

Graciela Cándano Fierro

### Realismo grotesco y *Exempla* medievales<sup>1</sup>

Puedo asegurar que la mayoría de nosotros hemos tenido conocimiento, al menos una vez en la vida, de aquel cuento gracioso y descabellado cuyo protagonista es un rey que se pasea ridículamente desnudo y muy ufano ante su corte. Tan insólita situación ocurre porque unos estafadores lo han logrado convencer de que está ataviado con suntuosas prendas hechas de una tela prodigiosa que sólo pueden ver los ojos de los hijos legítimos. El necio soberano, que obviamente se contempla desnudo en el espejo, simula verse vestido para no pasar por bastardo y, como consecuencia de ello, perder su trono. Este relato es uno de los 51 *exempla* contenidos en *El Conde Lucanor*, obra que escribió don Juan Manuel —sobrino de Alfonso X *el Sabio*— en la primera mitad del siglo XIV.<sup>2</sup> En esta amena colección hay otros *exempla* que también mueven a risa (por ejemplo, el que cuenta la historia de otro rey timado por un pseudoalquimista; o el del loco que hace de las suyas en unos baños públicos, etc.), y, asimismo, se encuentran personajes y circunstancias risibles en

<sup>1</sup> "Un *exemplum* es un relato [por regla general breve] que ilustra o revela algo que, si es saludable o edificante, tiende a convencer, a ser emulado, y si es malo, tiende a ser repudiado" (Graciela Cándano, *Estructura, desarrollo y función de las colecciones de exempla en la España del siglo XIII*, México: IIFL, UNAM, p. 23).

<sup>2</sup> *El Conde Lucanor o Libro de Patronio*, de don Juan Manuel, ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 1971.

otras colecciones ejemplares como *Disciplina clericalis*<sup>3</sup> (siglo XII), *Calila e Dimna*<sup>4</sup> y *Sendebâr*<sup>5</sup> (siglo XIII).

La índole jocosa de algunas de las narraciones contenidas en estas obras didácticas me motiva a plantearme los siguientes interrogantes: la comicidad existente en estos textos medievales, ¿de qué género es?, ¿tiene alguna relación con la cultura cómica popular de la Edad Media? El denominado realismo grotesco —derivado de aquella cultura— ¿es adecuado como modelo, como marco teórico, para analizar o descender el velo de lo que genera risa en estos cuentos que empezaron a ver la luz en la Península Ibérica hace ocho siglos?

Dar respuesta cabal a estas preguntas implica, necesariamente, sumergirse en el océano conceptual propuesto por Mijaíl Bajtín y, todavía antes —aunque sea a vuelo de pájaro—, en la desbordante obra de Rabelais, paradigma del teórico y crítico ruso.

### *Rabelais*

De la mano de Erasmo de Rotterdam el humanismo genera, a principios del siglo XVI, una literatura filosófica y erudita que se esparce por Europa; dentro de ella se incluye, cimeramente, la obra de Rabelais, ex monje benedictino francés, escritor y gran viajero, de “opiniones religiosas seguramente muy libres”.<sup>6</sup> Este autor, quizá el más grande de la primera mitad del fecundo siglo XVI, propugnaba la instauración de una flamante

<sup>3</sup> *Disciplina Clericalis* de Pedro Alfonso, ed. de María Jesús Lacarra, y trad. de Esperanza Ducay, Zaragoza: Guara Editorial, 1980.

<sup>4</sup> *Calila e Dimna*, ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca y María Jesús Lacarra, Madrid: Castalia, 1984 (Clásicos Castalia 133).

<sup>5</sup> *Sendebâr*, ed. de María Jesús Lacarra, Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.

<sup>6</sup> Paul van Tieghem, *Compendio de historia literaria de Europa*, Madrid: Espasa-Calpe, 1965, p. 42.

sabiduría cuyos atributos fundamentales eran el amor a la vida, al hombre y, por consiguiente, a la razón, sólo posible mediante la armoniosa fusión de la cultura grecolatina con las nacientes ciencias naturales (no olvidemos que Rabelais también era médico), y aun con las culturas hebrea e islámica. Con base en estas premisas, el humanista francés fustiga acremente tanto el fanatismo como cierta hipocresía y vacuidad reinantes en la Edad Media,<sup>7</sup> en un estilo prosístico que derrocha fuerza, truculencia y creatividad (según Escarpit,<sup>8</sup> la narración noveltesca se desprende parcialmente de la poesía y se convierte en prosa literaria con Rabelais). Crítico satírico de las costumbres, goza del espectáculo de la vida desechando de sí la intolerancia; provocando en el lector, gracias a su vena cómica popular, una risa lúcida, colmada de matices renovadores y delirantes.<sup>9</sup>

Bajo su imaginación exuberante y humor burlesco, con frecuencia impúdico, Rabelais se divierte en un alud de verdaderas orgías verbales al componer *Gargantúa y Pantagruel*, que sin embargo encierra discusiones en torno a temas antropológicos, políticos, sociológicos y filosóficos, a veces expuestos con la más seria de las elocuencias. Jules Michelet<sup>10</sup> se refiere a Rabelais de la manera siguiente: "ha recogido directamente la sabiduría de la corriente popular de los antiguos dialectos, refranes, proverbios y farsas estudiantiles, de la boca de la gente común y de los bufones"; y esto es verdad, pero Michelet se

<sup>7</sup> Uno de tantos ejemplos de fariseísmo y necedad medievales lo otorga el teólogo y predicador Jean Petit, en los albores del siglo xv, cuando con servil sagacidad defiende en público al duque de Borgoña por el incalificable asesinato de Luis de Orleans (cf. Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Madrid: Revista de Occidente, 1973).

<sup>8</sup> Robert G. Escarpit, *Historia de la literatura francesa*, México: Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 35.

<sup>9</sup> En 1509 ya decía Erasmo: "¿hay en la vida un solo día que no sea triste, monótono, insípido y molesto, si no se le pone el placer, es decir, la salsa de la locura?" (*Elogio de la locura*, México: Editorial Concepto, 1988, p. 31).

<sup>10</sup> Apud Mijaíl Bajtín, *Cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona: Barral Editores, 1974, p. 7.

queda corto. Los veneros de donde se nutre Rabelais para crear su literatura son una compleja amalgama constituida, en primer lugar, por los rituales y las formas del lenguaje carnavalesco; también por las parodias y obras cómicas verbales que se desarrollaban “al amparo de las osadías legitimadas por el carnaval”<sup>11</sup> y que eran escritas por doctos divertidos, ya sea en latín o en lengua vulgar, y, finalmente, por el lenguaje familiar de la plaza pública, conformado por los epítetos étnicos (blasones), las groserías —especialmente las sacrílegas—, los juramentos, los pregones y los gritos de los charlatanes y vendedores ambulantes.

Las primeras frases del prólogo de *Gargantúa*, coherentemente con las fuentes de su autor y con la naturaleza de la obra —al margen de los cánones del arte literario vigente—, dicen así:<sup>12</sup> “¡Ilustrísimos bebedores! ¡Preciosísimos sifilíticos!”<sup>13</sup> (porque a vosotros, no a otros, dedico mis escritos).<sup>14</sup> Y en el capítulo IV, durante un gran festín, estando Grandgousier (padre de Gargantúa) compartiendo rebosantes escudillas de callos (tripas mantecosas) con numerosos comensales, manifiesta lo siguiente de su mujer, Gargamelle, hija del rey de los *parpaillos* (a quien le había pedido que comiese menos, ya que estaba embarazada):<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Bajtin, *Cultura...*, p. 18. Las manifestaciones carnavalescas eran diversas en la Edad Media. Estaba la *fiesta de los tonios o de los locos*, en la que se degradaba a la Iglesia; la *fiesta de los burros*, de índole similar a la anterior; la vendimia; los juegos del *Mardi Gras* o *Día de las morcillas*, etc.

<sup>12</sup> François Rabelais, *Oeuvres complètes*, ed. Guy Emerson. Paris: Aux Éditions de Seuil, 1973, p. 38. (Las traducciones son mías.)

<sup>13</sup> He aquí la recreación de los vivos voceos de anuncio de los charlatanes de las ferias.

<sup>14</sup> En uno de los diccionarios de francés consultados la palabra *vérolés* también podría interpretarse como *viruelosos*, pero me he inclinado por la acepción más popular y frecuente: *sifilíticos*, que además es acorde con la visión rabelésiana, ya que la sífilis es una enfermedad derivada de una de las necesidades naturales más ingentes y placenteras: la sexualidad.

<sup>15</sup> *Parpaillos* vendría de *Parpailons*, y a su vez de *papillons*, mariposas. Es un mote peyorativo que se daba a ciertas comunidades hostiles a la fe cristiana;

—Esta mujer —decía— es capaz de comer mierda con tal de llenar la barriga. No obstante estas reconvenciones, se comió dieciséis moyos, dos herradas y seis potes.<sup>16</sup> ¡Qué bella materia fecal se debió fermentar en su vientre!<sup>17</sup>

Estas imágenes, juzgadas bajo cierta estética preestablecida y preponderante, pueden parecer soeces, monstruosas, desmedidas. Empero, como veremos páginas adelante, son imágenes ambivalentes inmersas en una concepción estética diferente, asociada a la vida material, concreta, en la que los excrementos, por ejemplo, jugaban el papel de incienso en el oficio religioso que celebraba el obispo de la risa, y donde la hiperbolización del beber y el comer tenía un sentido positivo, como todavía ocurría en los siglos XVI y XVII con las enormes salchichas que cargaban decenas de personas durante los carnavales de Nuremberg.<sup>18</sup> Según Arnold Kettle (quien subraya esta desmesura, esta viva fantasía de índole categóricamente popular), es en *Gargantúa* y en *Pantagruel*, primero y más que nada, y en *Don Quijote*, después, donde se comienza a substituir a la frecuentemente plomiza inventiva de la literatura medieval, producto de la imposición —desde el poder político e ideológico— de “un código moral estático e idealista” sobre la verdadera dinámica “y complejidad del comportamiento humano”.<sup>19</sup>

He presentado este somero boceto del escritor francés porque Mijaíl Bajtín fundamenta sus ensayos acerca de la cultura

estaba inspirado en el comportamiento de estos insectos, ya que así como son atraídos por la vela y revolotean a su alrededor hasta quemarse, así las hogueras atraían a los sectarios no cristianos de aquellos tiempos.

<sup>16</sup> Dieciséis moyos: 3828 litros de vino. Dos herradas: más de 500 litros de agua. Seis potes: 6 grandes ollas de caldo con carne, tocino, morcilla, longaniza, garbanzos, chicharos y otras legumbres y hortalizas.

<sup>17</sup> Rabelais. *Oeuvres*, p. 49.

<sup>18</sup> Bajtín. *Cultura...*, p. 62.

<sup>19</sup> Kettle; *apud* Miriam Allot, *Los novelistas y la novela*, Barcelona: Seix Barral, 1965, p. 33.

cómica popular —la que brota del pueblo en la plaza pública— precisamente en el análisis profundo de la obra de “su eminente portavoz en la literatura”.<sup>20</sup> Rabelais.

### *Mijaíl Bajtín*

Bajtín, en su libro *Cultura popular*, comienza por reconocer el mundo antitético del Medioevo. Ese mundo en el cual convivían, paradójicamente, la dimensión del hombre atemorizado por la religión, sometido a la autoridad, enajenado por el trabajo —verbigracia el mojigato que llegaba a aseverar: “Bayles e tañeres en las fiestas, nin en otro tiempo son honestas”—,<sup>21</sup> y la dimensión del jubiloso hombre del carnaval, ebrio y atiborrado en el *Mardi Gras*, que en Rabelais es, por ejemplo, el hedonista que refunfuña: “Para no beber, mejor dejar de sentir, vale más no llevar nada en las venas que llevar una gota de orines”.<sup>22</sup> Eventualmente, en la Edad Media se podía llegar al extremo de que ambas dimensiones se presentaran en un mismo hombre, sólo que en diferentes tiempos.

Este tipo de contradicciones configuran la concepción unitaria del mundo carnavalesco, descendiente de las festividades que ya celebraban los griegos al menos una docena de siglos antes de Cristo, donde era costumbre disfrazarse y andar de un lado para otro, a pie o en carro, entre toda clase de gesticulaciones y chuscadas.<sup>23</sup> Pero el carnaval medieval era mucho más

<sup>20</sup> Bajtín, *Cultura...*, p. 9.

<sup>21</sup> *Libro de los exemplos por a.b.c.*, ed. de John Esten Keller, Madrid: Clásicos Hispánicos, 1961 (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), p. 84.

<sup>22</sup> Rabelais, *Oeuvres...*, p. 51. Las imágenes referentes a orines son frecuentes en la obra de Rabelais como expresiones de un acercamiento “a lo inferior corporal, a la zona genital, [...] la que fecunda y da a luz” (*ibid.*, p. 134), por lo que la degradación implícita en la mención de los orines es ambivalente: hay en ellos un polo negativo y otro positivo.

<sup>23</sup> Wilhelm Nestle, *Historia de la literatura griega*, Barcelona: Editorial Labor, 1930 (Sección Ciencias Literarias), p. 88.

que eso, pues se distinguía por “su universalismo, sus osadías, su carácter utópico y su ordenación al porvenir”...<sup>24</sup> y por su alegre relativismo.<sup>25</sup> En los carnavales participaban todos, como es el caso de los *Joca monacorum* (juegos monacales), a los que, eligiendo la opción de burlarse de sí mismos —y gozando el lado cómico del mundo—, asistían incluso los preladados. Se creaba así un fenómeno en el que escenario, actores y espectadores se confundían en un único gran conjunto, de elementos intercambiables. Durante esta festividad, que se celebraba en los días previos a la mortificante Cuaresma,<sup>26</sup> transcurría:

...la *segunda vida del pueblo*, basada en el principio de la risa. Es su vida festiva. [Constituye] una especie de liberación transitoria, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes;<sup>27</sup>

de este modo, la risa popular irrumpía en la cultura oficial, provocando que la seriedad y la locura entablaran un diálogo que modificaba, desde luego, a ambas partes.

Bajtín, obviamente, encuentra en la riqueza literaria de Rabelais numerosas influencias de lo carnavalesco, de la singular forma desjerarquizada de comunicarse en esas fiestas. La visión carnavalesca es esa *bizarra* causa y consecuencia de la segunda vida popular que hace una parodia del contexto —y accesoriamente del estilo— de la vida ordinaria y de *todos* sus protagonistas; es esa visión contraria al orden social establecido (a lo encasillado, a lo inmutable), que desenmascara la necesidad y la hipocresía de los más importantes ritos y ceremonias. Lo carnavalesco se caracteriza, afirma Bajtín: “por la lógica

<sup>24</sup> Bajtín, *Cultura...*, p. 37.

<sup>25</sup> Que relativizaba, por ejemplo, hasta la misma identidad del individuo, en función de la máscara.

<sup>26</sup> Es decir, fuera del calendario de las fiestas santas, oficiales.

<sup>27</sup> Bajtín, *Cultura...*, p. 14.

original de las cosas *al revés y contradictorias*".<sup>28</sup> En las mascaradas, por ejemplo, al estar oculto el sexo de los participantes bajo los disfraces, los roles sexuales pueden invertirse sin mayores riesgos.<sup>29</sup>

La práctica de llevar a cabo rituales, fiestas o juegos en los que se cultiva el anverso de la cotidianidad viene, por una parte, de antiguo; en efecto, durante las *ithyphallias* griegas —fiestas agrícolas relacionadas con la fertilidad y los ritos fálicos— los jóvenes atenienses se emborrachaban e insultaban a los ciudadanos respetables; asimismo, en los festejos romanos más o menos licenciosos consagrados al dios Saturno en los finales de diciembre (las saturnales) se subvertían las clases sociales: los esclavos daban órdenes a sus amos y éstos les servían a la mesa ("inversión de *status*", le llama Ivanov a este fenómeno).<sup>30</sup> Es así que en los juegos carnavalescos de la Edad Media se anudaban ritos paganos primitivos con una tradición realista, popular. Por otra parte, este mundo mitológico, ceremonial o lúdico "patas arriba" se ha presentado en numerosas sociedades: según el grupo étnico en vías de extinción, los ainos —ubicado en la zona norte del Japón—, en los albores de la humanidad las mujeres no menstruaban, sino los hombres; los africanos meridionales de habla bantú, ante la inminencia de algún peligro grave, efectúan un ritual en el que las mujeres jóvenes se visten de hombres y realizan las tareas de los pastores, y O. Green<sup>31</sup> cita a Knud Rasmussen, quien observó entre los esquimales Netsilik lo siguiente: los niños celebran unos juegos en los que imitan a los hechiceros de su comunidad; emplean las mismas

<sup>28</sup> Bajtín, *Cultura...*, p. 16.

<sup>29</sup> Galt; *apud* V.V. Ivanov, "La teoría semiótica del carnaval como la inversión de opuestos bipolares", en *¡Carnaval!*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 21-47.

<sup>30</sup> Ivanov, "La teoría...", p. 21.

<sup>31</sup> Otis Green, *España y la tradición occidental*, Madrid: Editorial Gredos, 1969 (Biblioteca Románica Hispánica).

fórmulas de éstos para alejar a los malos espíritus, todo lo cual provoca que los adultos se desternillen de risa cual chiquillos... y nadie se atemoriza ante tal blasfemia, porque se sobreentiende que los espíritus saben comprender una broma. C. S. Lewis<sup>32</sup> afirma que en ese tipo de circunstancias, más bien paródicas, la blasfemia no sólo no consigue arrancar al público horror, sino que logra de él una risotada cordial, general.

En otros ámbitos como el teatro o la poesía, también se presentan estos trueques de papeles. Así, en la colección de manuscritos del siglo XIII, *Carmina burana* —del convento de Benediktbeuren—, hay una famosa canción báquica, propia de goliardos, cuyos dos primeros versos no requieren traducción: “*Mcum est propositum / in taberna mori*”;<sup>33</sup> éste es el prelude de otras composiciones poéticas de la misma compilación referentes a una realidad en la que todo se encuentra al revés: los párvulos son astutos oráculos y los pícaros se juzgan catedráticos; los campesinos son los militares; el burro es laudista; los Padres de la Iglesia —san Agustín, san Benito, san Jerónimo— se encuentran, ya en la taberna, ya ante un juez; el caballo hace correr al jinete; Lucrecia se hace prostituta;<sup>34</sup> a un torpe ignorante lo hacen prior, etc. Curtius<sup>35</sup> nos presenta un vasto panorama de *mundos al revés* que parte desde la Antigüedad con los *àdúvara* (enumeración de imposibles) de Arquíloco, inspirados por un eclipse total de sol —el sol es oscuro, la noche es brillante, el mar es el cielo— sucedido en 648

<sup>32</sup> Carl S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century Excluding Drama*, Oxford: Oxford University, 1954, p. 70.

<sup>33</sup> Rodolfo Modern, *Historia de la literatura alemana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 64.

<sup>34</sup> Lucrecia: noble dama romana que, al ver ultrajado su honor a manos de Sexto (hijo del emperador Tarquino [siglo VI]), “saco un cochillo que traya escondido so la vestidura e metioselo por el cuerpo e assy cayo muerta” [*Libro de los exenplos*, p. 68].

<sup>35</sup> Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México: Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios literarios), 1975, pp. 144-48.

a.C.,<sup>36</sup> y los *adynata* de Virgilio, en los que el lobo huye de las ovejas que pastorea Orfeo, mientras el pastor Títilo canta,<sup>37</sup> hasta —prosigue Curtius— la Edad Media, con el poeta de la corte de Carlomagno, Teodulfo, que hace al papagayo remedar a las musas; con Walafrido Estrabón y su *similitudo impossibilium*; con Chrétien de Troyes en su *Cligès*,<sup>38</sup> con Nigelo Wireker y sus recién nacidos, que se creen más elocuentes que Cicerón en el *Espejo de necios*,<sup>39</sup> etc., donde, como derivación del *adynaton* virgiliano surge, afirma Curtius,<sup>40</sup> el tópico del “mundo al revés”, el cual, a mi juicio, habría inspirado a Rabalais.<sup>41</sup>

El caos trastocado del carnaval, en que el buey se unce detrás del carro (se intercambian el frente y el reverso); donde el seductor es el hombre más feo y el adefesio es el galán, disfrazado con una joroba (se permutan la belleza y la fealdad), o el truhán sermonea desde el púlpito a un grupo de cabizbajos curas (se canjean lo alto y lo bajo; hay una degradación), constitu-

<sup>36</sup> Añado, en orden cronológico, la mordaz inventiva de Aristófanes, quien nos brinda una notable inversión de jerarquías en su obra *Las aves*, un festivo travestismo en las *Tesmoforias* y una utopía fársica de *La asamblea de las mujeres* (Aristófanes, *Obras completas*, ed. de Federico Baraibar, Buenos Aires: El Ateneo, 1954).

<sup>37</sup> Incorporo, aquí, las caricaturas de Luciano de Samosata (h. 120-180) a los dioses de Homero o las parodias a la literatura de su tiempo.

<sup>38</sup> Considero, a diferencia de Curtius, que el verdadero mundo al revés se suscita en esta novela cuando tres admirables médicos que pretenden revivir a una mujer —a quien suponen muerta, pero está viva—, casi la matan (Chrétien de Troyes, *Cligès* [condensación por Carlos García Gual], en *Primeras novelas europeas*, Madrid: Ediciones Istmo, 1974, pp. 200-01); se trata, en realidad, de una variante del tópico de la *falsa muerta* (John Esten Keller, *Motif-Index of Medieval Spanish Exempla*, Knoxville: The University Tennessee Press, 1949 [tópico J351.2]).

<sup>39</sup> También agregaría diversos *exempla* en los que existen llamativas inversiones, como es el caso del Cuento 20: *Puer 4 annorum* (*Sendebär*, pp. 142-43), en el que un niño de cuatro años le da una lección de sabiduría a un anciano.

<sup>40</sup> *Literatura...*, p. 145.

<sup>41</sup> *Literatura...*, cf. cap. XXX.

ye un campo fértil para el sacrilegio, la frivolidad, lo absurdo, el rebajamiento —es decir, para el traspaso de lo espiritual, sublime y abstracto al nivel de *lo material y lo corpóreo*—. Y, siguiendo a C. S. Lewis, 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”,<sup>42</sup> mueven a risa, ya que el caballero medieval sublimizado era el prototipo de la honra, el valor, la dignidad y la fuerza. Al rebajar, degradar —en el torbellino del carnaval—, hay una aproximación simbólica a la tierra, el elemento que reúne la capacidad de recoger los desechos y germinar las semillas. Lo bajo (o debajo), entonces, tiene dos sentidos: “no sólo es lo estructuralmente inferior; es también la base común de toda vida social, la tierra y sus frutos”.<sup>43</sup> Así pues, la risa colectiva de las fiestas es simultáneamente jubilosa y mordaz; está emparentada con el antiguo ritual en que se injuriaba y ridiculizaba a las máximas autoridades “para obligarlas a renovarse”.<sup>44</sup> Al respecto, también señala Bajtín: “esta risa es *ambivalente*, [...] niega y afirma, amortaja y resucita a la vez”.<sup>45</sup>

A la luz de lo enunciado se infiere que, a pesar de su diversidad, las imágenes cómicas carnavalescas constituyen una unidad, y son características de la cultura popular de la Edad

<sup>42</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, coment. por Clemencin, Madrid: Ediciones Castilla (Edición IV Centenario), [1992], p. 44a.

<sup>43</sup> Ivanov, “La teoría...”, p. 23.

<sup>44</sup> Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 178.

<sup>45</sup> Bajtín, *Cultura...*, p. 17.

Media. Son, de hecho, la esencia de la cultura medieval cómico-popular. Al sistema de imágenes de esta cultura Bajtín lo denomina *realismo grotesco* o, simplemente, *grotesco*;<sup>46</sup> en él

el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor.<sup>47</sup>

Y fue en el grotesco en el que Rabelais inspiró sus textos. Debido a ello su obra está *preñada*<sup>48</sup> de imágenes referentes a la vida tangible y corpórea, a la satisfacción de las necesidades naturales; a la fiesta, el banquete, la alegría; por ello niega todo "aislamiento y confinamiento en sí mismo", todo "carácter ideal abstracto [...] separado e independiente de la tierra y del cuerpo".<sup>49</sup>

<sup>46</sup> En los subterráneos de las Termas de Tito se encontró, a fines del siglo xv, una pintura ornamental notable por la excepcional libertad y ligereza de su artística fantasía, alegremente osada, sonrientemente caótica. Por hallarse en una gruta (*grotta*, en italiano), se denominó a este arte pictórico *grotesco*. De ahí viene el término.

<sup>47</sup> Bajtín, *Cultura...*, p. 23. El grotesco debe ser entendido como una manifestación plena de la existencia. En sus expresiones aflora la paradoja de la simultaneidad de la muerte y la vida, tanto universal y grupal, cuanto biológica: todo nace para morir, todo muere para que otros puedan vivir; desde el punto de vista individual, se destruyen millones de células de nuestro organismo y se crean otras tantas; durante nuestro proceso de decadencia procreamos nueva vida propia, así como vida independiente de nosotros. Un antiguo refrán señala: "La muerte es fuente de vida: unos mueren para que otros vivan" (Gonzalo Correas, *Más de 21.000 refranes castellanos*, Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1926, p. 247). Tatiana Bubnova deja muy clara la asociación de los carnavales con el *crecimiento productivo*: en el Medievo, con el tiempo agrario "lo que dentro de éste muere da nacimiento a una vida nueva" (Tatiana Bubnova, *F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtiniánas de La Lozana andaluza*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas [UNAM], 1987, p. 39). El ciclo consiste en: siembra-crecimiento-siega-siembra-crecimiento-siega-siembra-crecimiento...

<sup>48</sup> Pude haber usado también "embarazada", para corporificar aún más un contenido literario.

<sup>49</sup> Bajtín, *Cultura...*, p. 24.

Una inclinación de la concepción grotesca, signada por la ambivalencia, es la de exhibir dos cuerpos en uno. Dice Rabelais, refiriéndose a Gargamelle y Grandgousier:

...todos los días hacían entre ambos la bestia de dos espaldas, y gozosamente se frotaban el tocino [la grasa], hasta que ella quedó embarazada y dio a luz un hermoso niño después de haberlo llevado once meses en sus entrañas.<sup>50</sup>

En este párrafo hay dos casos de fusión de cuerpos. El más impresionante lo da la estampa de ese ser de doble trasero;<sup>51</sup> pero el más representativo es el cuerpo sin duda muy obeso de Gargamelle encinta, conformado paradójicamente por un cuerpo ahíto de comida, corrompido, decadente, y por otro floreciente, pujante, oncemestino, que saldrá al mundo por la parte baja del ente unificado pero de dos latidos, por esa parte donde también se excretan las heces. Deterioro y lozanía, nacimiento y podredumbre; siempre campea la antítesis en el grotesco.<sup>52</sup>

Sin embargo, debe destacarse que Rabelais fue antecedido por otros autores, ya desde el siglo xiv, en la ruta que llevaba a la creación de nuevas invenciones literarias más coherentes con las fantasías y requerimientos de los pueblos de su época, como es el caso del Arcipreste Hita. Considero que no es otra cosa que grotesco —un grotesco que aún no se había definido como tal— lo que expresa Juan Ruiz<sup>53</sup> cuando, en el *Libro de buen*

<sup>50</sup> Bajtín, *Cultura...* p. 47.

<sup>51</sup> Que, además, al llamarle *bestia*, está animalizado, deshumanizado, de acuerdo al principio básico del grotesco que engloba a la fusión de dos cuerpos en uno y a la animalización: el cuerpo grotesco representa la unión del mundo material y corporal en *todos* sus elementos (Bajtín, *Cultura...*, p. 30).

<sup>52</sup> Debido a esta idea, proveniente de la cultura popular de la Edad Media, era que la milagrosa incorruptibilidad del cuerpo —dice Antonio Rubial— maravillaba tanto al cristiano de la época. "tan apegado a la materia" (Antonio Rubial, "Las metáforas del cuerpo en la religiosidad medieval", en *Historiae Variæ* de la Universidad Iberoamericana, vol. I, 1983, pp. 105-120).

<sup>53</sup> Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, 2ª ed., Madrid: Espasa-Calpe, 1981.

*amor* (escrito hacia 1330, dos siglos antes que *Pantagruel*), un fraile le impone a don Carnal la siguiente dieta para expiar sus pecados:

El día del domingo, por tu cobdicia mortal,  
conbrás garbanços cochos con azeite, e non ál; [1163ab]  
En el día del lunes, por tu sobervia mucha,  
conbrás de las arvejas mas non salmón nin trucha; [1164ab]  
Por tu grand avariçia, mándote que el martes  
que comas los formigos<sup>54</sup> e mucho non te fartes; [1165ab]  
Espinacas el miércoles conbrás non muy espesas,  
por tu loca luxuria conbrás poquitas d'esas, [1166ab]  
El jueves cenarás, por la tu mortal ira  
e porque t'prejureste deziendo la mentira,  
lentejas con la sal: en rezar te remira; [1167abc]  
Por la tu mucha gula e tu grand golosina,  
el viernes pan e agua conbrás, e non cozina, [1168ab]  
Come el día del sábadó las havas e non más:  
por tu envidia mucha, pescado no conbrás; [1169ab]

A mi juicio, este autor español es grotesco cuando rebaja, degrada, materializa (y hace más terrenal, más universal) el sacramento de la penitencia. La absolución de los siete pecados capitales de don Carnal no se basa en los arrepentimientos y mortificaciones que pudieran surgir de su alma, de su mente, de su cabeza (de lo *alto*), sino en el sacrificio que implica para su vientre, sus tripas (lo *bajo* —junto con el trasero y los genitales—), el satisfacer su carnívora hambre sólo a base de vegetales y gachas, o sea, *malcomiendo*.<sup>55</sup> Hay aquí, si se observa

<sup>54</sup> Gachas, según Corominas.

<sup>55</sup> Cada día se castiga a don Carnal haciéndole comer viandas poco apetitosas y, adicionalmente, el domingo se le obliga a ir a la iglesia [1163c]; el lunes a no *provar la lucha* [1164c] (según Louise O. Vasvari —en “La digresión sobre los pecados mortales y la estructura del *Libro de buen amor*”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XXXIV, núm. 1, 1985-1986, pp. 156-80— privarse de “la lucha” significa abstenerse de practicar relaciones sexuales); el martes a donar dos

debidamente, un mundo al revés. Esto es lo risible. Pero ni Otis Green ni Félix Lecoy —a quien aquél cita—<sup>56</sup> parecen comprender la clave de lo cómico de este pasaje del Arcipreste: para Lecoy, es un *curioso* (¿y por ello gracioso?) método de edificación religiosa; para el primero, la *parte de seriedad* que tiene tal sistema penitencial es haberlo convertido en objeto de risa por *arte de magia*. Bajtín en cambio nos da elementos para poder ver con claridad la esencia de lo cómico en tal modo de expiar las culpas; modo que mata —que destruye— lo espiritual pero que va al seno carnal, a la nutrición, a las fuentes constructivas de la vida; que amortaja y resucita;<sup>57</sup> que hiere y protege. Hay una ganancia en autenticidad cuando por pecador se come menos, en glorioso detrimento del acto, hipócrita por lo común, de lavar los pecados rezando fracciones del rosario.<sup>58</sup> Tiene razón Bajtín cuando señala que no se ha comprendido cabalmente la concepción cómico-popular del mundo medieval.

Prosiguiendo con los antecedentes, tampoco se debe olvidar que Chaucer (siglo xiv), Boccaccio (siglo xiv) y el propio Fernando de Rojas (siglos xv-xvi), ya incluyen en sus obras un ingrediente inquietantemente visceral: el culto al cuerpo,<sup>59</sup> y lo

tercios de su pan a los pobres, y el jueves a hacer oración. Al final [1170ab] se le recomienda también que visite los cementerios y las iglesias; sin embargo, a mi juicio, lo primordial y cotidiano de la penitencia es el comer frugalmente.

<sup>56</sup> Green, *España...*, p. 83.

<sup>57</sup> Estas concepciones positivas de lo material y lo corporal perduraron hasta principios del siglo xviii.

<sup>58</sup> Véase también en el *Libro de buen amor* el pasaje: *De la pelea que ovo Don Carnal con la Quaresma* [1067-1127], donde el Carnaval representa la carne y la Cuaresma el pescado. Al respecto, refiere Simó que en las Islas Baleares, al atardecer del Martes de Carnaval, se interpretaba la disputa entre un camicero y un pescadero; ese día, lógicamente, vencía el primero. Pero el Sábado de Gloria, cuando se volvía a representar la querrela, perdía el matarife (Lourdes Simó, ed. *La bataille de Caresme et de Charnage. Cinco epopeyas alegóricas*, Barcelona: PPU [Colección Textos Medievales 15], 1989, p. 36).

<sup>59</sup> Graciela Cándano, "La Celestina: libertad o castigo", en *Amor y cultura en la Edad Media*, México: Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, 1991, pp. 123-135.

hacen de acuerdo con los cánones de la cultura cómica popular medieval, es decir, poniendo énfasis en los genitales.<sup>60</sup> Dentro de la Jornada Novena del *Decamerón*, obra compuesta en 1350-1355, se lee lo siguiente (durante el "conjuro" con el que un astuto cura asegura poder convertir en yegua a una atractiva joven —a quien ha puesto con las manos y los pies en tierra—):

Tocóle a continuación el pecho, y como lo hallara firme y terso, despertóse y levantóse quien no había sido llamado [...] y, por último, cuando no quedaba más que la cola, levantóse la camisa, púsole el *planto hóminem* en su sitio, y dijo: "Y que ésta sea bella cola de yegua".<sup>61</sup>

Y en el Auto Primero de *La Celestina* encontramos este diálogo entre Celestina y Pármeno:

CELESTINA. ...Llégate acá, putico, que no sabes nada del mundo ni de sus deleites. [...] Mal sosegadilla debes tener la punta de la barriga.

PARMENO. ¡Como la cola de alacrán!

CELESTINA. Y aún peor: que la otra muerde sin hinchar y la tuya hincha por nueve meses.<sup>62</sup>

Asimismo, el culto anticipado a lo corporal comprende la mención del trasero y sus productos, como ocurre en *El cuento del molinero* de los *Cuentos de Canterbury*, compilados entre 1400 y 1410:

<sup>60</sup> La visión carnavalesca también caló en otro importante autor español de la misma época de Rabelais: Francisco Delicado, cuya obra *Retrato de la lozana andaluza* es, según Tatiana Bubnova, un texto "profundamente carnavalizado" (*F. Delicado...*, p. 53).

<sup>61</sup> Boccaccio, *Decamerón*, Barcelona: CREDSA, 1972, p. 743.

<sup>62</sup> Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Bruno Damiani, México: rei México, 1987 (Letras Hispánicas), p. 82. Después de notar la curiosa analogía que hay en ambos relatos entre la cola de un animal y el miembro viril, no es de extrañar que a éste hoy se le denomine en España "cola".

...Nicolás, que se había levantado a orinar, pensó completar la broma haciendo que Absalón le besase el culo antes de marcharse. Abrió rápidamente la ventana y, silenciosamente, asomó las nalgas [...]. Entonces Nicolás soltó un sonoro pedo, que resonó como un trueno.<sup>63</sup>

Por su parte Hieronymus Bosch (siglo xv), y más adelante Pieter Brueghel *el Viejo* (siglo xvi) —quien fue influido por aquél—, también hicieron lo propio en la pintura, rompiendo con la rutina de la tradición local. El Bosco presenta en una de sus obras maestras, *El jardín de las delicias*, a una mujer vanidosa que se mira en el espejo; pero éste no le devuelve el reflejo de su rostro, sino el del trasero de un demonio. A su vez Brueghel nos permite disfrutar de una muestra brillante del arte pictórico carnavalizado, pleno de agudo humor, en su obra *Combate entre el Carnaval y la Cuaresma*.

Dentro de esta premonitoria estética, lo ordinario puede convivir garbosamente con lo delicado. De ahí que, como señalo en otro lugar:

en Fernando de Rojas armonizan el *alto* estilo metafórico con la más irrestricta plebeyez; [...] un ejemplo de ello está en *La Celestina*, pues cuando —al ver pasar a la hechicera— las piedras de la calle chocan entre sí y su sonido es: ¡puta vieja! [...], ella responde con alegre cara.<sup>64</sup>

La risa que generó en sus tiempos la exitosamente difundida obra de Rabelais (cuando sus códigos eran ampliamente comprendidos) respondía a una percepción universal con respecto a la realidad circundante —no menos sustancial que el serio punto de vista que se enseñoreaba desde el poder ideológico—; afirma Bajtín que sólo la risa (esa risa) “puede captar ciertos

<sup>63</sup> Geoffrey Chaucer, *Cuentos de Canterbury*, ed. de Pedro Guardia, México: rei México, 1988 (Letras Universales), p. 146.

<sup>64</sup> Cándano, “*La Celestina...*”, p. 134.

aspectos excepcionales del mundo".<sup>65</sup> Su universalidad radicaba en que todo un pueblo, transitoriamente, concebía un nuevo mundo: utópico, relativo, jocosos, refrescante, opuesto a todas las verdades y autoridades dominantes. El hombre medieval reía en el carnaval con toda libertad, por ejemplo, al contemplar al rey transmutado en vasallo del bufón; pero su risa no era denigrante, pues si bien negaba en ese momento la autoridad del soberano (la amortajaba), simultáneamente se veía a sí mismo súbdito de un personaje chocarrero e irrisorio. De esta suerte, el bufón fungía como equilibrador del omnímodo poder del rey —a quien, por otra parte, el pueblo seguía necesitando, respetando y temiendo después de los carnavales— y como rectificador de las posibles ínfulas transitorias o permanentes del ciudadano común; éste, pues, también se reía de sí mismo. Tales burlas y risas fueron siempre restauradoras del oprimido inconsciente colectivo (lo resucitaba). Y lo más trascendente es que las efímeras y alborozadas victorias del pueblo sobre los mandamientos y tabúes autoritarios, sobre lo establecido, revelaron en el largo plazo nuevos mundos que fueron sentando las bases de una nueva conciencia renacentista comunitaria, plena de valores enaltecedores.

#### *Aplicación del grotesco a los exempla*

En síntesis, podemos afirmar que para Bajtín lo cómico está constituido por las imágenes referentes a la vida material y corporal, dentro del contexto de una fiesta utópica que responde a una visión universal del mundo. Lo que causa risa es, pues, el sistema de imágenes de la cultura cómica popular medieval (el realismo grotesco). Con estas nociones clarificadas, y retomando la inquietud planteada al principio de este artículo, po-

<sup>65</sup> Bajtín, *Cultura...*, p. 65.

dría tratar entonces de aplicar este concepto general a los *ejem-  
pla* que me ocupan; no obstante, considero pertinente examinar  
antes una definición concreta de lo cómico que, según su autor,  
Umberto Eco, nos lleva a la idea del carnaval. En ésta se for-  
mula, en resumen, que hay un efecto cómico cuando:

- i) se viola una regla;
- ii) la violación la comete un personaje innoble, inferior, re-  
pulsivo (animalesco);
- iii) por ello nos sentimos superiores a su mala conducta y a  
su pena por transgredir la regla;
- iv) pero no nos preocupa, ya que nos sentimos vengados por  
quien ha desafiado el poder represivo de la regla;
- v) nuestro placer es mixto, porque también disfrutamos de la  
desgracia del personaje animalesco, y
- vi) al mismo tiempo, no nos preocupa defender la regla ni no  
sentir compasión por el ser inferior que la violó.<sup>66</sup>

Lamentablemente, esta definición no es operativa; baste  
señalar que, en el carnaval, quien transgrede una norma puede  
ser también alguien noble, superior y agradable; en el grotesco,  
incluso, hasta una persona santa es susceptible de violar una  
regla. A mi juicio, el origen de esta imprecisión se debe a que  
Eco recurrió a la comedia como estructura de su definición  
de lo cómico. En ella, el personaje principal (el más jocoso de  
todos: como el Euclio de Plauto o el Harpagón de Molière)  
ostenta una conducta viciosa, perversa o funesta que afecta a  
quienes le rodean. El espectador de la comedia se ríe al identi-  
ficar al nocivo personaje con alguien de su entorno al que repu-  
dia; no le provocan compasión sus irrisorias fallas y goza  
viendo a alguien "inferior" romper las reglas. Ésta es una forma  
de solventar el erróneo proceder del pecador: el escarnio públi-

<sup>66</sup> Umberto Eco, "Los marcos de la 'libertad' cómica", en *¡Carnaval!*, Méxi-  
co: Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 9-20; la cita en la p. 10.

co. En mi opinión —ya que se trataba de definir lo cómico carnavalesco—, Eco debió haber recurrido más bien al esquema de la farsa, dado que las esencias del carnaval, del grotesco, se ciñen mucho más a este género dramático que a la comedia. Gabriel Labastida nos aclara que la representación fársica se constituye —en cierto modo— como una parodia de la vida cotidiana, en la que se niegan determinados valores y conductas mas no para demolerlas, sino para renovarlas o transformarlas positivamente.<sup>67</sup> Por su parte, Mauron afirma que la farsa “hace reír con una risa franca y popular”.<sup>68</sup>

Ahora bien, ¿podemos —o debemos— entonces, con las puras herramientas bajtinianas, sondear lo cómico en las colecciones de *exempla*? Para facilitar la respuesta consideraré un caso concreto. Ya que Lacarra,<sup>69</sup> Curtius<sup>70</sup> y Keller<sup>71</sup> coinciden en que el desnudo es una situación cómica recurrente en los *exempla*, he elegido, además de la historia ya mencionada del rey que se pasea desnudo en su palacio, un *exemplum* (*Ingenia*) de *Sendebar* donde hay un desnudo aún más ostensible: el del pedante joven a quien una mujer, mediante astutos engaños, despoja de todas su ropas y lo exhibe así, *grotescamente*, ante un público casual.<sup>72</sup> Ya que, con todo propósito, he usado el vocablo *grotesco* en su sentido trivial de ridículo, puntualicemos las cosas.

En primer lugar, el componente corporal constituye en el realismo grotesco un fundamento positivo, absolutamente uni-

<sup>67</sup> Gabriel Labastida, *Aristófanes: La conciencia de la risa*, México: trabajo inédito, 1991, p. 23.

<sup>68</sup> C. Mauron, *apud ibid.*, p. 22.

<sup>69</sup> María Jesús Lacarra, “Elementos cómicos en los cuentos medievales castellanos”, en *Tigre 6* (Centre d'études et de recherches hispaniques), Grenoble: Université Stendhal, 1991, pp. 31-47, especialmente p. 39.

<sup>70</sup> Curtius, *Literatura...*, p. 615.

<sup>71</sup> Keller, *Motif-Index...*, p. 66.

<sup>72</sup> *Sendebar*, pp. 132-34. La moraleja de este relato es no creer en “palabras de una mujer”.

do a todos los demás aspectos de la vida. Bajo este enfoque, el cuerpo humano “no está separado del resto del mundo, no está aislado [...] sino que franquea sus propios límites”;<sup>73</sup> en otras palabras, el cuerpo está relacionado con el exterior, está expuesto, se encuentra fuera de la cobertura de su vestimenta; está, precisamente, desnudo... como es. En el cuerpo grotesco el acento está puesto en las aberturas (a través de las cuales el mundo penetra en él, y donde algunas exhalan ciertos humores y sonidos —la boca es el órgano de la comunicación—) y en las protuberancias (con las que penetra en el mundo y que simbolizan nuevos retoños).<sup>74</sup> Fenómenos entrañables como el parir, la concepción y la agonía forman parte de las imágenes y esencias corporales grotescas. En síntesis, el cuerpo es un instrumento dialéctico de vida y muerte.

En cambio —retornando a nuestro trivial concepto de grotesco—, en la literatura didáctica (especialmente en ella) el cuerpo es algo aislado, separado de los demás cuerpos y cerrado (podría ser, cuando más —para no hacer el ridículo o escandalizar—, una púdica estatua con los orificios tapados y con medidas prominencias); de preferencia, está oculto bajo la ropa, sin relación alguna con el alumbramiento, el coito o los últimos estertores. Aquí, el cuerpo es un instrumento del pecado. La ideología cristiana “sólo conocía el cuerpo beatificado o el cuerpo satanizado”.<sup>75</sup>

En *Ingenia*, el desnudo “ejemplar” del sabihondo engatusado por la hostelera, así como el desnudo del rey timado de *El Conde Lucanor*, son, digámoslo así, anticarnavalescos, pues en vez de ser liberadores y catárticos, constituyen percances vergonzosos, ridículos, que provocan una hilaridad básicamente denigrante.

<sup>73</sup> Bajtín, *Cultura...*, p. 30.

<sup>74</sup> Como la citada “cola de alacrán” de Pármeno, que tiene la propiedad de dar frutos después de haber *hinchado* el vientre de una mujer por nueve meses.

<sup>75</sup> Rubial, “Las metáforas...”, p. 106.

La risa "didáctica" es individual, privada, apunta hacia una sátira disciplinaria que intenta orientar al ser humano hacia el bien. La persona desnuda, exhibida veladamente con sus protuberancias u orificios al aire —en el contexto de las colecciones de *exempla*—, no ha querido estar en esa condición; ha sido puesta al "descubier-to" a través de malas o cuestionables artes o, por lo menos, debido a una negativa jugarreta de la fortuna... es un involuntario hazme-rreír. En cambio, el desnudo grotesco tiene un carácter recóndito, auténtico, produce regocijo; y risa, sí, pero una risa satisfecha, donde también ríe o se burla de sí mismo el que está en cueros o cuya intimidad se expone de alguna manera. Estamos ante una risa universal, festiva, liberadora, catártica, curativa. En la literatura carnavalizada, dialógica, la risa —se ha dicho ya— envuelve todos los protagonistas: cada quien se ríe de los demás, pero también es motivo de risa y se ríe de sí mismo. Curtius cita un ejemplo muy conocido de comicidad hagiográfica grotesca de la época merovingia, donde se observa una transposición del carnaval al lenguaje literario:

San Gangolfo ha fallecido y de su cadáver, expuesto un *viernes* al público, se desprenden efectos milagrosos; una mujer incrédula exclama blasfemamente: "Así como operan las virtudes de Gangolfo, del mismo modo opera mi ano", ante lo cual, al instante, sale del ano de san Gangolfo una obscena detonación que retumba en los muros de la iglesia. Desde entonces, cada palabra que la mujer pronunciaba los *viernes* iba seguida de una ruidosa ventosidad propia.<sup>76</sup>

En esta historia mueve a risa la manifestación *grotesca* de la santidad de san Gangolfo, así como su indelicado poder divino; también la irreverente actitud de la mujer y la sonora penitencia corpórea que tuvo que llevar a cuestas. Gangolfo sigue siendo santo y la mujer no va a parar al infierno (sólo debe, a lo más,

<sup>76</sup> Curtius, *Literatura...*, p. 617.

enmudecer los viernes).<sup>77</sup> La burla simultánea de lo sagrado y de lo sacrílego, combinada con la violación escandalosa a una regla de etiqueta elemental, constituye una concepción cómica del mundo que dirige una mirada crítica sobre la fe; además, en el realismo grotesco los excrementos y sus acompañamientos se consideraban elementos esenciales en la vida del cuerpo y de la tierra (la podredumbre es el mejor abono), y una confirmación de la materialidad humana.

Este relato cumple ciertas condiciones del género cómico-serio de la "sátira menipea", donde:

Los escándalos y las excentricidades destruyen la integridad épica y trágica del mundo, abren una brecha en el curso irrevocable y normal ("venerable") de asuntos y sucesos humanos y liberan la conducta humana de normas y motivaciones que la predeterminan.<sup>78</sup>

A mi juicio, la catarsis que genera este tema se deriva, en gran medida, de la sorprendente substitución y transgresión de la realidad —basada en reacciones y circunstancias totalmente vedadas o imposibles en la cotidianidad, tales como burlarse de lo divino (cual ocurría en los ritos cómicos de la Antigüedad)—,<sup>79</sup> la violencia de las situaciones y la hiperbolización de los caracteres.<sup>80</sup> Supongo que John K. Knowles diría, desde la perspectiva del teatro, que se trata de un relato "purificador, un sostén de la moral y las acciones diarias".<sup>81</sup>

<sup>77</sup> Aunque, tal como presenta Curtius la anécdota, se deduce que la mujer no se priva de hablar, a pesar de su hocornoso "acompañamiento".

<sup>78</sup> Bajtin, *Problemas...*, p. 166.

<sup>79</sup> Gabriel Labastida indica que la farsa —género catártico por antonomasia— trabaja exclusivamente con sucesos imposibles (*Aristófanes...*, p. 19).

<sup>80</sup> Trátase de analizar la anécdota de san Gangofo bajo la definición de Umberto Eco sobre lo cómico y se confirmará que ésta es inaplicable a un texto carnavalizado.

<sup>81</sup> John Kenneth Knowles, *Luisa Josefina Hernández: teoría y práctica del drama*, México: Dirección General de Publicaciones de la UNAM, 1980, p. 11.

Podría aplicarse la visión realista grotesca a otros temas didácticos clásicos que podrían suscitar efectos cómicos: el cornudo, la simuladora, el estafado, la alcahueta o el equívoco —todos de índole burlesca— con el mismo resultado que el desnudo. Así pues, parece evidente que el grotesco no es un parámetro adecuado o, mejor dicho, *preciso* para determinar la comicidad de la literatura didáctica, a menos que ésta presente rasgos de carnavalización.<sup>82</sup> En el *exemplum*, el hombre cuya intimidad se expone en público es un hombre sufriente, es un ser advertido, amenazado, castigado; en el grotesco la persona desnuda goza, ríe, se mofa de sí misma, se conecta con la tierra, se renueva. Los *exempla*, textos didácticos patrocinados, traducidos y predicados desde el poder: Iglesia y Estado, aunque contienen ciertos ingredientes divertidos provenientes de tradiciones orientales y grecolatinas, distan mucho de pertenecer a la cultura cómica popular medieval que se desarrolló y expresó —esencialmente— en los exteriores de ciudades y pueblos, en la vía pública o las explanadas. Los carnavales, las parodias de plaza, los insultos, las blasfemias y los lemas populares no pertenecen al género didáctico —defensor de las instituciones medievales—, moralizante y monológico de los *exempla*.<sup>83</sup>

Tratándose de buscar un marco teórico para estudiar la comicidad que puede haber en los *exempla*, no hubiera sido posible omitir las ideas de uno de los más importantes teóricos de la risa, por más que su visión esté basada en una realidad antro-

En este sentido, entiendo que el carnaval (y su mundo *fantasioso*, libre y privilegiado para cada uno de sus protagonistas) representa la compensación simbólica a la frustración de vivir en un abatido mundo *real*.

<sup>82</sup> Lo anterior ha sido estudiado por mí, en la práctica, en otro lugar (Graciela Cándano, *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*, en prensa).

<sup>83</sup> Los *exempla* son textos monológicos porque expresan verdades que no admiten refutación; son producto del hegemonismo eclesiástico, que satura su discurso de autoridad. Las dos excepciones a esta regla son el *Libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita, y el *Corbacho*, del Arcipreste de Talavera, que contienen abundantes componentes carnavalizados, especialmente el primero.

pológica y social diferente a la que emana de la prosa didáctica; sin embargo, no ha sido en vano este análisis, tanto por la afín, motivante y enriquecedora naturaleza de la temática que aborda, como porque son importantes ciertas nociones que, me parece, pertenecen a la risa como categorías universales (más allá de cualquier enfoque), tales como la transgresión de lo establecido, la risa como circunstancia liberadora y, muy especialmente, *el mundo al revés*.

### Bibliografía

- ALLOT, Miriam, *Los novelistas y la novela*, Barcelona: Seix Baral, 1965.
- ARISTÓFANES, *Obras completas*, ed. de Federico BARAIBAR, Buenos Aires: El Ateneo, 1954.
- BATTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona: Barral Editores, 1974.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- BERISTÁIN, Helena, "El carnaval, la risa, la parodia, la comedia", en *Aproximaciones. Lecturas del texto*, ed. de Esther Cohen, México: UNAM, 1995, pp. 223-236.
- BOCCACCIO, *Decamerón*, Barcelona: CREDSA, 1972.
- BUBNOVA, Tatiana, *F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtianas de La Lozana andaluza*, México: Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM), 1987.
- Calila e Dimna*, ed. de Juan Manuel CACHO BLECUA, y María Jesús LACARRA, Madrid: Castalia, 1984 (Clásicos Castalia 133).
- CÁNDANO, Graciela, "La Celestina: libertad o castigo", en *Amor y cultura en la Edad Media*, México: Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, 1991, pp. 123-135.
- . *La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media (La seriedad y la risa)*, en prensa.
- . *Estructura, desarrollo y función de las colecciones de ejemplar en la España del siglo XIII*, México: IIFL, UNAM, 2000 (Colección de Bolsillo, 13).

- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, coment. por CLEMENCIN, Madrid: Ediciones Castilla (Edición IV Centenario), [1992].
- CORREAS, Gonzalo, *Más de 21.000 refranes castellanos*, Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1926.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, México: Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios literarios), 1975.
- CHAUCER, Geoffrey, *Cuentos de Canterbury*, ed. de Pedro GUARDIA, México: rei México, 1988 (Lctras Universales).
- CHRÉTIEN de Troyes, *Cligés* (condensación por Carlos GARCÍA GUAL), en *Primeras novelas europeas*, Madrid: Ediciones Istmo, 1974.
- ECO, Umberto, "Los marcos de la 'libertad' cómica", en *¡Carnaval!*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 9-20.
- ERASMO, *Elogio de la locura*, México: Editorial Concepto, 1988.
- ESCARPIT, Robert G., *Historia de la literatura francesa*, México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- FERNÁNDEZ DE CASTRO, Ch., *La otra historia de la sexualidad*, México, Ediciones Roca, 1992.
- GREEN, Otis, *España y la tradición occidental*, Madrid: Gredos, 1969 (Biblioteca Románica Hispánica).
- HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid: Revista de Occidente, 1973.
- IVANOV, V. V., "La teoría semiótica del carnaval como la inversión de opuestos bipolares", en *¡Carnaval!*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 21-47.
- JUAN MANUEL, DON, *El Conde Lucanor o Libro de Patronio*, ed. de José Manuel BIECUA, Madrid: Castalia, 1971.
- KELLER, John Esten, *Motif-Index of Medieval Spanish Exempla*, Knoxville: The University Tennessee Press, 1949.
- KNOWLES, John Kenneth, *Luisa Josefina Hernández: teoría y práctica del drama*, México: Dirección General de Publicaciones de la UNAM, 1980.
- LABASTIDA, Gabriel, *Aristófanes: La conciencia de la risa*, México: trabajo inédito, 1991.
- LACARRA, María Jesús, "Elementos cómicos en los cuentos medie-

- vales castellanos", en *Tigre 6* (Centred'études et de recherches hispaniques), Grenoble: Université Stendhal, 1991, pp. 31-47.
- LEWIS, C. S., *English Literature in the Sixteenth Century Excluding Drama*, Oxford: Oxford University Press, 1954.
- Libro de los exenplos por a.b.c.*, ed. de John Esten KELLER, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961 (Clásicos Hispánicos).
- MIRALLES, Alberto, *Nuevos rumbos del teatro*, Barcelona: Salvat, 1974 (Biblioteca Salvat de Grandes Temas).
- MODERN, Rodolfo, *Historia de la literatura alemana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- PEDRO ALFONSO, *Disciplina Clericalis*, ed. de María Jesús LACARRA, y trad. de Esperanza DUCAY, Zaragoza: Guara Editorial, 1980.
- RABELAIS, François, *Oeuvres complètes*, ed. Guy Emerson, Paris: Seuil, 1973.
- RECTOR, Mónica, "El código y el mensaje del carnaval", en *¡Carnaval!*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 48-198.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. Bruno DAMIANI, México: rei México, 1987 (Letras Hispánicas, 4).
- RUBIAL, Antonio, "Las metáforas del cuerpo en la religiosidad medieval", en *Historiae Variæ*, Universidad Iberoamericana, vol. I, 1983, pp. 105-120.
- RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, 2ª ed., Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
- Sendebat*, ed. de María Jesús LACARRA, Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.
- SIMÓ, Lourdes, ed., *La bataille de Caresme et de Charnage. Cinco epopeyas alegóricas*, Barcelona: PPU (Colección Textos Medievales, 15), 1989.
- VAN TIEGHEM, Paul, *Compendio de historia literaria de Europa*, Madrid: Espasa-Calpe, 1965.
- VASVARI, Louise O., "La digresión sobre los pecados mortales y la estructura del *Libro de Buen Amor*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XXXIV, núm. 1, 1985-1986, pp. 156-180.