

Esa tibia certidumbre,
 oscura y honda; el beso
 creciendo cual burbuja
 que volvía insoportable la perturbadora
 fijeza de OJOS ABIERTOS.
 Aquí está todo:
 somos los huesos
 que brillando de noche
 despistan la caravana.

Escribir siempre con palabras de todos los días | De-
 cir varias veces la misma tristeza | aferrarse | conjuro
 de mujer abandonada | insistir tercamente | balbuceo
 de sonámbula que ya diluye el alba.

Pero este país de barro y sin glándulas
 reclama el esplendor sangriento de la ceremonia:
 el corazón palpitante
 enarbolado en la punta de obsidiana
 y los escalones bañados en sangre.

*Por todo esto ya no resulta necesario interrogar el
 poema, abandono la retórica: voy a llegar a donde se
 que no debo estar, garabateando idénticas bobadas:*

I WAS THE MAN, I SUFFERED, I WAS THERE / THE
 RIPENESS IS ALL

Enero, 71.

MICHAEL BACHTIN

CARNAVAL Y LITERATURA

Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa

I

El *carnaval* (en el sentido de un conjunto de diversas festividades, de ritos y de formas de tipo carnavalesco), su esencia, sus raíces profundas en el pensamiento humano y las estructuras sociales primitivas, su evolución en una sociedad de clases, su excepcional vitalidad y su prestigio permanente, plantean uno de los problemas más complejos y más cautivantes de la historia cultural. No podemos evidentemente abordarlo a fondo. Lo que acá nos interesa es únicamente el problema de la carnalización, es decir de la influencia determinante del carnaval sobre la literatura y los diferentes géneros literarios.

El carnaval mismo (lo reeplomos, en el sentido de un conjunto de diversas actividades de tipo carnavalesco) no es un fenómeno literario. Es una forma de *espectáculo sincrético* de carácter ritual. Esta forma muy rica y variada desartolla, sobre una base carnavalesca común, diferentes variantes y matices, de acuerdo con las épocas, los pueblos, las festividades particulares. El carnaval se ha forjado todo un lenguaje de símbolos concre-

tos y sensibles (desde acciones de masas amplias y complicadas, hasta gestos carnavalescos aislados). Este lenguaje expresa de una manera diferenciada e inclusive podríamos decir que articulada (como toda lengua), una percepción del mundo carnavalesco única (pero compleja), inherente a todas sus formas. No puede ser de ninguna manera traducido en forma más o menos completa o adecuada, en el lenguaje hablado, y mucho menos en el de las nociones abstractas, pero se pliega a cierta transposición en imágenes artísticas del lenguaje literario, que se aproximan a él por su carácter concreto y sensible. Esta transposición del carnaval en la literatura es lo que llamamos carnavalización. Y es desde este ángulo que estudiaremos algunos de sus momentos y de sus particularidades.

El carnaval es un espectáculo que se desarrolla sin rampa y sin separación entre actores y espectadores. Todos sus participantes son activos, todos comunican en el acto carnavalesco. No se mira el carnaval y, para ser más exactos, habría que decir que ni siquiera se lo representa sino que se lo vive, se está plegado a sus leyes mientras estas tienen curso, y se lleva así una existencia de carnaval. Esta sin embargo se sitúa por fuera de los carriles habituales, es una especie de "vida al revés", "un monde à l'envers".

Las leyes, las prohibiciones, las restricciones que determinan la estructura, el buen desarrollo de la vida normal (no carnavalesca) están suspendidas durante el tiempo del carnaval; se comienza por invertir el orden jerárquico y todas las formas de miedo que éste entraña: veneración, piedad, etiqueta, es decir todo lo que está dictado por la desigualdad social o cualquier otra (la de la edad, por ejemplo). Quedan abolidas también todas

las distancias entre los hombres, para reemplazarlas por una actitud carnavalesca especial: un contacto libre y familiar. Es éste un momento muy importante de la percepción carnavalesca del mundo. Los hombres separados en la vida por barreras jerárquicas infranqueables, se abordan con toda simplicidad en plaza del carnaval. Esta actitud familiar impone un carácter particular a la organización de las acciones de masa, una gesticulación carnavalesca libre, lo mismo que la palabra carnavalesca franca. En el carnaval se instaure una forma sensible, recibida de una manera semireal y semiactuada, un modo nuevo de relaciones humanas, opuesto a las relaciones socio-jerárquicas todopoderosas de la vida corriente. La conducta, el gesto y la palabra del hombre se liberan de la dominación de las situaciones jerárquicas (capas sociales, grados, edades, fortunas) que los determinan completamente cuando se está fuera del carnaval, y resultan por ese hecho excéntricos, desplazados desde el punto de vista de la lógica de la vida habitual. La excentricidad es una categoría especial de la percepción del mundo carnavalesco, intimamente ligada a la del contacto familiar; permite abrirse (y expresarse en una forma concreta) a todo cuanto está normalmente reprimido en el hombre.

Sobre la familiaridad se injerta la tercera categoría de la percepción carnavalesca del mundo: las desavenencias. Las relaciones familiares libres se comunican a todo: a los pensamientos, al sistema de valores, a los fenómenos, a los objetos. Todo lo que la jerarquización cerraba, separaba, dispersaba, entra en contacto y forma alianzas carnavalescas. El carnaval aproxima, reúne, casa, amalgama lo sagrado y lo profano, lo alto y lo

bajo, lo sublime y lo insignificante, la sabiduría y la tontería, etc.

Es necesario agregar a esto una cuarta categoría: la *profanación*, los sacrilegios, todo un sistema de envilecimiento y de burlas carnales, las inconveniencias relativas a las fuerzas genésicas de la tierra y del cuerpo, las parodias de los textos y de las palabras sagradas.

Esas categorías carnales no son *ideas abstractas* sobre la igualdad y la libertad, sobre el lazo íntimo entre todas las cosas, sobre la identidad de los contrarios, etc. Son "pensamientos" rituales y espectaculares, concretamente perceptibles y representados en la forma de la vida misma, "pensamientos" que se han constituido y han vivido en el curso de los siglos en amplias masas de la humanidad europea. Es lo que les ha permitido ejercer un ascendiente *formal* tal sobre la *constitución de los géneros*.

En el curso de los siglos las categorías carnales, ante todo la de la familiarización del hombre y del mundo, se han transpuesto en la literatura, principalmente en su corriente dialógica. Han contribuido a la abolición de la distancia épica y trágica y a la transferencia de lo representado en la zona del contacto libre. Hallamos consecuencias importantes de esto en la organización del tema y de las situaciones temáticas, en la familiaridad particular del autor con relación a sus personajes (imposible en los géneros superiores), en la nueva lógica de las desaveniencias y en los rebajamientos profanadores; en fin, su influencia fue determinante para la transformación del estilo verbal en la literatura. Todo esto está ya muy claro en la manipulación. Más adelante volveremos sobre el tema, pero antes debemos

decir algunas palabras sobre otros aspectos del carnaval y ante todo sobre los *actos carnales*.

En primer plano figuran aquí la *entronización* bufa y más tarde la *destitución* del rey del carnaval. Este rito se encuentra bajo diferentes aspectos en todas las festividades de tipo carnales: en las formas más elaboradas, las saturnales, el carnaval europeo, la fiesta de los locos (en donde se elegía no un rey sino el papa, obispos, sacerdotes de burla, de acuerdo con el rango de la parroquia), lo mismo que en las formas más vagas, como los banquetes en donde se coronan reyes y reinas por un día.

En la base del acto ritual de la *entronización-desentronización* se encuentra la *quintaesencia*, el núcleo profundo de la percepción del mundo carnales: *el pathos de la decadencia y el reemplazo, de la muerte y el renacimiento*. El carnaval es la fiesta del tiempo destructor y regenerador. Es esta en cierta forma su *idea esencial*. Y queremos subrayar una vez más que no se trata de una idea abstracta, sino de una percepción viva del mundo, dada por las formas concretas del acto ritual.

La *entronización* es un rito ambivalente, "dos en uno", que expresa el carácter inevitable y al mismo tiempo la fecundidad del cambio-renovación, la *relatividad feliz* de toda estructura social, de todo orden, de todo poder y de toda situación (jerárquica). La *entronización* contiene ya la idea de la *desentronización* futura: es ambivalente desde el comienzo. Por otra parte, se *entroniza* lo contrario de un verdadero rey, se *entroniza* un esclavo o un bufón, y ese hecho esclarece en cierta forma el mundo al revés carnales, nos ofrece su clave. En el rito de la *entronización*, todos los momentos de la ceremonia, los símbolos de poder del *entroniza-*

do, los vestidos con que se le recubre, se tornan ambivalentes, se tiñen de una feliz relatividad, son casi accesorios del espectáculo (pero accesorios rituales); sus significaciones simbólicas se sitúan en dos planos (mientras que fuera del carnaval, en cuanto símbolos reales del poder, se encuentran en un plano único, absoluto, pesado y monolíticamente serio). A través de la entronización se percibe ya la desentronización y esto se aplica a todos los símbolos carnavalescos: todos contienen en perspectiva la negación y su contrario. El nacimiento está preñado de muerte, y ésta anuncia el renacimiento. El rito de la desentronización sirve en cierta forma de terminación a la entronización y no puede separarse de ella (se trata de un rito "dos en uno", lo repetimos); deja presagiar una nueva entronización. El carnaval festeja el cambio, su proceso mismo, y no lo que sufre el cambio. Es por así decirlo no substancial sino funcional. No hace nada absoluto sino proclama en la felicidad la relatividad universal. El ceremonial de la desentronización repite antitéticamente el de la entronización: se despoja de sus vestiduras al rey, se le quita la corona, sus otras insignias de poder, se hace mofa de él, se lo golpea. Todos los momentos simbólicos de la desentronización resultan doblados por un plano positivo; no es la destrucción, la negación pura, absoluta (el carnaval no conoce la negación ni la afirmación absolutas). Más bien cabría decir que es justamente el rito de la desentronización el que ofrece la imagen más viva de los cambios-renovación, de la muerte creadora y fecunda. Por ello ha sido utilizado tan corrientemente por la literatura. Pero, repitémoslo, la entronización y la desentronización son inseparables, son "dos en uno" y se mudan la una en la otra; después

de un divorcio total, su sentido carnavalesco se pierde automáticamente.

La ceremonia de la in-desentronización está evidentemente penetrada por las categorías carnavalescas (de una lógica del mundo específica): de contactos familiares (flagrantes sobre todo en la desentronización), de desaveniencias (el esclavo-rey), de profanaciones (el juego con los símbolos del poder supremo), etc.

No podemos detenernos ni en los detalles de este rito (aunque sean muy interesantes) ni en sus múltiples variantes debidas a las épocas y a las festividades particulares. No analizaremos tampoco los diferentes ritos secundarios del carnaval, tales como los disfraces (es decir el cambio carnavalesco de vestidos, de situación y de destino), las mistificaciones, las guerras carnavalescas sin efusión de sangre, los propósitos agónicos, el intercambio de regalos, la abundancia en cuanto momento de utopía carnavalesca, etc. Todos estos ritos han pasado igualmente a la literatura, confiriéndole una profundidad de símbolo y de ambivalencia a los temas y a las situaciones temáticas, o dotándolos de una relatividad feliz, de una ligereza de carnaval, de una rapidez de cambio.

Pero el pensamiento literario y artístico fue marcado sobre todo por el rito de la in-desentronización que ha engendrado un rito particular, "desentronizante", en la estructura de las imágenes artísticas y de obras enteras, un tipo fundamentalmente ambivalente y que se sitúa en dos planos. Si la ambivalencia carnavalesca se borra en las imágenes desentronizantes, aquellas degeneran en una simple denuncia negativa, de carácter moral o socio-político, que se desarrolla sobre un solo plano y pierde todo valor artístico.

Todavía algunas palabras más sobre la naturaleza ambivalente de las imágenes carnavalescas. Tales imágenes siempre son dobles, reúnen los dos polos del cambio y de la crisis: el nacimiento y la muerte (imagen de la muerte portadora de promesas), la bendición y la maldición (las imprecaciones carnavalescas bendicen, y desean simultáneamente la muerte y el renacimiento), el elogio y la injuria, la juventud y la decrepitud, lo alto y lo bajo, la cara y la espalda, la sabiduría y la tontería. El pensamiento carnavalesco es rico en imágenes geminadas que siguen la ley de los contrastes (pequeño y grande, gordo y flaco), o de semejanzas (los dobles, los gemelos). Se usa abundantemente de las cosas puestas al revés: vestidos volteados (o con la parte de delante hacia atrás) pantalón en la cabeza, pieza de vajilla a manera de sombrero, utensilio de cocina como arma, etc. Se trata de una manifestación particular de la categoría de la excentricidad, una infracción de todo lo habitual y común, una vida fuera de toda corriente normal.

La imagen del fuego carnavalesco es profundamente ambivalente. Es a la vez un fuego destructor y renovador. En los carnavales europeos había por lo corriente un aparato especial (generalmente un carro con toda clase de artículos referentes al carnaval) llamado "infierno"; al final de las ceremonias se lo quemaba solemnemente (a veces este "infierno" formaba una pareja ambivalente con el cuerno de la abundancia). El rito de los *moccoli* del carnaval romano era igualmente muy característico: cada participante llevaba un cirio alumbrado (un "pedazo de esperma") e intentaba apagar los de los demás gritando: *¡Sia ammazzato!* ("Que muera"). En la célebre descripción del carnaval romano (en el

Viaje a Italia), Goethe, quien intenta descubrir detrás de las imágenes carnavalescas su sentido profundo, relata una escena absolutamente simbólica: durante los *moccoli*, un muchacho sopla el cirio de su padre mientras grita feliz: *¡Sia ammazzato il Signore Padre!*

La risa del carnaval mismo es profundamente ambivalente. Genéticamente, remite a las formas más antiguas de la risa ritual. Esta estaba orientada hacia lo alto: se hacía burla, se ridiculizaba al sol (divinidad suprema) y a los otros dioses, lo mismo que al poder terrestre soberano, para obligarlos a *renovarse*. Todas las formas de la risa estaban ligadas a la muerte y al renacimiento, al acto de la procreación y a los símbolos de la fecundidad. La risa ritual era la reacción a las crisis en la vida del sol (solsticios), en la de las divinidades, del universo y del hombre (risa fúnebre). La burla y el júbilo se combinaban. Esta orientación ritual antigua hacia lo alto (los dioses, el poder) ha determinado los privilegios de la risa en la Antigüedad y en la Edad Media. Se permitía en la risa muchas cosas prohibidas en la seriedad. Su libertad legitimada hacía posible la "parodia sacra", es decir la parodia de los textos y de los ritos sagrados. La risa carnavalesca también está dirigida hacia lo superior, hacia la "mutación" de los poderes y de las verdades, de los órdenes establecidos. Engloba los dos polos del cambio, se relaciona con su proceso, con la misma crisis. En el acto de la risa carnavalesca se juntan la muerte y el renacimiento, la negación (la burla) y la afirmación (la alegría). Es una risa profundamente universal, cosmogónica.

La risa nos lleva a hablar de la naturaleza carnavalesca de la *parodia*. Esta es, como y lo hemos anotado, un elemento inseparable de la "sátira menipea" y de

todos los géneros carnavalizados en general. Es en cambio absolutamente extraña a los géneros puros (epopeya, tragedia). En la Antigüedad, la parodia era inherente a la percepción carnavalesca del mundo. Creaba un *doble desentronizador* que no era otra cosa que el "monde à l'envers". De allí su ambivalencia. En esa forma, el drama satírico era, en su origen, una imitación cómica de la trilogía trágica. No era evidentemente una pura negación del objeto parodiado. Todo tiene su parodia, es decir su aspecto cómico, pues todo renace y se renueva a través de la muerte. En Roma la parodia era un momento obligatorio de la risa, tanto fúnebre como triunfal (una y otra eran, naturalmente, risas de tipo carnavalesco). En el carnaval se la utiliza abundantemente con formas e intensidades variadas; las diferentes imágenes (las parejas carnavalescas de toda especie) se parodian mutuamente, forman, en cierto modo, todo un sistema de espejos deformantes que los alargan, los reducen, desfigurando en direcciones y en grados distintos. Los dobles paródicos se convierten en un fenómeno frecuente de la literatura carnavalizada. Esto es muy claro en Dostoiewski; casi todos los personajes principales de sus novelas tienen muchos dobles que los caricaturizan de diferentes maneras: para Raskolnikov están Svidriagailov, Lugine, Lebezianikov; para Stavrogine, Pior Verkovenski, Chatov, Kirilov; para Iván Karamazov, Smerdiakov, el demonio, Rakitin. El héroe muere (se niega) en cada uno de ellos para renovarse (purificándose y rebasándose).

En la parodia literaria normal, en el sentido estricto actual del término, el lazo con la percepción carnavalesca del mundo ha desaparecido casi por completo. Pero en la época del Renacimiento (Erasmus, Rabelais), el

fuego del carnaval ardía todavía: la parodia era ambivalente y consciente de su proximidad con la muerte-renovación. Es lo que ha permitido el nacimiento, en el seno de la parodia, de una de las grandes obras carnavalescas de la literatura mundial: el *Don Quijote* de Cervantes. He aquí lo que esa novela representaba para Dostoiewski: "No hay en el mundo entero obra más profunda ni más fuerte. Es hasta ahora la última palabra, la más sublime del pensamiento humano, es la ironía más amarga que haya podido expresar un mortal, y si el mundo tocara a su fin y se le preguntara: "Entonces, ¿ha logrado comprender su vida sobre la tierra y ha concluido algo de ello?", el hombre podría mostrar en silencio el *Don Quijote*: "He aquí mi conclusión sobre la vida, ¿puede Ud. juzgarme con base en ella?" (Notemos que Dostoiewski construye esta apreciación del *Don Quijote* en la forma típica de un "diálogo al pie de la tumba").

Para concluir nuestro análisis del carnaval (desde el ángulo de la carnavalización literaria), digamos algunas palabras sobre los lugares de su desarrollo.

La plaza pública y las calles adyacentes le sirven de arena principal. Es cierto que el carnaval penetraba igualmente en las casas (se encontraba limitado de hecho en el tiempo pero no en el espacio); no conocía ni el escenario ni la rampa del teatro. Pero su lugar central sólo podía ser la plaza, pues era, por su concepción, *universal y popular*; todos deben tomar parte en el contacto familiar. La plaza era el símbolo de la cosa pública. Pero la plaza del carnaval, la de los actos carnavalescos, adquiere un matiz simbólico suplementario, más amplio y más profundo. En la literatura carnavalizada, la plaza, en cuanto lugar de la acción, se convier-

te en ambivalente y se sitúa en dos planos: deja en cierta forma transparentar su equivalente carnavalesco, la plaza del contacto familiar libre y de la desentronización pública. Ocurre lo mismo con todos los demás sitios (motivados evidentemente por la semejanza y el tema) que pueden ser lugares de encuentro y de contacto de hombres diferentes: las calles, la tabernas, los caminos, los baños, los puentes de los navíos, etc. Esto no impide, por otra parte, el naturalismo en su representación: la simbología universal del carnaval no le es hostil.

Las festividades de tipo carnavalesco representan un papel considerable en la vida de amplias masas populares de la Antigüedad griega y sobre todo romana, en donde las ceremonias centrales (pero no únicas) eran las *saturnales*. Las fiestas de ese género eran no menos importantes (quizás inclusive lo fueron más) en la Europa de la Edad Media y del Renacimiento, en donde constituían por lo menos en parte la prolongación directa, viva, de las saturnales romanas. En la esfera del carnaval popular no hay ninguna ruptura de tradición entre la Antigüedad y la Edad Media. Esas solemnidades de tipo carnavalesco tuvieron en todas las épocas y estadios de su evolución una influencia considerable (injustamente descuidada) sobre el desarrollo de toda la cultura, comprendida la literatura, en la que algunos géneros fueron sometidos a una *carnavalización* particularmente profunda. La comedia ática y todo el campo de lo cómico-serio sufren en la Antigüedad la carnavalización más acentuada. En Roma todas las variantes de la sátira y del epigrama estaban ligadas hasta en su estructura a las saturnales: fueron escritas para esas fiestas o por lo menos creadas bajo la capa de las libertades

carnavalescas, de las que aquellas tenían el privilegio (toda la obra de Marcial se emparenta así directamente con las saturnales).

Durante la Edad Media, una vasta literatura cómica y paródica en lengua vulgar o en latín estuvo unida de una manera u otra a las solemnidades de tipo carnavalesco, al carnaval propiamente dicho, a la "fiesta de los locos", a la libre *risus paschalis*, etc. Cabe decir que de hecho, durante la Edad Media, casi toda fiesta religiosa, el Corpus-Cristi en particular, tenía su momento carnavalesco de plaza pública. Muchas fiestas regionales: las corridas, por ejemplo, tenían un carácter carnavalesco nítidamente pronunciado. En los días de mercado, en las fiestas de la viña, en los días de las representaciones de milagros, de misterios, etc., reinaba igualmente una atmósfera de carnaval. Impregnaba todo el dominio del espectáculo. Las grandes ciudades de la baja Edad Media (tales como Roma, Nápoles, Venecia, París, Lyon, Nuremberg, Köln, etc.) llevaban durante tres meses al año, si no más, si sumamos todas las fiestas, una vida absolutamente carnavalesca. Puede decirse (haciendo evidentemente ciertas reservas) que el hombre de la Edad Media tenía *dos vidas*: la una *oficial*, monolíticamente seria y limitada, sometida a un orden jerárquico rígido, penetrado de dogmatismo, de temor, de veneración, de piedad, y la otra *de carnaval y de plaza pública*, libre, llena de risa ambivalente, de sacrilegios, de profanaciones, de envilecimientos, de inconveniencias, de contactos familiares con todo y con todos. Estas dos vidas estaban perfectamente separadas por límites temporales estrictos. Pero al mismo tiempo eran también dos vidas perfectamente lícitas.

Si no se tiene en cuenta la alternancia de esos dos sistemas de vida y de pensamiento (oficial y carnavalesco) y del hecho de que ponen de relieve recíprocamente sus aspectos singulares, no es posible medir la originalidad de la conciencia cultural del hombre de la Edad Media, ni ciertos fenómenos de la literatura medieval, tales como la *parodia sacra*, etc.

A esta época se remonta también la carnavalización del discurso entre los pueblos europeos. Capas enteras de la lengua, lo que puede llamarse la *lengua familiar de plaza pública*, fueron tocadas por la concepción del mundo carnavalesco; se ve constituirse una inmensa reserva de gestos carnavalescos libres. La lengua familiar de todos los pueblos de Europa, sobre todo la de los juramentos y los sarcasmos, está todavía en nuestros días llena de reminiscencias carnavalescas; ocurre lo mismo con los gestos injuriosos y de befa.

En la época del Renacimiento el impulso carnavalesco ha echado abajo muchas barreras y ha irrumpido en muchas esferas de la vida y de la ideología oficial. Conquistó casi todos los géneros de la gran literatura y los transformó substancialmente. Hay una carnavalización profunda y casi completa de todo el campo de las letras. Casi todos los géneros llevan el sello de la percepción carnavalesca del mundo y de sus categorías (la risa, los actos simbólicos, la in-desentronización, los cambios, los disfraces, la ambivalencia y todos los matices de la palabra libre carnavalesca: familiar, cínicamente sincera, excéntrica, laudativa e injuriosa). Las formas complejas de la percepción del mundo "Renacimiento" se apoyan en la cosmogonía carnavalesca y en cierta medida reflejan por mediación suya la Antigüedad cara a los humanistas. El Renacimiento señala el punto culminan-

te de la vida carnavalesca. Luego viene su ocaso. A partir del siglo XVII la vida popular carnavalesca retrocede: pierde casi por completo su carácter público; su papel en la vida de los hombres disminuye considerablemente, sus formas se empobrecen, se simplifican. El Renacimiento ve ya florecer una cultura de *fiestas de corte* y de *bailes de máscaras*, heredera de un cierto número de formas y de símbolos carnavalescos, pero cuyo objetivo es sobre todo exterior, decorativo. Más tarde aparecen una serie de regocijos extraños a la corte, y que se puede calificar de *corriente de la mascarada*; ésta conserva algunas libertades y algunos pálidos reflejos de la percepción del mundo carnavalesco. Muchas formas antiguas han perdido su arraigo popular y han abandonado la plaza pública por esas mascaradas de salón, que existen todavía en nuestros días. Otras, sin embargo, se han conservado, viven y se renuevan en lo cómico de *feria* y en el *circo*. Pueden reconocerse también algunos elementos en el teatro y en los espectáculos de los tiempos modernos. Hay que anotar que el "mundo artístico" ha guardado igualmente algo de la franqueza, de la percepción del mundo, y del encanto propios del carnaval. Goethe en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* y en nuestra época Nemirovich-Fantchenko en sus *Recuerdos*, ofrecen un análisis notable. Llega a suceder que se encuentre un poco de atmósfera carnavalesca en lo que se llama la bohemia, pero se trata en la mayoría de los casos de una degradación, de un rebajamiento del espíritu carnavalesco (no queda ya allí ni la más mínima huella de elemento público).

Estas ramificaciones tardías a partir del tronco común carnavalesco, del que tanto se ha tomado, no han suprimido sin embargo el carnaval de plaza pública pro-

piamente dicho, ni las demás festividades de tipo carnavalesco, pero estas han perdido su significación primera y su riqueza de formas y de símbolos.

De allí resulta una atomización y una dispersión del carnaval y de su percepción del mundo, la desaparición de su carácter auténticamente popular, de plaza pública y como consecuencia de ello, modificaciones notables en la carnavalización de la literatura. Hasta la segunda mitad del siglo XVII los hombres *participaban directamente* todavía en el carnaval, o dicho en otra forma: éste era una forma de la misma existencia. Por ello el carnaval tenía un carácter directo (algunos géneros estaban al servicio inmediato de las festividades). *La fuente de la carnavalización era el mismo carnaval*. Por otra parte, la carnavalización creó géneros nuevos, determinando no solamente el contenido de las obras, sino también su principio literario, su forma. Sin embargo, desde la segunda mitad del siglo XVII deja de ser casi por completo una fuente inmediata de carnavalización, cede ese papel a la literatura propiamente carnavalizada. En esta forma la carnavalización se convierte en una tradición puramente literaria. Vemos así en *Charles Sorel* y en *Scarron*, junto a la influencia directa del carnaval, aquella muy fuerte y predominante de la literatura carnavalesca del Renacimiento (principalmente de *Rabelais* y de *Cervantes*). La carnavalización se convierte por consiguiente paulatina y progresivamente en una tradición de género literario. Los elementos carnavalescos resultan cortados de su fuente directa; cambian de aspecto y de significación.

Naturalmente, el carnaval propiamente dicho, y las demás fiestas emparentadas con él (las corridas por ejemplo), las mascaradas, los cómicos de feria, todo el folclor

carnavalesco continúan aun en nuestros días actuando directamente sobre la literatura. Pero su influencia se limita por lo corriente al contenido de las obras, sin tocar su principio formal; es decir, ya no son capaces de producir nuevos géneros.

II

Volvamos ahora a la carnavalización de los géneros en el campo de lo cómico-serio, cuya sola denominación ya tiene una consonancia ambivalente.

La base carnavalesca del "diálogo socrático", a pesar de su forma literaria extremadamente compleja y de su densidad filosófica, es indiscutible. Los "debates" carnavalescos populares (entré la vida y la muerte, la sombra y la luz, el invierno y el verano), en los cuales alienta el pathos del cambio y de la relatividad feliz, y que no le permiten al pensamiento fijarse ni detenerse en la seriedad monolítica, en un determinado negativo, constituyen el núcleo de este género. El "diálogo socrático" difiere en esto del diálogo tanto retórico como del diálogo trágico; su origen carnavalesco lo aproxima, en cambio, por más de un título, a los propósitos agónicos en las antiguas comedias áticas y a los mimos de *Sofón* (se ha intentado inclusive reconstruir esos mimos, de acuerdo con ciertos diálogos de Platón). La puesta al desnudo socrática de la naturaleza dialógica del pensamiento y de la verdad, supone también una familiaridad entre los interlocutores, la supresión de toda distancia entre ellos; y por sobre esto inclusive, un libre contacto con la verdad y el objeto del pensamiento, por grave y elevado que pueda ser. En Platón algunos diálogos adoptan la estructura de la in-desentronización carnavalesca. El "diálogo socrático" es rico en desaveniencias

libres entre las ideas y las imágenes. "La ironía socrática" es una risa carnalesca reducida.

El mismo retrato de Sócrates es construido sobre la ambivalencia de lo bello y lo feo (cf. su descripción por Alcibiades en *El Banquete* de Platón). Volvemos a hallar el espíritu de rebajamiento carnalesco en autodefiniciones socráticas tales como la de "sabio-mujer", etc. La vida privada de Sócrates resulta también rodeada de leyendas carnalescas (tales como sus relaciones con su mujer Xantipa), radicalmente diferentes de las tradiciones épicas heroisantes: disminuyen al personaje, lo hacen familiar, lo aproximan y lo humanizan; la risa ambivalente del carnaval quema todo lo ampuloso, sin consumir la quintaesencia realmente heroica de la imagen. Debe recordarse que los retratos de los personajes de novela (Gargantúa, Eulenspiegel, Don Quijote, Fausto, Simplicissimus, etc.) han tomado nacimiento en la atmósfera de las leyendas carnalescas.

La naturaleza carnalesca de las manipeas es todavía más flagrante. Sus capas profundas, lo mismo que su núcleo, están atravesadas por la carnavalización. Algunas manipeas pintan directamente festividades carnalescas (en dos sátiras de Varrón, por ejemplo, se asiste a fiestas romanas; en una sátira de Julián el Apóstata, a las saturnales en el Olimpo). Sólo se trata de un lazo exterior (temático, por así decirlo) pero sin embargo característico. El tratamiento carnalesco de los tres planos de la manipea: el Olimpo, el infierno, la tierra, va todavía más lejos. La representación del Olimpo tiene un aspecto eminentemente carnalesco: las familiaridades, los escándalos, las excentricidades, las in-desentronizaciones abundan. El Olimpo se transforma en una especie de plaza de carnaval (cf. por ejemplo, el Zeus

trágico de Luciano). A veces surge un fuerte elemento de humanización (siempre en Luciano). La carnavalización sistemática de los infiernos es todavía más interesante. El infierno hace iguales a todos los representantes de todas las situaciones terrestres; el emperador y el esclavo, el rico y el mendigo, etc., se encuentran en pie de igualdad y entran en un contacto familiar: la muerte destrona a todos quienes habían sido entronizados en la vida. En la pintura del infierno se utiliza de común y corriente la lógica carnalesca del "mundo al revés": el emperador se convierte en esclavo y viceversa, etc. El infierno carnavalizado de la manipea ha determinado la tradición medieval del *infierno feliz*, la cual alcanza su apogeo en Rabelais. Está señalada por una mezcla ostensible del infierno antiguo con el cristiano. En los misterios, el infierno y los demonios (para las "diabluras") son también sistemáticamente carnavalizados.

Lo mismo sucede con la tierra manipea. Casi todas las escenas y los acontecimientos de la vida real, representados por lo corriente en forma naturalista, dejan entrever la plaza de carnaval con su lógica específica de contactos familiares, de desaveniencias, de difraces, de mistificaciones, de imágenes antitéticas, de escándalos, de in-desentronizaciones, etc. Es lo que vemos en todos los cuadros naturalistas del *Satiricón*. Su tema mismo, por otra parte, está enteramente carnavalizado. Observamos el mismo fenómeno en *La metamorfosis* (*El asno de oro*) de Apuleyo. A veces la carnavalización alcanza capas más profundas; sólo se puede hablar entonces de los *armónicos carnalescos* de ciertas imágenes y acontecimientos. A veces vuelve bruscamente a la superficie, por ejemplo en el episodio carnalesco puro del pseudomuerto sobre el umbral, cuan-

do Lucio, queriendo atacar a hombres, atraviesa odres de vino y toma a éste por sangre, lo mismo que en la escena siguiente del juicio mistificado. Los armónicos carnavalescos se hacen oír también inclusive en una menipea tan grave como la *Consolación filosófica* de Boecio.

La carnavalización penetra hasta el corazón filosófico-dialógico de la menipea. Hemos visto (el autor hace referencia a un texto inmediatamente precedente a los aquí publicados. N. del T.), que ese género está caracterizado por el despojamiento, la pureza de las últimas interrogaciones sobre la vida y la muerte, lo mismo que por su absoluta universalidad (no conoce ni argumentación filosófica desarrollaba, ni problemas particulares). El pensamiento carnavalesco gravita alrededor de las mismas cuestiones, sólo que no es una solución abstracta, filosófica, religiosa o dogmática la encontrada por él, sino que la representa en la forma sensible y concreta de actos y gestos. Esta transformación de lo abstracto en una realidad tangible se realiza gracias a la percepción carnavalesca del mundo. Es ella, precisamente, la que ha permitido "vestir a la filosofía con el traje gastado de la hetaira". Sirve de correa de transmisión entre la idea y la imagen artística del relato de aventuras. Tenemos un ejemplo notable, en una época más moderna, en los cuentos filosóficos de Voltaire, con su universalismo ideológico, su dinámica y su colorido carnavalescos (*Cándido*, por ejemplo); esos cuentos ilustran a la maravilla las tradiciones de la menipea y de la carnavalización.

Todo esto nos conduce a la conclusión siguiente: hemos descubierto en la menipea una combinación admirable de elementos aparentemente heterogéneos e in-

compatibles: el diálogo filosófico, la aventura, lo fantástico, el naturalismo, la utopía, etc. Podemos decir que el carnaval y su percepción específica del mundo han sido el principio reunificador de todos estos elementos dispares en un todo orgánico del género, y que ese principio posee una fuerza y una vitalidad excepcionales. En la posterior evolución de la literatura europea, el carnaval ayudará constantemente a superar las barreras entre los géneros, entre los sistemas ideológicos cerrados, entre los estilos, etc. Destruye todo repliegue sobre sí mismo y toda ignorancia del otro, colma las distancias, aniquila las oposiciones. Es esta su función esencial en la historia de la literatura.

Algunas palabras todavía sobre la menipea y la carnavalización en el dominio del cristianismo.

La influencia de la menipea y de los géneros emparentados con ella sobre la literatura naciente de la Antigüedad cristiana (griega, romana y bizantina) fue considerable. Los principales géneros narrativos de esta literatura, los *Evangelios*, los *Hechos de los Apóstoles*, *El Apocalipsis* y las *vidas de santos y de mártires*, están ligados a la aretología antigua que se desarrolló en la órbita de la menipea durante los primeros siglos después de Cristo. La influencia de aquella se refuerza entre los géneros cristianos, sobre todo por el recurso al elemento dialógico. Esos géneros, los numerosos "evangelios" y "actos", particularmente, elaboran sincresis dialógicas cristianas clásicas: entre el tentador y el tentado (Cristo, el justo), el creyente y el infiel, el justo y el pecador, el pobre y el rico, el discípulo de Cristo y el fariseo, el Apóstol y el pagano, etc. Estas sincresis son universalmente conocidas gracias a los *Evangelios* y los *Hechos de los Apóstoles* canóni-

gos. Se utilizan igualmente las anacresis apropiadas (es decir, las provocaciones por la palabra o la situación temática).

El poner a prueba la idea y su portador a través de la tentación y el sufrimiento (sobre todo en el género hagiográfico) representa un papel de primer orden en la organización de los géneros cristianos. Como en la menipea, los poderosos y los ricos, los bandidos y los pobres, las hetairas, etc., se encuentran como iguales en un único plan fuertemente dialogizado. Como en la menipea, se reserva un puesto importante a los sueños y a las visiones, a los locos y a los posesos de todo tipo. Por último, la literatura cristiana narrativa ha asimilado igualmente los géneros emparentados con la menipea: el *simposium* (comidas evangélicas) y el *soliloquio*.

Esa literatura estuvo también sometida a la carnavalización independientemente de la menipea. Basta recordar la escena de in-desentronización del "Rey de los Judíos" de los *Evangelios canónicos*. Pero la carnavalización es todavía más evidente en los *apócrifos*.

Así pues, la literatura narrativa cristiana (comprendida la que llega a ser canónica) es extremadamente rica en elementos menipeos, carnalescos.

Tales son las fuentes, los "orígenes" (los "arcaísmos") de esta tradición literaria, una de cuyas cimas está señalada por la obra de Dostoiewski, renovándolos en su forma. Pero Dostoiewski está separado de los orígenes por dos milenios en cuyo curso la tradición no ha cesado de desarrollarse, de complicarse, de cambiar de rostro y de significación (guardando sin embargo su unidad y su continuidad). Veamos rápidamente el desarrollo posterior de esa línea.

Hemos visto que en el terreno de la Antigüedad (comprendida la cristiana), la menipea daba ya pruebas de una aptitud excepcional ("proteica") para cambiar de forma exterior (guardando su esencia interior de género), para desplegarse como novela, para integrarse con otros géneros más elevados (la novela griega o cristiana antigua, por ejemplo). Esta cualidad la sigue teniendo en las etapas posteriores de su evolución, tanto en la Edad Media como en los tiempos modernos.

En la Edad Media esas particularidades de la menipea subsisten y se renuevan en ciertos géneros de la literatura latina de Iglesia, particularmente en algunas categorías hagiográficas. La menipea se manifiesta con la mayor libertad y originalidad en los géneros dialogizados y carnavalizados de la Edad Media, tales como las *disputations* (disputas), los *dicts* (decires), los *débats* (debates), las *moralidades* y los *milagros*, y más tarde en los *misterios*. Es perceptible en la literatura medieval fuertemente carnavalizada y paródica o semiparódica: caricaturas de visiones de ultratumba, de "lecturas evangélicas", etc. Finalmente, la *nouvelle* (novas, novelas), en donde puede sentirse tan claramente la menipea y el carnaval, señala, en la Edad Media y al comienzo del Renacimiento, un momento capital en la evolución de esta tradición del género. (Debe anotarse la influencia enorme que tuvo en estas épocas *La Matrona de Efeso*, extraída del *Satiricón*. Esta *nouvelle* "intercalada" es una de las más grandes menipeas de la Antigüedad).

La corriente menipea abunda en elementos del folclore carnalesco regional y refleja la especificidad de los diferentes periodos de la Edad Media.

Durante el Renacimiento (época de una carnavalización profunda, casi completa, de la literatura y de la visión del mundo), la menipea se introduce en todos los grandes géneros (en Rabelais, Cervantes, Grimmelshausen, etc.); al mismo tiempo se desarrollan diversas formas "Renacimiento" las cuales, en la mayoría de los casos, combinan las tradiciones antiguas y medievales de ese género: *Cymbalum mundi* de Desperriers, *El elogio de la locura* de Erasmo, *Las Novelas Ejemplares* de Cervantes, la *Sátira menipea de la virtud del Católico de España*, de 1594 (una de las más grandes sátiras políticas de la literatura mundial), las sátiras de Grimmelshausen, Quevedo, etc.

En los tiempos modernos, junto con una penetración de la menipea en los otros géneros carnavalizados, se continúa su evolución independiente a través de variantes y bajo nombres diferentes: el "diálogo luciano", "las entrevistas en el reino de los muertos" (con un predominio de las tradiciones antiguas), la "nouvelle filosófica" (variante de la menipea, aunque en el espíritu del Renacimiento), "el cuento fantástico" y el "cuento filosófico" (formas propias del romanticismo, de Hoffmann, por ejemplo), etc. La menipea fue utilizada por métodos artísticos y corrientes literarias muy variadas que la renovaron cada cual a su manera. Así por ejemplo, la nouvelle filosófica racionalista de Voltaire y el cuento filosófico, romántico, de Hoffmann tienen rasgos comunes con la menipea y ambos están fuertemente carnavalizados, al mismo tiempo que conservan una profunda diferencia en el plano de la doctrina literaria, del contenido ideológico, de la individualidad artística (basta con comparar *Micromégas* y *El Pequeño Zacarías*). (...)

Antes de pasar al análisis de los elementos de carnavalización en Dostoiewski (nos limitaremos a algunas de sus obras), nos quedan por abordar todavía dos cuestiones.

Para lograr una comprensión acertada del problema de la carnavalización, debemos superar una interpretación simplista del carnaval, corriente en nuestros días, la cual lo reduce a *mascarada*, o aun peor, a *bohemia* vulgar. El carnaval es una percepción del mundo muy amplia y popular de los milenios pasados. Esta percepción, al liberar del miedo, aproxima al máximo el mundo al hombre y a los hombres entre sí (todo está proyectado en una esfera de contactos familiares libres), con su alegría en los cambios y su feliz relatividad, la cual se opone solamente a la seriedad oficial, monológica y dogmática, engendrada por el miedo, enemigo del devenir y del cambio, y que tiende a la absolutización del estado existente de cosas y del orden social. La percepción carnalesca del mundo rompe todas las cadenas, pero sin la más mínima huella de nihilismo, y menos todavía de la irresponsabilidad gratuita o del individualismo vulgar propio de la bohemia.

Debe renunciarse igualmente a la concepción estrecha del carnaval como espectáculo de tipo teatral."

Para captar la esencia del carnaval hay que tomarlo en sus *orígenes* y en su *apogeo*, es decir en la Antigüedad, en la Edad Media y durante el Renacimiento.

La segunda cuestión tiene que ver con las tendencias literarias. La carnavalización que ha penetrado en la estructura del género y que en cierta medida lo ha determinado, puede ser utilizada por diferentes escuelas y métodos artísticos. Sería entonces falso verla sólo como dote del romanticismo. Pero además, cabe decir

que, en cierta medida y dentro de límites precisos, toda escuela y todo método artístico lo asimilan a su manera. Para convencerse de ello basta comparar entre sí las carnavalizaciones de Voltaire (realismo ilustrado), del joven Tieck (romanticismo), de Balzac (realismo crítico), de Ponson du Terrail (la aventura). El grado de carnavalización de esos autores puede decirse que es casi idéntico, pero en cada uno de ellos está al servicio de metas artísticas precisas, acordes con su tendencia literaria, y producen por esta razón "un sonido" diferente (para no decir nada de las particularidades individuales de cada uno de esos escritores). Al mismo tiempo, la presencia de elementos carnavalizados determina su pertenencia a la misma tradición del género y crea entre ellos una *comunidad* real desde el punto de vista de la poética (conservando, lo repetimos, las diferencias de tendencias, de individualidad y de valor literario). (...)

Hemos hecho ya referencia al fenómeno de la risa reducida, muy importante en la literatura mundial. La risa es una actitud estética determinada —pero intraducible en el lenguaje lógico— con relación a la realidad: es decir una cierta manera artística de ver y comprender, por consiguiente un modo estructural para la imagen del tema y del género literario. La risa ambivalente carnalesca posee un gran poder creativo, capaz de engendrar géneros. Alcanza y abarca los fenómenos en el curso de su transformación y de su reemplazo, fija en ellos los dos polos del devenir, en su inestabilidad permanente, fecunda, regeneradora: en la muerte presagia el nacimiento; en el nacimiento, la muerte; en la victoria, la derrota, y viceversa; en la entronización la "desentronización", etc. La risa carna-

lesca no deja a ninguno de esos momentos del cambio absolutizarse y fijarse en la seriedad monológica.

Racionalizamos y deformamos ligeramente la ambivalencia carnalesca afirmando que la muerte "presagia" el nacimiento, pues al hacerlo decidimos entre la vida y la muerte, las distinguimos y separamos. En las imágenes carnalescas reales, la muerte está embarazada y su matriz es una tumba. Este tipo de imágenes son precisamente las que hacen nacer la risa carnalesca ambivalente y fecunda, en donde la burla y la glorificación, el elogio y la injuria son inseparables.

Al pasar a la literatura, las imágenes y la risa del carnaval están más o menos alteradas en función de las metas artísticas que se pretende alcanzar. Pero cualquiera que sea el grado y el carácter de su modificación, la ambivalencia y la comicidad permanecen en la imagen carnalesca. La risa puede sin embargo existir en una forma reducida en ciertas condiciones y en ciertos géneros. Sigue determinando todavía la estructura de la imagen pero se ha ensordecido hasta el máximo. Es como si continuáramos viendo su huella en la realidad representada, sin escucharla sin embargo. La risa se halla así reducida (aunque no por completo) en los *diálogos socráticos* de Platón (en los del primer período) pero continúa presente en el héroe principal (Sócrates) en su manera de desarrollar el diálogo y sobre todo en ese dialogismo auténtico (no retórico) que hace hundir el pensamiento en la feliz relatividad de la existencia en devenir y que no la deja fijarse en una adustez abstracta y dogmática (monológica). Aquí y allá, en los diálogos del primer período, la risa rebasa la estructura de la imagen, haciendo por así decirlo irrupción en el registro audible. Pero este último fenó-

meno ya no se encuentra en los diálogos de la época más tardía.

En la literatura del Renacimiento, la risa no está generalmente reducida, pero se podría hablar de diversos grados de "audibilidad". En Rabelais, por ejemplo, resuena fuerte, como en una plaza pública. En Cervantes no es así. Pero todavía en el primer libro del *Don Quijote* la risa es suficientemente audible, mientras que en el segundo (en comparación con el precedente) resulta atenuada. Esta reducción está ligada a ciertas modificaciones en la estructura de la imagen del héroe y del tema.

En la literatura carnavalizada de los siglos XVIII y XIX, la risa se ha ensordecido considerablemente, se hace ironía, humor, lleva a otras formas de risa reducida.

UNIVERSIDAD DE CHILE
FAC. FILOS. Y EDUC. - BIBLIOTECA CENTRAL
PUBLICACIONES PERIODICAS

ANOTACIONES

Tomo XXII/3

El relato de ZUCKMAYER figura bajo el título de *Geschichte von einer Geburt in Gesichtete Zeit*, una antología de cuentos alemanes del período de 1918-1933, publicada por Marcel Reich-Ranicki en la editorial R. Piper & Co., Munich, 1969. La traducción es de Ernesto Volkening.

El trabajo de MARY MCCARTHY, de quien existe en español un libro de ensayos titulado "Al contrario" (Seix-Barral, Barcelona) apareció en *The New Yorker*, 24 de enero de 1970. La traducción es de Hernando Valencia Goelkel.

JOSÉ EMILIO PACHECO (México 1939), el más importante poeta de su generación, ha publicado: "Los elementos de la noche", "El reposo del fuego", y "No me preguntes cómo pasa el tiempo". Asimismo dos libros de relatos: "La sangre de Medusa" y "El viento distante", y una novela: "Morirás lejos". Recientemente terminó una antología de la poesía modernista mexicana publicada por la UNAM. El poema que publicamos fue enviado especialmente para ECO.

JUAN GARCÍA PONCE (México, 1932) es uno de los más prolíficos y significativos narradores mexicanos de hoy. ARCA de Montevideo editó en 1969 "El reino milenario", conjunto de ensayos sobre Robert Musil. Sus dos últimas novelas son "El libro" (Siglo XXI) y "El nombre olvidado" (ERA).

J. G. COBO BORDA (Bogotá, 1948): Sus primeros poemas aparecieron en un libro colectivo titulado "OHH", 1970. El que publicamos pertenece a un libro en preparación que lleva el título provisional de: "Los seres invertebrados".

La obra de MICHAEL BACHTIN, la más importante de todas las figuras dentro del movimiento postformalista, se sitúa hoy en el punto más sensible de la reflexión sobre la escritura. Nacido en 1895, enseña actualmente en la Universidad de Saransk. Los textos aquí presentados han sido extraídos de su obra *Literatur und Carnival*, publicada en la "Colección Hanser", por la editorial del mismo nombre en München, 1970. La traducción es de Carlos Rincón.

El grabado de la portada es de KANDINSKY.