus peticiones de *desprendimiento material entremezcladas con una actitud inconsciente de reverencia pagana* resultan en una mayor riqueza para la familia, tesoro que por su procedencia es rechazado y ocultado, lo espiritual, inútilmente, reniega de su relación con el mundo material:

[...] Úrsula hizo quitar los billetes adheridos a las grandes tortas de cal, y volvió a pintar la casa de blanco. «Dios mío», suplicaba. «*Haznos tan pobres como éramos cuando fundamos este pueblo, no*

personificar estas nociones opuestas sino a elaborar un juego de equivocaciones y confusiones de personalidad, p. 982.

¹² Es importante recalcar que la agresión no es *versus* la religión sino contra la institución, lo carnavalesco no pretende la herejía ni aniquilar preceptos sólo la burla del mundo de lo alto, de sus miembros y costumbres.

sea que en la otra vida nos vaya a cobrar esta dilapidación.» Sus súplicas fueron escuchadas en sentido contrario. En efecto, uno de los trabajadores que desprendían los billetes tropezó por descuido con un enorme San José de yeso [...] y la imagen hueca se despedazó *contra el suelo*. Estaba atiborrada de monedas de oro. [...] En los últimos tiempos, Úrsula le había puesto velas y se había postrado ante él, sin sospechar que en lugar de un santo estaba adorando casi doscientos kilogramos de oro. La tardía comprobación de su involuntario paganismo agravó su desconsuelo [...] (CAS, 300).

El coronel Aureliano Buendía está consciente del efecto de subvertir implicado en el Carnaval, para él el hecho de que el jubileo organizado coincida con las fechas del Carnaval es una cruel burla y por ello rechaza abiertamente el homenaje; su actitud parece corresponder a la posibilidad de que el jubileo pudiera ser equiparado a la oportunidad otorgada al tonto, ser excluido en la vida ordinaria, de ser el rey para posteriormente regresar a su *status* de marginado, tras el carnaval-jubileo el papel de rey-prócer de la nación quedaría en el olvido ante el inminente dominio del mundo oficial. El coronel Aureliano Buendía observa un sentido burlesco desde el término adjudicado a la conmemoración; el coronel presiente también la facultad burlesca del lenguaje carnalesco, donde los términos son elogios-insultos: "«Es la primera vez que oigo la palabra jubileo», decía [el coronel] «Pero cualquier cosa que quiera decir, no puede ser sino una burla.»" (CAS, 322).

Pero el Carnaval no permanece siempre como un agresor discreto en CAS, a veces es un evidente medio perturbador del sistema, por ejemplo en el caso del *carnaval sangriento*. El Carnaval marca su aparición en Macondo como un evento de desembarazo de normas y desinhibición social al ser patrocinado por las matronas francesas, representantes de los deseos carnales, y permitir que los habitantes puedan disfrazarse para cumplir sus deseos, aunque su ambición sea sólo la de enmascararse como el caso de

Aureliano Segundo¹³. La fiesta de la libertad pese a su fin extraordinario presenta rasgos típicamente carnalescos como los disfraces y la coronación-destronación de un rey: símbolo de lo solemne. Aunque de manera singular y fuera de los parámetros del Carnaval el destronamiento no proviene del mundo lo bajo sino del oficial, en cierta forma es un doble destronamiento, por un lado Fernanda, símbolo de lo oficial, y por otro lado Macondo; los representantes del mundo antioficial toman a su cotidianidad de manera violenta al ser supuestamente portavoces de la ideología contraria a la de Estado (la liberal). En el caso de Macondo no es destronado únicamente el rey o las figuras de autoridad sino todos los miembros representativos del ambiente festivo¹⁴: "quedaron tendidos en la plaza, entre muertos y heridos, nueve payasos, cuatro colombinas, diecisiete reyes de baraja, un diablo, tres músicos, dos pares de Francia y tres emperatrices japonesas" (CAS, 310). En el caso del *carnaval sangriento* permanece la duda de que si bajo la máscara de la libertad (el disfraz de beduino) los agresores hayan estado encubiertos y participando brevemente del mundo de la fraternidad antes de restaurar violentamente el sistema.

En otras ocasiones la inspección sigilosa del Carnaval al mundo de lo alto es transformada y elige altercados más directos, sus asaltos apuntan no sólo a la institución eclesiástica ni busca dirigirlos a los representantes del Estado, el Carnaval concentra su atención y juegos escarnecedores contra una figura símbolo del mundo oficial en toda su extensión (la ciudad, las clases

¹³ El narrador asienta que a Aureliano Segundo le emocionaba la idea del Carnaval por "la ventolera de disfrazarse de tigre"; *vid. CAS*, p. 306.

¹⁴ El *carnaval sangriento* cumple no sólo las condiciones del ambiente festivo y fraternal, de los disfraces y máscaras, de la coronación y destronamiento del rey; el *carnaval sangriento* inicia, se desarrolla y culmina en la plaza, el espacio identificado con las fiestas populares.

acomodadas y la educación religiosa), este blanco es el rey burlado de la fiesta del Carnaval: Fernanda del Carpio.

Fernanda del Carpio, la cultura oficial burlada.

El fin del *carnaval sangriento*¹⁵ trae a Macondo no sólo un halo de muerte sino a un inesperado rey de Carnaval, que será vejado y burlado durante toda su estancia en Macondo. Fernanda del Carpio será un rey burlado desde el momento de su coronación, su trono asignado por manos desconocidas y bajo falsas esperanzas son una burla al regio destino para el que fue educada toda su vida, su *status* de reina trocado por una equivalente figura caricaturesca en un efímero reinado de Carnaval hacen más cruento el escarnio a la familia del Carpio; este primer destronamiento, precedente a una serie incesante de derrocamientos, destaca porque, aunque a los autores de la manipulación-coronación-descoronación de la muchacha son *desconocidos*, lo único que puede asegurarse es que este proceso no interviene directamente el choque tradicional entre el mundo de lo alto y lo bajo.

Robert Sims opina que García Márquez presenta en su novela una serie de perspectivas que se suceden en un continuo ratificar y cancelar, de igual manera que la coronación y descoronación bajtinianas; a partir de este procedimiento el autor expone la teatralidad burlesca de ciertas circunstancias y actuaciones de los personajes¹⁶. El ejemplo claro a esta disposición de juicios es la figura de Fernanda, quien a lo largo de su vida al lado de los Buendía padecerá de un incesante destronamiento, a diferencia de don Quijote, *personaje coronado y destronado durante sus aventuras*, Fernanda padece de un destronamiento inextinguible y progresivo.

¹⁵ Para la narración de los eventos del *carnaval sangriento* vid. CAS, pp. 308-310.

¹⁶ Robert L. Sims. *op. cit.* p. 55

En el contexto de CAS Fernanda del Carpio y su familia representan los valores contrarios a la familia Buendía, este choque es semejante al de las esferas de lo oficial y lo popular. Roberto Paoli expresa que los del Carpio son la cultura enmohecida, es decir, el mundo sin cambio, mientras los Buendía son la simbolización de la creatividad, la sorpresa, la imaginación, el cambio en sí, la representación de un mundo abierto y orientado a una cultura nueva¹⁷; Paoli determina que los del Carpio son el código cultural de la familia capitalina y colonial, los Buendía son lo popular y lo marginal. La inadaptabilidad de Fernanda a Macondo y a su familia política es la consecuencia del choque de las dos esferas que componen la cultura, polos que a lo largo de la historia han permanecido como antagonistas. Fernanda del Carpio, lo oficial, al enfrentarse a los Buendía, lo popular, muestra una actitud intransigente y dominante, mientras los Buendía deciden solucionar la situación del único modo que puede resolverlo el mundo popular, a través de lo carnalesco. Los Buendía, por medio de situaciones burlescas, destierran a los valores y comportamientos característicos de otro espacio que Fernanda pretende implantar en la casa de su familia política. Paoli asienta que: "el código cultural de la familia capitalina y colonial de los del Carpio queda sometido a toda una serie de situaciones desconsagradoras"¹⁸. Fernanda y su mundo (la ciudad-monasterio) son el emblema de un mundo beato y encerrado¹⁹.

Fernanda, la augurada y humillada reina de Madagascar, después de descubrir el engaño y restaurar el orgullo perdido por medio de la boda con Aureliano Segundo recupera, aparentemente, su papel de "reina", pero en

¹⁷ Vid. Roberto Paoli, *op. cit.*, p. 985.

¹⁸ *Ibidem*, p. 983.

¹⁹ *Loc. cit.*

realidad el rol adquirido es del rey bufo. Su orgullo será mancillado por el adúltero marido cuando su vestimenta de reina (aunque sea de Carnaval) es utilizada por la concubina para ser coronada "soberana absoluta y vitalicia de Madagascar" (CAS, 312) además de ser la ropa con la que recibe en el lecho al infiel marido. La vida al lado de Aureliano Segundo está llena de humillaciones para la hija de don Fernando del Carpio; por ejemplo Fernanda, educada para ser reina, debe "atragantarse sus escrúpulos y atender como reyes a invitados de la más perversa condición" (CAS, 339), durante las comilonas de su esposo, cuando la reverenciada, en realidad, debiera ser ella.

Pero no sólo las acciones de los personajes escarnecen a Fernanda, principalmente las causas de los ultrajes padecidos son su misma conducta y posición; por ejemplo el hecho de que "Desde que tuvo uso de razón recordaba haber hecho sus necesidades en una bacinilla de oro con el escudo de armas de la familia" (CAS, 314) es una involuntaria mezcla carnavalesca que propicia el derrumbe del mundo de lo alto, el aspecto escatológico de los excrementos fusionado con la circunstancia de que la bacinilla sea de oro (símbolo de lo alto) convierte al orinal en un elemento degradante-regenerador del escudo de armas tallado. Otro caso sería el miedo a lo carnal, los tabúes implantados en su educación la conducen a un juego lingüístico de equivocaciones (cuando Úrsula atiende mal sus dolencias) y burlas; en este caso, el lenguaje es la causa y el medio para escarnecer a Fernanda, quien juega, involuntariamente, a confundir las palabras al utilizar "un eufemismo para designar cada cosa" (CAS, 319), la respuesta lúdica-carnavalesca dada por Amaranta a este lenguaje cifrado es la elaboración de un habla codificada y sarcástica, el pretender desentrañar y exorcizar esa jerigonza concluye para Fernanda por un

lado en la revelación de lo vedado inmencionable y su incompetencia, y por otro en recalcar la cualidad desconstructiva del lenguaje carnavalesco a través de sus imágenes materiales:

-Esfetafa- decía [Amaranta]- *esfe defe lasfa quefe lesfe tífiefenente asfacofo afa sufu profopifiata mifierfedafa.*

Un día, irritada con la burla, Fernanda quiso saber qué era lo que decía Amaranta, y ella no usó eufemismos para contestarle.

-Digo-dijo- que tú eres de las que confunden el culo con las témporas (CAS, 319).

Fernanda atrae, también, las vejaciones de los Buendía con su idealismo exacerbado a su alcurnia, su deseo de exaltar y ponderar el mundo de lo oficial (simbolizado en la beatificación don Fernando) culmina en una serie de bromas sarcásticas; en cierta forma, pareciera que el deseo de enaltecer es directamente proporcional a las burlas affigidas²⁰. El linaje es, entonces, un principio causa de mofa, y en el hijo de Aureliano Segundo y Fernanda del Carpio recae el efecto de este juego burlesco, Úrsula menciona que el "porvenir pontifical" de niño está vinculado con el hecho de ser "nieto de santo e hijo de reina y cuatrero" (CAS, 321), es decir, su futuro consagrado radica, sarcásticamente, en su naturaleza híbrida, conformada por lo ilustre de su ascendencia materna y por la pedestre sangre paterna²¹.

El Carnaval envuelve a Fernanda, de manera inevitable, esto es patente en el monólogo de reclamaciones hechas a su marido a causa de su desobligación marital (CAS, 439-442); una desmesura lingüística caracteriza su perorata, mas la demasía no es la única cualidad carnavalesca, durante su discurso Fernanda degrada a los Buendía a la par que ensalza su persona y

²⁰ Vid. algunos ejemplos en CAS, p. 321 y p. 442.

²¹ Irónicamente todas las burlas cual maldición se revierten y determinan el destino de José Arcadio. Roberto Paoli observa como otra burla a la figura de Fernanda el destino deshonoroso de sus hijos (José Arcadio, Meme, Amaranta Úrsula).

familia, pero el resultado es inverso ya que la descripción realizada de su linaje es de tonos caricaturescos, a la vez es evidente como los valores descontextualizados (en cuanto lo oficial inserto en lo popular) de la "fijodalga de sangre" (CAS, 440) son la causa de los ataques burlescos de su familia política.

En Fernanda es notoria, también, la influencia del Carnaval en la inversión de su personalidad, ella debe controlar su enojo para no "desahogarse en improperios de verdulera" (CAS, 340) contra los comensales durante la avalancha de forasteros traídos por el tren y la plantación bananera.

Fernanda y Aureliano Segundo encajan en la perspectiva de Roberto Paoli acerca de lo carnavalesco en CAS. Paoli señala que lo carnavalesco en CAS está conformado por mundos contrastantes que por un lado alternan su existencia cíclicamente, y por otro compiten entre ellos, por ejemplo los crapulosos y los abstinentes, los disipadores y los mesurados; en CAS son dos dietas alimenticias las que existen: "las vacas gordas y las vacas flacas, el carnaval y la cuaresma"²², estas dos existencias son plasmadas de distintas formas, por ejemplo en ocasiones son la excentricidad transgresora o la intolerancia; aunque la excentricidad y la intolerancia no son características excluyentes de un solo grupo, es decir, ambas cualidades pueden ser del mundo oficial o del popular. En la opinión de Roberto Paoli uno de los mecanismos carnavalescos utilizados por García Márquez en su mundo contrastado es la exageración cuantitativa²³.

²² Roberto Paoli, *op. cit.*, p. 980.

²³ Paoli considera como una exageración cuantitativa, característica de la desmesura carnavalesca, a ciertos elementos como: las empresas heroicas del Coronel y las características físicas, sexuales y hasta alimenticias de José Arcadio a su retorno del viaje con los gitanos: cf. Roberto Paoli, *op. cit.* pp. 980-982.

La opulencia y desmesura del Carnaval, los Buendía devoran al mundo.

La opulencia y desmesura son el modo de los Buendía de manifestar su intención de devorar al mundo que pretende imponérsele conforme los cambios llegan a Macondo; la abundancia de los Buendía apunta a un mundo reelaborado sobre los principios de la fecundidad y la plenitud, es un medio de regenerar su mundo y ganar la pelea a las vueltas de la fortuna (la sucesión de prosperidad-carestía, de las vacas gordas-vacas flacas, son la rotación de una inmutable trayectoria vital) y a la vida misma. La única manera de obtener ese sentido es por medio de elementos y actos materiales, de aspectos cercanos a la tierra degradante-regeneradora: vientre y órganos genitales, alimentación y coito; lo terrenal, símbolo de la muerte-vida, está representado, entonces, con distintas facetas: la prodigalidad sexual, la demasía pecuniaria y la profusión alimenticia. Aunque la desmesura puede ser, también, utilizada como una fórmula sarcástica de ensalzar lo material, por ejemplo las 72 bacinillas y el desfile ritual de las alumnas para lavarlas (CAS, 373) son una reinención del detalle de la bacinilla de oro de Fernanda, los bacines son símbolo de lo bajo que, al mismo tiempo, entierra y da vida, emblema del poder balsámico de lo inferior.

Petra Cotes, es la desmesura personificada, su imagen está asociada con una superabundancia sexual y material; su voluptuosidad es inagotable y desmedida y sólo es igualada o superada por el efecto fecundo que ejerce sobre el hatajo de Aureliano Segundo. De manera portentosa, la sola presencia de la concubina incrementa la fecundidad en los animales, la proliferación es una característica del tropel de gallinas, conejos, vacas, yeguas y cerdos, como si el potencial sexual de Petra Cotes fuera lo suficiente vigoroso como para

transmitirse a los animales que cría, como si el aspecto fecundo-regenerador de su vida sexual fuera transmitido a sus tierras; es así como lo sexual, como símbolo terrenal, da pie a una fecundidad, nacimiento y crecimiento, el efecto estimulante funciona en una especie de reacción en cadena. La emanación de esta fuerza vivificante alcanza y afecta la vida festiva de Aureliano Segundo, la infinita desmesura material conduce a una ilimitada vida disipada.

[...] En pocos años, sin esfuerzos, a puros golpes de suerte, había acumulado una de las más grandes fortunas de las ciénegas gracias a la proliferación sobrenatural de sus animales. Sus yeguas parían trillizos, las gallinas ponían dos veces al día, y los cerdos engordaban con tal desenfreno, que nadie podía explicarse tan desordenada fecundidad, como no fuera por artes de magia [...] Mientras más destapaba champaña para ensopar a sus amigos, más alocadamente parían sus animales, y más se convencía él de que su buena estrella no era cosa de su conducta sino influencia de Petra Cotes, su concubina, cuyo amor tenía la virtud de exasperar a la naturaleza [...] Le bastaba con llevar a Petra Cotes a sus criaderos, y pasearla a caballo por sus tierras, para que todo animal marcado con su hierro sucumbiera a la peste irremediable de la proliferación (CAS, 297-298).

La desmesura material permite, también, excesos en la conducta, ejemplo de ello es la decisión de Aureliano Segundo de tapizar la casa de los Buendía con billetes de a peso. Este acto de derroche es parte de la fiesta-vida de la abundancia de Aureliano, en esta celebración carnavalesca las privaciones de la vida cotidiana no son sólo saciadas sino aventajadas más allá de la hartura, de ahí la glorificación del despilfarro²⁴.

Los banquetes de don Carnal Buendía.

Las comilonas organizadas por Aureliano Segundo son parte de su *celebración de la cosecha*, festejan la ausencia de las privaciones e invitan a todo Macondo a disfrutar de los dones materiales generalmente denegados en la vida cotidiana. Aureliano Segundo impone en sus banquetes la plenitud del

²⁴ Vid. CAS, n. 300

mundo utópico; el derroche de alimentos y licores es la contracara de la estrechez cotidiana. Aureliano y todos sus invitados, en la serie de festines en casa de Petra Cotes, devoran al mundo que usualmente los engulle y vence. Aureliano gracias a su fortuna instaura en su casa y, posteriormente, en la de la concubina un interminable banquete carnavalesco; sus comidas y el ritmo de vida que lo caracterizan abren las puertas de la casa de los Buendía al ambiente licencioso del Carnaval. En estos festines inextinguibles las pautas sociales sucumben ante la imposición del ambiente carnavalesco (identificado por el fraternalismo, la plenitud y la desmesura); los elementos presentes del mundo material-corporal son símbolo de la muerte-vida, y por ello son los medios adecuados para enterrar a lo alto y permitir el renacer de un nuevo mundo.

[...] La casa se llenó de pronto de huéspedes desconocidos, de invencibles parranderos mundiales, y fue preciso agregar dormitorios en el patio, ensanchar el comedor y cambiar la antigua mesa por una de dieciséis puestos, con nuevas vajillas y servicios, y aún así hubo que establecer turnos para almorzar [...] invitados de la más perversa condición, que embarraban con sus botas el comedor, se orinaban en el jardín, extendían sus petates en cualquier parte para hacer la siesta, y hablaban sin fijarse en susceptibilidades de damas ni remilgos de caballeros (CAS, 339).

La desmesura, la abundancia y la libertad carnavalescas son el motor de la vida festiva de Aureliano Segundo, quien logra mostrarse como una encarnación de don Carnal; los hábitos de Aureliano transforman a la casa de Petra Cotes en el reino del emperador Carnal.

[...] Se sacrificaban tantas reses, tantos cerdos y gallinas en las interminables parrandas, que la tierra del patio se volvió negra y lodosa de tanta sangre. Aquello era un eterno tiradero de huesos y tripas, un muladar de sobras, y había que estar quemando recámaras de dinamita a todas horas para que los gallinazos no les sacaran los ojos a los invitados. Aureliano Segundo se volvió gordo, violáceo, atortugado, a consecuencia de un apetito apenas comparable al de José Arcadio, cuando regresó de la vuelta al

mundo [ostentaba una] desmandada voracidad, [una] inmensa capacidad de despilfarro [y una] hospitalidad sin precedentes [...] (CAS, 368)

El apetito desmesurado de Aureliano Segundo y los festines que él organiza son un establecimiento del utopismo en cuanto al triunfo de la abundancia y de la fraternidad, pero este sentido de celebración de la profusión es reforzado por los torneos pantagruélicos que instituye. Estas competencias son la reafirmación de la hartura sobrepasada, las comilonas no tienen la finalidad de saciar el apetito de los comensales ni son únicamente un símbolo del devorar al mundo, aluden también al gozo de disfrutar los placeres materiales por simple avidez, es el disfrutar la abundancia sin necesitarla, el despilfarro por disfrutar la dilapidación, es el comer por el comer²⁵. El duelo alimenticio con La Elefanta es la máxima representación de la desmesura material y de la apetencia, aparentemente, despropositada. El episodio refleja la superabundancia desde las características de la contendiente hasta en las dimensiones de la competencia:

[...] Aureliano Segundo fue un comedor invicto hasta [...] que apareció Camila Sagastume, una hembra totémica conocida [...] con el buen nombre de La Elefanta. El duelo se prolongó hasta el amanecer del martes. En las primeras veinticuatro horas, [consumieron] una ternera con yuca, ñame y plátanos asados, y además una caja y media de champaña [...] La Elefanta [era] gigantesca y maciza [y] se bebió cada uno el jugo de cincuenta naranjas, ocho litros de café y treinta huevos crudos. Al segundo amanecer [comieron] dos cerdos, un racimo de plátanos y cuatro cajas de champaña [y] dos pavos asados [...] (CAS, 368-370)

Pero La Elefanta personifica, también, por otro lado, la ruptura y la inversión del orden social y sus costumbres; ella pese a su apetito descomunal no era "tritadora de bueyes, ni mujer barbada en un circo griego" sino "una directora de una academia de canto" (CAS, 369); La Elefanta es parte de la

²⁵Vid. la descripción de los banquetes-competencia de Aureliano Segundo en CAS, p. 368.

interrupción momentánea de las jerarquías sociales en la fiesta carnavalesca, es el miembro del mundo oficial que en el banquete olvida su moderación alimenticia y adopta otra conducta. El incumplimiento de lo reglado es contrapuesto por el cumplimiento de pautas que parecerían inoperantes por el contexto; la imagen de su voracidad contrasta con sus modales, solamente durante ese ambiente festivo puede "consumir el cuadril de la ternera sin violar una sola regla de la mejor urbanidad" (CAS, 369).

Las comidas de Aureliano son el acto opuesto al ritual alimenticio de Fernanda, quien inconscientemente dota a las comidas de un aire ceremonial, pero en este caso no festivo sino austero, como parte de las actividades del mundo oficial.

[...] Fernanda no renunció a la voluntad de imponer los hábitos de sus mayores. Terminó con la costumbre de comer en la cocina, y cuando cada quien tenía hambre, e impuso la obligación de hacerlo a horas exactas en la mesa grande del comedor arreglada con manteles de lino, y con los candelabros y el servicio de plata. La solemnidad de un acto que Úrsula había considerado siempre como el más sencillo de la vida cotidiana creó un ambiente de estiramiento [...] Pero la costumbre se impuso, así como la de rezar el rosario antes de la cena, y llamó tanto la atención de los vecinos, que muy pronto circuló el rumor de que los Buendía no se sentaban a la mesa como los otros mortales, sino que habían convertido el acto de comer en una misa mayor [...] (CAS, 319).

Las fiestas regeneradoras en *Cien años de soledad*.

La abundancia, la exageración, la libertad y la fraternidad presentes en las fiestas carnavalescas de CAS reflejan, en conjunto, la facultad regeneradora del Carnaval, la posibilidad de modificar y mejorar al mundo cotidiano a través del mundo material. Los Buendía, principalmente Aureliano Segundo, parecen dispuestos a demostrarle a la realidad cotidiana que pueden dominarla, a través de cambiarla o desarticularla, porque finalmente ellos, por

ciertos instantes, son *la boca que engulle*. El universo festivo que constituyen está compuesto por todos los elementos vedados en la vida ordinaria y por la exacerbación de otros antes tasados. El mundo normado es enterrado con la intención de propiciar el nacimiento de un nuevo mundo; la inmolación del viejo mundo, en sus distintas manifestaciones, es aceptada como un requisito para el naciente universo, es así como la muerte es también el rostro de la vida-salud.

[...] Aureliano Segundo no desperdió la ocasión de festejar a los primos con una estruendosa parranda de champaña y acordeón, que se interpretó como un atrasado ajuste de cuentas con el carnaval malogrado por el jubileo. Hicieron añicos media vajilla, destrozaron los rosales persiguiendo un toro para mantearlo, mataron las gallinas a tiros, obligaron a bailar a Amaranta los vales tristes de Pietro Crespi, consiguieron que Remedios, la bella, se pusiera unos pantalones de hombre para subirse a la cucaña, y soltaron en el comedor un cerdo embadurnado de sebo que revolcó a Fernanda, pero nadie lamentó los percances, porque la casa se estremeció con un terremoto de buena salud [...] (CAS, 324-325).

El carácter regenerador del Carnaval puede observarse, también, en confrontación con los cambios producidos por el diluvio en CAS; este evento, periodo semejante a una Cuaresma²⁶, declara el gobierno de Fernanda-austeridad en casa de los Buendía, cancela las fiestas de Aureliano Segundo, sacrifica, simbólicamente, a los alimentos (los animales de Aureliano Segundo y Petra Cotes) identificados con el Carnaval e impone un ayuno a don Camal Buendía, quien ve alterado su aspecto físico y anímico; Aureliano Segundo durante esta época pierde su vitalidad alimenticia y sexual, lo que implica la pérdida de su poder regenerador:

[...] Aureliano Segundo no se dio cuenta de que se estaba volviendo viejo, hasta una tarde en que se encontró contemplando el atardecer prematuro desde un mecedor, y pensando en Petra Cotes sin estremecerse. No había tenido ningún inconveniente en regresar al amor insípido de Fernanda [...] la lluvia lo había puesto a salvo de

²⁶ Vid Roberto Paoli, *op. cit.* p. 988

toda emergencia pasional, y le había infundido la serenidad esponjosa de la inapetencia [...] hasta esos recuerdos locos de su juventud estrafalaria lo dejaban impávido, como si en la última parranda hubiera agotado sus cuotas de salacidad [...] (CAS, 432-433).

[...] Aureliano Segundo descubriera cuánto habían decaído sus ánimos y hasta que punto había secado su ingenio de cumbiambero magistral. Era un hombre cambiado. Los cientos veinte kilos que llegó a tener en la época en que lo desafió La Elefanta se habían reducido a setenta y ocho; la candorosa y abotogada cara de tortuga se le había vuelto de iguana, y siempre andaba cerca del aburrimiento y el cansancio [...] (CAS, 456).

El fin del diluvio significa el renacimiento de la vida y el Carnaval, el reinicio de las actividades carnales de Aureliano Segundo, pero el efecto regenerador del Carnaval se extiende más allá de Aureliano, por ejemplo el impulso afecta a la matriarca de la familia, quien rejuvenece, en cierta forma, al par de su determinación de restaurar la casa.

En CAS el Carnaval, o el ambiente carnavalesco, asume una función más que una fiesta pagana o católica²⁷, "lo carnavalesco es la única manera para exorcizar la ruina"²⁸. El rechazo a la clausura, la austeridad, la antivitualidad es el único camino de alejar la decadencia y el infortunio; Úrsula, quien al principio estaba en contra del Carnaval advierte y subraya la importancia fundamental del Carnaval²⁹:

[...] «Que abran puertas y ventanas» gritaba [Úrsula] «Que hagan carne y pescado, que compren las tortugas más grandes, que vengan los forasteros a tender sus patates en los rincones y a orinarse en los rosales, que se sienten a la mesa a comer cuantas veces quieran, y que eructen y despotriquen y lo embarren todo con sus botas, y que hagan con nosotros lo que les dé la gana, porque esa es la única manera de espantar la ruina» [...] (CAS, 455).

²⁷ Cuando Aureliano Segundo pretende llevar a cabo el Carnaval en Macondo le pide al padre Antonio Isabel que convenza a Úrsula de que el Carnaval no es una fiesta pagana sino una tradición católica; *vid. CAS*, p. 306.

²⁸ Robert Paoli, *op. cit.*, p. 985.

²⁹ R. Paoli manifiesta que el rechazo a esta serie de aspectos implica el rechazo a Fernanda ya que ella es la encarnación de esas naciones. *ibidem*. pp. 985-986

Úrsula con su discurso hace patente la necesidad de conjurar al mundo de lo bajo en sus distintas manifestaciones, por ello la matriarca recalca imágenes de elementos que aludan a lo material y corporal, en cuanto su correspondencia con la tierra que regenera, fecunda, da vida y crece.

Conclusión.

La risa al ser el medio de expresión de lo no oficial y lo popular ha sido identificada, principalmente, como la expresión de lo antioficial, pero esta afirmación generalizada sería una idea imprecisa. Por un lado la risa es una liberación del individuo del mundo normado y superior pero esto no implica que tienda a lo anárquico y destructivo; por otro lado la mirada de la risa no está enfocada únicamente a evidenciar las fallas e irregularidades de los aspectos serios de la realidad ni de los preceptos y normas del mundo oficial, está dirigida a la revisión de todos los aspectos del mundo y la sociedad, explora tanto el mundo de lo alto como de lo bajo, atraviesa los estamentos naturales y artificiales. La risa permite entonces al hombre librarse del mundo reglado que lo limita y coacciona de distintas maneras, impidiéndolo que disfrute colmadamente del mundo (más allá de la norma está la vida de la comunidad). Pero lo reglado más que lo escrito en legislaciones u ordenanzas es la serie de preceptos generales que rigen y coartan la vida del individuo en distintos niveles, sin importar que estas pautas sean explícitas o implícitas. Este conjunto de principios ineludibles conforma otra limitación en la sociedad: la cotidianidad; en este sentido el individuo no es reprimido tanto por la norma como por el cumplimiento constante e irrevocable de la misma. El hecho de que el individuo no encuentre circunstancia para violarla o ignorarla, a excepción del espacio y tiempo de la fiesta, el juego y el carnaval, es lo que la

torna a la situación, a lo habitual, en sofocante. La risa es, entonces, la nota discordante que trastorna el ritmo de la cotidianidad y desarma la rutina.

La risa carnavalesca juega con el equilibrio de la vida ordinaria, al modificarlo desarticula al sistema. El resultado de este desequilibrio es un replanteamiento de la vida, es decir, la renovación y perfeccionamiento del sistema. Gabriel García Márquez descubre que no es necesario esperar la indicación del calendario para la ruptura de la cotidianidad, el Carnaval en sus distintas manifestaciones es la nota necesaria para desarmonizar a lo cotidiano. El desequilibrio instaurado por la risa carnavalesca implica, en cierta forma, el triunfo sobre el mundo oficial y normado. El mundo normado aparece no necesariamente como la ley abstracta o el representante de la autoridad sino como lo cotidiano encarnado en diversas figuras: la esposa (Fernanda), el padre (José Arcadio Buendía-Don Fernando del Carpio), la familia (los Buendía-los del Carpio). El mundo carnavalesco mina las convenciones de diferencia en castas.

En *Cien años de soledad* ocurre que el mundo de lo oficial-alto y lo popular-bajo muestran la apariencia con la cual aparecen a diario ante el hombre, ambos están expuestos, aunque con rasgos exagerados, por sus rostros verdaderos. El rostro "natural" de estos ámbitos favorece el enjuiciamiento y revaloración del sistema. El hombre no necesita atender contra un agente investido del poder del Estado o la Iglesia para enfrentarse al sistema, simplemente, basta que quebrante el ritmo de lo cotidiano para injuriar, violentar, escarnecer los valores y preceptos de la sociedad.

CONCLUSIONES GENERALES

Una vasija, una pintura, una máscara, una fiesta, una obra literaria, una organización política o social son distintos elementos de un sistema cultural. Cualquier actividad, producción o pensamiento del hombre, en sí toda creación humana, material o abstracta, es parte integral de una cultura. Las ideas, valores, tecnología, arte, hábitos y tradiciones que integran una cultura son el reflejo de la concepción del mundo y la vida de un grupo social. A través de estas distintas representaciones el individuo manifiesta cómo percibe e interpreta su medio, sus circunstancias y experiencias, ejemplo de esto son el Carnaval y la literatura.

El Carnaval, desde la visión bajtiniana, es más que un evento concreto, es, en realidad, un enfoque y una actitud ante la vida. La perspectiva camavalesca equivale, entonces, a una percepción-interpretación del mundo social desde un punto de vista extrínseco a la sociedad. Mas lo camavalesco no es una observación cualquiera, es una apreciación cuyo objetivo principal es desenmascarar al mundo para presentarlo con su verdadero rostro, valorarlo y reconstruirlo a partir de su crítica. El Carnaval, al regenerar al mundo, abre posibilidades, crea y ofrece al individuo un nuevo universo social ilimitado aunque no por ello anárquico.

Lo camavalesco identificado como expresión de lo no oficial, en realidad, no está enfocado a una sola esfera sino que analiza y valora al sistema en su totalidad, aunque este reconocimiento de la realidad proceda del mundo popular. Ciertamente es una *perspectiva independiente en cuanto* escapa de los estamentos, de los artificios, de las diferencias y justificaciones sociales para emitir su juicio, simplemente no rinde tributo o pleitesía a nadie.

Pese a ser una expresión alterna el Carnaval es una expresión permitida en cuanto la descomposición del mundo implica una revitalización del mismo.

El Carnaval podría ser equiparado con el dedo que señala la moral, las costumbres y las normas aceptadas en una sociedad; el apreciar la víctima desenmascarada revela, tamizado, aquello que un sistema establece en un momento histórico determinado. En cierta forma, esta propiedad de enjuiciar al mundo permite precisar los valores y preceptos que conforman la estructura de una cultura, por medio de la máscara el Carnaval desenmascara al sistema.

La carnavalización funciona por medio de ciertos mecanismos pero no necesita de una personificación específica para cumplir su función y ejercer su efecto, de ahí que pueda amoldarse y aparecer bajo la representación la literatura y otras manifestaciones culturales. Durante siglos la literatura carnavalesca ha permitido al individuo desenmascarar las convenciones sociales, en cada época el hombre ha sabido adaptar su diatriba carnavalesca contra el sistema; esta cualidad ha favorecido que la carnavalización esté presente en la literatura de distintas formas sin necesidad de formar una categoría excluyente (como queda patente en los cuatro libros mencionados en esta investigación). *El Libro de buen amor*, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, *Pipá* y *Cien años de soledad* son textos divorciados entre sí por su aspecto estructural y temporalidad pero comulgan en su función y objetivo. En estas obras la estructura externa es relegada a un segundo plano, no está caracterizada por el formato del discurso, lo relevante es, entonces, el propósito inscrito, es decir, el pensamiento carnavalesco. La carnavalización cobra forma en cada una de estas obras de acuerdo a las instituciones y condiciones sociales a enfrentar y vencer; las diferencias en el contexto

histórico justifican las disparidades estructurales. *El Libro de buen amor*, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, *Pipá* y *Cien años de soledad* permiten comprender que el propósito del Carnaval permanece en la diversidad del contexto, pero históricamente sí cambia el blanco.

El Arcipreste de Hita, Cervantes, Leopoldo Alas y García Márquez son la encarnación del individuo consciente de que el mundo puede funcionar bajo mejores principios, y por ello juegan a reconstruirlo aunque para ello deban desarticularlo.

Estas cuatro obras revelan la presencia del Carnaval como un elemento inherente a la cultura hispánica y permiten un seguimiento de lo carnavalesco, que ha trascendido de una época a otra, desde la Edad Media al siglo XX, cambiando de forma de acuerdo a la ocasión pero sin perder la esencia de su función. El análisis de estos cuatro textos permite observar la propiedad del Carnaval como herencia mutable en la cultura.

La carnavalización en la literatura hispánica permite entrever que las instituciones, desde la Edad Media hasta la actualidad, saben que deben temer más al payaso, al loco y al cómico que al insurrecto, ya que su quehacer milenario sobrevivirá bajo distintas formas, y con él, el Carnaval.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- Alas "Clarín", Leopoldo, *Pipá*, ed. de Antonio Ramos Gascón, REI, México, 1987.
- *Narraciones Breves*, ed., introd. y notas de Ivan Lissurges, Antropos, Barcelona, 1989 (Autores, textos y temas literatura, 7).
- Alonso Hernández, José Luis, "Claves para la formación del léxico erótico", *Edad de Oro*, IX, primavera 1990, pp. 7-17.
- Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed., introd. y notas de G. B. Gybbon-Monypenny, Castalia, Madrid, 1990 (Clásicos Castalia, 161).
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid, 1998 (Ensayo, historia y geografía, 57).
- Bergson, Henri Louis, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, trad. del francés por María Luisa Pérez Torres, ESPASA-CALPE, Madrid, 1973 (Austral, 1534).
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8va ed y 1ª corr. y aum., Porrúa, México, 1997.
- Bernstein, Michael André, "Cuando el carnaval se vuelve amargo: reflexiones preliminares sobre el héroe abyecto", en *Bajtín. Ensayos y diálogos sobre su obra*, Gary Saul Morson (comp.), trad. de Claudia Lucotti y Ángel Miquel, UNAM-UAM-FCE, México, 1993 (Textos de difusión cultural, literatura, serie El Estudio).
- Beser, Sergio, *Leopoldo Alas, crítico literario*, Gredos, Madrid, 1968 (Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y ensayos, 117).
- Bringmann, Klaus, "El triunfo del emperador" en *La Fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Uwe Schultz (comp.), trad. de José Luis Gil-Aristu, Alianza, Madrid, 1988, pp. 67-75
- Bubnova, Tatiana, "El espacio de Mijail Bajtín: Filosofía del lenguaje, filosofía de la novela", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIX, núm. 1, 1980, pp. 87-114.
- Burke, Peter, *La Cultura popular en la Europa moderna*, versión de Antonio Feros, Alianza, Madrid, 1996, 1ª reimp. (Alianza Universidad, 664).
- Cándano Fierro, Graciela, *La espina y la rosa. La ambivalencia en torno al «dogma» y al «instinto» en el Libro de buen amor*, UNAM, México, 1990 (Cuadernos del Seminario de poética, 13).
- *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*, UNAM, México, 2000 (Bitácora de retórica, 7).

- Caro, Baroja, Julio, *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, Taurus, Madrid, 1979, 2^{da} ed. (La otra historia de España, 2).
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, Francisco Rico (dir.), Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1999, 3^{ra} reimp. rev. (Biblioteca clásica, 50)
- Céspedes, Irma, "De la pelea que ovo Don Carnal con la Quaresma", *Revista Chilena de Literatura*, núms.16-17, 1980-81, pp. 71-113.
- Cobo B., Gustavo (selección), *Gabriel García Márquez. Testimonios sobre su vida. Ensayos sobre su obra*, profl. Gustavo Cobo, Antropos, Bogotá, 1982.
- Cox, Harvey, *The feast of the fools. A theological essay on festivity and fantasy*, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, 1970.
- Delmar, Fernando, "La representación del calendario en la batalla de don Carnal y doña Cuaresma" en *Amor y cultura en la Edad Media*, Concepción Company Company (ed.), UNAM, México, 1991, pp. 81-95.
- Díaz Camacho, Pedro José O.P., *La religiosidad popular en la historia de Colombia. Aproximación histórica al catolicismo popular en los Andes colombianos*, Códice LTDA., Santafé de Bogotá, D.C., 1996.
- Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures. Littératures française étrangère, anciennes et modernes*, Librairie Larousse, Paris, 1985.
- Dominguez Ortiz, Antonio, "La España del Quijote" en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, Francisco Rico (dir.), Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1999, 3^{ra} reimp. rev. (Biblioteca clásica, 50), pp. LXXXVII-CIV.
- Durán, Manuel, "El Quijote a través del prisma de Mikhail Bakhtine: carnaval, disfraces, escatología y locura", en *Cervantes and the Renaissance*, Michael D. McGaha (ed.), Easton, Pennsylvania, 1980, pp. 71-86.
- Eberenz, Rolf, *Semiótica y morfología del cuento naturalista. E. Pardo Bazán/ L. Alas "Clarín"/ V. Blasco Ibañez*, Gredos, Madrid, 1989 (Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y ensayos 363).
- Eco, Umberto, "Los marcos de la «libertad» cómica" en *¡Camaval!*, Umberto Eco et. al., trad. de Mónica Mansour, FCE, México, 1998, 1^{era} reimp. (Tezontle), pp. 9-20.
- *El nombre de la rosa*, trad. del italiano de Ricardo Pochtar, 5^a ed., Representaciones Editoriales, México, 1988 (Palabra en el tiempo, 148).

- Eisenberg, Daniel, "El humor de *Don Quijote*" en *La interpretación cervantina del Quijote*, Compañía Literaria, Madrid, 1995, pp. 99-144.
- Fernández de Alba, Luz, *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitó*, UNAM, México, 1998 (Serie El Estudio).
- "La seriedad de la ironía" en *Tiempo cerrado, tiempo abierto, Sergio Pitó ante la crítica*, Eduardo Serrato (comp.), UNAM-Era, México, 1994, pp. 62-67.
- Flores, R. M., *Sancho Panza through three hundred and seventy-five years of continuations, imitations and criticism, 1605-1980*, Juan de la Cuesta, Newark, 1982 (Series documentación cervantina, 4).
- García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, ed. de Jacques Joset, Cátedra, Madrid, 2000, 10^{ma} ed. (Letras Hispánicas, 215)
- García Méndez, Javier, "Por una escucha bajtiniana de la novela latinoamericana", *Casa de las Américas*, XXVII, núm. 160, ene.-feb. 1987, pp. 10-30.
- Glendinning, Nigel, "Some versions of Carnival: Goya and Atlas" en *Studies in modern spanish literature and art. Presented to Helen Grant*, Nigel Glendinning (ed), Tamesis Books, Madrid, 1972 (Serie A, monografías XXIII), pp. 65-78.
- Gramberg, Eduard, *Fondo y forma del humorismo de Leopoldo Alas "Clarín"*, IDEA, Oviedo, 1958.
- Green, Otis H., "On Juan Ruiz's Parody of the canonical hours", *Hispanic Review*, XXVI, 1958, pp. 12-34.
- Gutiérrez Estévez, Manuel, "Una visión antropológica del Carnaval" en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Javier Huerta Calvo (ed.), Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989 (Libros del arlequín, 10), pp. 33-59.
- Huerta Calvo, Javier "Lo carnavalesco como categoría poética en la teoría literaria de Mijail Bajtín", *Formas Carnavalescas en el Arte y la Literatura*, Javier Huerta Calvo (ed.) Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989, pp. 13-31.
- Hutcheon, Linda, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM-Iztapalapa, México, 1992 (Área de literatura hispanoamericana), pp. 173-193.
- Huizinga, Johan, *Homo Ludens: El juego y la cultura*, Emecé, Madrid, 1972 (El Libro de Bolsillo, sec. Humanidades, 412).
- Joset, Jacques, *Nuevas Interpretaciones sobre el Libro del buen amor*, Cátedra, Madrid, 1973 (Odres Nuevos).

- Kemlin M, Laurence, "The battle between Don Carnal and Doña Cuaresma in the Light of Medieval Tradition" en «*Libro de buen amor*» *Studies*, G. B. Gybbon- Monypenny (ed.), Tamesis, London, 1970, pp. 159-176.
- Lain Entralgo, Pedro, "La convivencia entre Don Quijote y Sancho Panza", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, núm. 430, 1986, pp. 27-35.
- Lee, Ann Grace, "Multiple symbolism in the *Libro de buen amor*: the erotics in the forces of Don Carnal", *Hispanic Review*, 43, 1975, pp. 371-380.
- López Estrada, Francisco, "Manifestaciones festivas de la literatura medieval castellana" en *Formas camavalescas en el arte y la literatura*, Javier Huerta Calvo (ed.), Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989 (Libros del arlequín, 10), pp. 63-117.
- López Landeira, Ricardo, "Pipá: Maniqueísmo, ironía y tragedia", *Archivum*, (Universidad de Oviedo), XXIX-XXX, 1979-80, pp. 83-106.
- Marco, Joaquín, "Estudio introductorio: Gabriel García Márquez y sus «*Cien años de soledad*» " a *Cien años de soledad*, ESPASA-CALPE, Madrid, 1983, 5ª ed. pp. 9-55
- Marquard, Odo "Una pequeña filosofía de la fiesta" en *La Fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Uwe Schultz (comp.), trad. José Luis Gil-Aristu, Alianza, Madrid, 1988, pp. 358-366.
- Martin, Alfred von, *Sociología del Renacimiento*, trad. de Manuel Pedroso, FCE, México, 1973, 5ª reimp. (Popular, 40)
- Martín, Alicia, "El carnaval en Buenos Aires: festejos y festejantes", *Cuadernos del Instituto Nacional de antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 15, 1994, pp. 83-94.
- Martínez Cacharo, J. Ma (ed.), *Leopoldo Alas "Clarín"*, Taurus, Madrid, 1988 (Serie El Escritor y la Crítica).
- Mena, Lucila Inés, *La función de la historia en "Cien años de soledad"*, Plaza & Janes, Barcelona, 1979.
- Mendoza, Plinio Apuleyo et Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba, Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Editorial La oveja negra, Diana, México, Bogotá, 1982.
- Morson, Gary Saul et Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin. Creation of a prosaics*, Stanford University Press, California, USA, 1990.
- Murillo, Luis Andrés, "Introducción" a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed., introd. y notas de Luis Andrés Murillo, Castalia, Madrid, 1991, 5ª ed., (Clásicos Castalia, 77 y 78).

- Núñez Rodríguez, Manuel, "«Homo Festivus»: la necesidad, el placer y la ironía" en *El rostro y el discurso de la Fiesta*, Manuel Núñez Rodríguez (ed.), Universidad de Santiago de Compostela, 1994 (Sémata, 6), pp. 45-73.
- Nicol, Eduardo, "La relación con lo divino" en *La idea del hombre*, FCE, 1997, México, pp. 113-174.
- Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, Introd., trad. y notas Andrés Sánchez Pascual, Alianza, México, 1989 (El Libro de Bolsillo, secc. Clásicos, 377).
- Paiewonsky Conde, Edgar, "Polarización erótica medieval y estructura del LBA". *Bulletin Hispanique*, LXXIV, 1972, pp. 331-352.
- Paoli, Roberto, "Carnavalesco y tiempo cíclico en «Cien años de soledad»", *Revista Iberoamericana*, L, 128-129, Julio-Dic 1984, pp. 979-998.
- Petzoldt, Leander, "Fiestas carnavalescas" en *La Fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Uwe Schultz (comp.), trad. José Luis Gil-Aristu, Alianza, Madrid, 1988, pp. 151-165.
- Rector, Mónica, "El código y el mensaje del carnaval: "Escolas-de samba" en *Carnavall*, Umberto Eco et. al., trad. de Mónica Mansour, FCE, México, 1998 (Tezontle), pp. 48-198.
- Redondo, Agustín, "La tradición carnavalesca en el Quijote" en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Javier Huerta Calvo (ed.), Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989 (Libros del arlequin, 10), pp. 153-181.
- Ríos, Laura de los *Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida*, Revista de Occidente, Madrid, 1967.
- Rodríguez Monegal, Emir, "Carnaval/Anropofagia/Parodia", *Revista Iberoamericana*, XLV, núms. 108-109, julio-dic. 1979, pp. 401-412.
- Rodríguez-Vergara, Isabel, *El mundo satírico de Gabriel García Márquez*, Pliegos, Madrid, 1991 (Pliegos de ensayo, 64).
- Ruiz-Domenec, José Enrique, "Reflexiones sobre la fiesta en la Edad Media" en *El rostro y el discurso de la Fiesta*, Manuel Núñez Rodríguez (ed.), Universidad de Santiago de Compostela, 1994 (Sémata, 6) pp. 31-43.
- Ruiz, Roberto, "Los combates simbólicos del Quijote", *Diálogos/Artes/Letras/Ciencias Humanas*, El Colegio de México, 61, núm. 1, 1975, pp. 24-27.
- Saavedra, Luis, *Clarín, una interpretación*, Taurus, Madrid, 1987 (Persiles, 174).

- Salazar, José Alfredo, "Carnaval y Cuaresma, dualidad que da vida al *Quijote de Miguel de Cervantes*", Ponencia, Fotocopia, UAM-Iztapalapa, 1er Congreso estudiantil de crítica e investigación literarias, 17 de noviembre de 1999, pp. 12.
- Salazar Rincón, Javier, *El mundo social del «Quijote»* Gredos, Madrid, 1986 (Biblioteca románica hispánica II. Estudios y ensayos, 352).
- Savater, Fernando, *Malos y malditos*, Alfaguara, México, 1997 (No. impar).
- Schultz, Uwe, "El ser que festeja" en *La Fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Uwe Schultz (comp.), trad. de José Luis Gil-Aristu, Alianza, Madrid, 1988, pp. 11-16.
- Sims, Robert L., "El laboratorio periodístico de García Márquez: Lo carnavalesco y la creación del espacio novelístico", *Revista Iberoamericana*, LII, núm. 137, oct-dic. 1986, pp. 979-989.
- , "Periodismo, ficción, espacio camavalesco y oposiciones binarias: la creación de la infraestructura novelística de Gabriel García Márquez", *Hispania*, 71, núm. 1, marzo 1988, pp. 50-60.
- Strong, Roy, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*, versión española de Maribel de Juan, Alianza, Madrid, 1988, (Alianza Forma, 79).
- Trías, Eugenio, *Filosofía y carnaval y otros textos afines*, Anagrama, Barcelona, 1984, 3^{era} ampl. (Argumentos, 72).
- Urbina, Eduardo, *El sin par Sancho Panza. Parodia y creación*. Anthropos, Barcelona, 1991 (Serie Cervantina. Creación, pensamiento, sociedad, 1).
- Vasvari, Louise O., "An example of parodia sacra in the *Libro de buen amor*. Quoniam, «Pudenda»", *La Corónica*, XII, núm. 2, 1983-84 pp. 195-203.
- , "The Battle of Flesh and Lent in the «Libro del Arcipreste»: Gastro-genital rites of reversal", *La Corónica*, XX, núm. 1, 1991-1992, pp. 1-15.
- Villena, Luis Antonio de, *Dados, amor y clérigos. El mundo de los goliardos en la Edad Media europea*, preliminar de María Hernández Esteban Cupsa, Madrid, 1978 (Goliárdica).
- Williamson, Edwin, «*El Quijote* y los libros de caballerías», presentación de Mario Vargas Llosa, trad. de María Jesús Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1991 (Taurus filología, filología hispánica, Persiles, 202).
- Zahareas, Anthony, "Parody of the canonical hours: Juan Ruiz's art of satire", *Modern Philology*, 62, núm. 2, nov. 1964, pp. 105-109.