

// F IESTA POPULAR DE ULTRATUMBA”: POEMA CARNAVALIZADO

Weng MiaoWei

Fiesta popular de ultratumba¹

Julio Herrera y Reissig

Weng MiaoWei estudió filología hispánica en la Universidad de Pekín; es candidata al grado de maestra en la misma especialidad e institución. Ha traducido al chino a Octavio Paz y a Alejo Carpentier. Publicó el libro *Una guía para estudiar español* (2001). Este ensayo lo escribió de manera directa en castellano.

Un gran salón. Un trono. Cortinas. Graderías.
(Adonis ríe con Eros de algo que ha visto en Aspasia)
Las lunas de los espejos muestran sus pálidos días,
Y hay en el techo y la alfombra mil panoramas de Asia.

Las lámparas se consumen en amarillas lujurias,
Y las estufas se encienden en pubertades de fuego;
(Entran Sátiros, Gorgonas, Ménades, Ninfas y Furias;
Mientras recita unos versos el viejo patriarca griego).

Unos pajes a la puerta visten dorado uniforme;
Cruzan la sala doncellas ornadas con velos blancos.
(Anuncian: están Goliat y una señora biforme
Que tiene la mitad pez, Barba Azul y sus dos zancos).

Un buen Término se ríe de un efebo que se baña.
Todos tiemblan de repente. (Entra el Hércules nervudo)
Grita Petronio: ¡Falerno! Grita Luis Once: ¡Champaña!
(Grita un pierrot: ¡Menelao con un cuerno y un escudo!)

Todos ríen, sólo guardan seriedad Juno y Mahoma,
El gran César y Pompeyo, Belisario y otros nobles
Que no fueron muy felices en el amor. Se oyen dobles
Funerarios: es la Parca que se asoma...

(Todos tiemblan) los más viejos rezan, se esconden,
murmuran.

Safo le besa la mano. Se oye de pronto un gran ruido,
Es Venus que llega: todos se desvisten, tiemblan, juran,
Se arrojan al suelo y sólo se oye un inmenso rugido

De fiera hambrienta: los hombres se abalanzan a la diosa,
(Ya no hay nadie que esté en calma, todos perdieron
el juicio)

Todos la besan, la muerden, con una furia espantosa,
Y Adonis llora de rabia... En medio de ese desquicio

El papa Borgia está orando (mientras pellizca a una niña),
Tan sólo un bardo protesta: Lamartine, con voz airada;
Para restaurar el orden se llamó a Marat. La riña
Duró un minuto y la escena vino a terminar en nada.

Con el ala en un talón entra Mercurio; profundo
silencio halló el mensajero. El gran Voltaire guiñó un ojo
Como queriendo decir: ¡cuánto pedante en el mundo
Que piensa con los talones! (Juan lo miró de reojo.
Y un periodista que había se puso serio y muy rojo).

Entra Aladino y su lámpara. Entran Cleopatra y Filipo.
Entra la reina de Saba. Entran Salomón y Creso.
(Con las pupilas saltadas se abalanzó un burgués rico,
Un banquero perdió el habla y otro se puso muy tieso).

"Mademoiselle Pompadour", anuncia un paje. Mil notas
Vibran de pronto; los hombres aparecen con peluca,
(Un calvo aplaude, y de gozo brinca una vieja caduca)
Comienza el baile: pавanas, rondas, minués y gavotas.

Bailan Nemrod y Sansón, Anteo, Quirón y Eurito;
Bailan Julieta, Eloísa, Santa Teresa y Eulalia,
Y los centauros: Caumantes, Grineo, Medón y Clito;
(Hércules no; le ha prohibido bailar la celosa Onfalia).

Entra Baco, de repente; todos gritan: ¡Vino, vino;
(Borgoña, Italia y Oporto, Jerez, Chipre, Cognac, caña,

Ginebra y hasta aguardiente), viva el pámpano divino,
Vivan Noé y Edgard Poe, Byron, Verlaine y el champañal

Esto dicho, se abalanzan a un tonel. Un fraile obeso
Cayó, debido, sin duda (más que al vino) al propio peso.
Como sintieran calor Apuleyo y Anacreonte
Se bañaron en un cubo. Entra de pronto Caronte.

(Todos corren a ocultarse). No faltó algún moralista
Español (ya se supone) que los tratara de beodos,
El escándalo tomaba una proporción no vista,
Hasta que llegó Saturno, y, gritando de mil modos,
Dijo que de buenas ganas iba a comerlos a todos.

Hubo varios incidentes; (entra Atila y se hunde el piso;
Eolo apaga unas bujías; habla Dantón; se oye un trueno).
En el vaso en que Galeno
Y Esculapio se sirvieron, ninguno servirse quiso.

Un estoico de veinte años, atacado por el asma,
Se hallaba lejos de todos. "Denle pronto este jarabe".
Dijo Hipócrates, muy serio. Byron murmuró, muy grave:
"Aplicadle una mujer en forma de cataplasma".

Una risa estrepitosa sonó en la sala. De rojo
Vestido un dandy gallardo, diole la mano al poeta
Que tal ocurrencia tuvo. (El gran Byron que era cojo,
Tanto como presumido, no abandonó su banquetta,
Y tuvo para Mefisto la inclinación más discreta).

En esto hubo discusiones sobre cuál de los suicidas
Era más digno de gloria. Dijo Julieta; yo he sido
Una reina del Amor; hubiera dado mil vidas
Por juntarme a mi Romeo. Dijo Werther: yo he cumplido

Con un impulso sublime de personal arrogancia.
Hablaron Safo y Petronio, y hasta Judas el ahorcado,
Por fin habló el cocinero del famoso rey de Francia,
El bravo Vatel: yo, dijo, con valor me he suicidado
Por cosas más importantes, ¡por no encontrar un pescado!

Todos soltaron la risa. (Grita un paje: está Morfeo).
Todos callan, de repente... todos se quedan dormidos.
Se oyen profundos ronquidos.
(Entra en cuclillas un loco que se llama Devaneo).



Mijail Bajtín, en sus estudios acerca de la práctica social del carnaval, afirmó que la cultura carnavalesca es un aspecto fundamental de la cultura cómica popular.² Las relaciones del carnaval con la actividad literaria son especificadas por Bajtín mediante el concepto de carnavalización, el cual se refiere a la "transposición del carnaval al lenguaje de la literatura" y a su "influencia determinante" con relación a ésta.³ Define la literatura carnavalizada como "aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folclore carnavalesco (antiguo o medieval)".⁴

Quizá puede decirse que la literatura carnavalizada, con variantes y bajo diversas etiquetas genéricas (o mejor dicho, modales, según David Hayman),⁵ sigue desarrollándose hasta hoy, a pesar de que muchas veces lo haga sin conciencia clara de sí misma, como un género o un modo.

Las complejidades de la teoría de la carnavalización no han impedido su aplicación en la crítica de la literatura latinoamericana. En este continente Bajtín ha sido usado para explorar nuevas posibilidades de comprensión de periodos "difíciles" en la historia literaria, como el barroco colonial,

o para analizar nuevas formas de la creación que caen bajo el membrete de neobarroco, etiquetado así por Severo Sarduy.

Mi objetivo es examinar un texto de un poeta representativo del modernismo latinoamericano, "Fiesta popular de ultratumba", del uruguayo Julio Herrera y Reissig, desde la perspectiva crítica de Bajtín; luego, exploro, tanto desde el contexto social como desde la vertiente del psicoanálisis, el motivo de que el poeta adopte tal forma "errática" para expresarse; por último intento encontrar elementos favorables para la funcional aplicación de la carnavalización en América Latina y propago mi reflexión y duda sobre los efectos de la carnavalización en el futuro del continente.

El poema ha sido malentendido como versos caóticos y locos por la imaginación desenvuelta del poeta. Sin embargo, para la interpretación de "Fiesta popular de ultratumba" resulta funcional la teoría de Bajtín acerca de la tradición de la literatura carnavalizada. Sus apreciaciones nos orientan a través del aparente delirio, revelan un sentido en medio del supuesto caos. A mi juicio, el elemento que confiere cohesión al texto de Herrera es su actitud irreverente frente a la sociedad, encarnada en la libertad temática y expresiva que rige el poema.

Según la teoría de Bajtín la literatura carnavalizada tiene como marcas obvias la "familiarización",⁶ la "excentricidad",⁷ las "disparidades carnavalescas"⁸ y la "profanación".⁹

En este poema la atmósfera de carnaval se instala desde el título, "Fiesta popular de ultratumba", un lugar que a manera imaginativa derriba las barreras de lo posible y lo imposible, suprime las fronteras entre lo real y lo imaginario, lo irreal y lo cotidiano, legitima el delirio e inaugura un mundo familiar, de contactos sin estricciones. Es una escena típica de la literatura carnavalizada:¹⁰ por una parte, todos los cadáveres que no pueden liberarse de inmediato de sus posiciones jerárquicas en la vida cotidiana, produciendo conflictos cómicos, abusos y escándalos; por otra parte, libertades del estilo carnavalesco, la conciencia de la ausencia de responsabilidad, abren erotismo y risas allá. La paradoja de "vida fuera de la vida" es determinada desde el comienzo del poema que entraña una visión en la que la muerte no es el fin, sino una parte del ciclo temporal de la vida, que quizá camine hacia adelante como en la vida real. Ni cielo ni infierno; en el universo de ultratumba nos hallamos ante una dinámica, una fuerza que sigue, un crecimiento, la vida. Todo el argumento se va a desarrollar por esta visión fundada en la perspectiva carnavalesca.

En este trasfondo diversas figuras entran en un contacto familiar, rompiendo todas las barreras profanas y sagradas.

En el poema aparecen figuras mitológicas, tanto griegas como romanas: Adonis, Caronte, los Centauros, Eros, Gorgonas, Morfeo, Ninfas, Quirón, Sátiros, Sirena; Anteo, Baco, Eolo, Esculapio, Eurito, Furias, Hércules, Juno, Ménades, Mercurio, Onfalia, la Parca, Saturno, un buen Términus, Venus.

Las históricas, de varias épocas y de diferentes partes del mundo: Aspasia, Atila, Belisario, César, Cleopatra, Creso, Eloísa, Filipo, Galeno, Hipócrates, Homero, mademoiselle Pompadour, Menelao, el papa Borgia, Pericles, Pompeyo, la reina de Saba, Salomón, Santa Teresa, Vatel, Voltaire.

Las políticas: Marat, Dantón, Luis XI.

Las religiosas del cristianismo y del islam: Eulalia, Jesús, Judas, Mahoma, Nemrod, Noé, Sansón.

Las literarias del Oriente y del Occidente: Aladino, Barba Azul, Goliat, Juan, Mefisto, Werther.

No faltan los poetas de la antigüedad y de la contemporaneidad: Anacreonte, Apuleyo, Lamartine, Petronio, Safo, Byron, Verlaine, Edgard Poe.

Escrituras carnavalescas rebajan los dioses y les hacen descender a la tierra, para que entren en un contacto familiar y se acerquen entre sí; bromas y escándalos carnavalescos destruyen todas las barreras. Así se manifiestan escenas imposibles en los géneros altos: lo sagrado aparece junto a lo profano:

(Adonis ríe con Eros de algo que ha visto en Aspasia)
(L 2)

Otro recurso carnavalesco: la representación de estados exagerados que llegan a lo anormal, como los psicológico-morales del hombre —cobardía, pasiones al borde de la locura—, nos ofrecen la posibilidad de una vida muy diferente, organizada de acuerdo con el instinto del hombre, sin ningún disimulo como en la vida habitual. Mientras tanto, la representación de esta manera contribuye a la creación de un mundo al revés, que coloca la vida normal en una perspectiva de "extrañamiento", y así obliga a entender y apreciar la vida normal y moral de una manera novedosa.

Como la desnuda cobardía de todos al ver entrar al dios del destino, la Parca:

(Todos tiemblan) los más viejos rezan, se esconden,
murmuran (L 21)

Lo mismo ocurre al aparecer Caronte, el barquero que transporta las almas de los muertos de un lado a otro de las lagunas Estigias:

(Todos corren a ocultarse). No faltó algún moralista
Español (ya se supone) que los tratara de beodos
(L 58-59)

El deseo sexual incontrolable al ver llegar a la diosa de la belleza y el amor, Venus:

Todos se desvisten, tiemblan, juran,
Se arrojan al suelo y sólo se oye un inmenso rugido
De fiera hambrienta: los hombres se abalanzan a la diosa,
(Ya no hay nadie que esté en calma, todos perdieron
el juicio)

Todos la besan, la muerden con una furia espantosa
(L 24-28)

Todos han tomado parte en la escena escandalosa sin ninguna huella de civilización.

El grito alborotado ante el gozo cotidiano al aparecer el dios del vino, Baco, quien, dicho sea de paso, ha servido como el personaje central de la festividad del *ritus Bacchus* que es prototipo del carnaval:



Todos gritan: ¡Vino, vino

...

Esto dicho, se abalanzan a un tonel. Un fraile obeso
Cayó...

Como sintieron calor Apuleyo y Anacreonte,
Se bañaron en un cubo. (L 50-57)

En cuanto a la disposición de los personajes, el poeta también adopta la forma particular —el sentido carnavalesco deshace todos los límites entre los personajes, pero conserva

sus gustos, sus deseos y sus valores, produciendo así los conflictos cómicos. De esta manera, la lúgubre condición de ultratumba pierde sus oscuros y pesados colores. En esta presentación de la comicidad se siente la ambivalencia entre la gloria del héroe y la ridiculez del hombre común y corriente, como lo que se muestra en el acto del papa Borgia:

El papa Borgia está orando (mientras pellizca a una niña)
(L 29)

El tema mitológico e histórico sometido a la sátira carnavalesca ha sido una línea ampliamente difundida en la literatura hispánica.¹¹ Herrera la sigue en el poema, burlándose de la sociedad del tiempo a la manera de una expresión aparentemente exagerada y lunática.

El primer blanco de la crítica es la prensa ignorante de la sociedad. El poeta expresa su sarcasmo a través de la mirada desdeñosa del gran Voltaire, quien ha sido considerado en la historia como “erudito enciclopédico”:

Con el ala en un talón entra Mercurio...
El gran Voltaire guiñó un ojo
Como queriendo decir: ¡cuánto pedante en el mundo
Que piensa con los talones!...
(Y un periodista que había se puso serio y muy rojo).
(L 34-37)

Al margen como espectador sereno, el autor nos retrata la idolatría del dinero de los nuevos burgueses, a través de la descripción del cambio obvio de las expresiones fisonómicas cuando ven entrar a personajes que simbolizan la riqueza:

Entra Aladino y su lámpara. Entran Cleopatra y Filipo.
Entra la reina de Saba. Entran Salomón y Crespo.
(Con las pupilas saltadas se abalanzó un burgués rico,
Un banquero perdió el habla y otro se puso muy tieso).
(L 38-41)

No se ha escapado de la burla del autor la ridiculez de la corte que representa la vida de la clase alta:

“Mademoiselle Pompadour”, anuncia un paje...
Los hombres aparecen con peluca;
(Un calvo aplaude, y de gozo brinca una vieja caduca)
(L 42-44)



Herrera no se olvida de arrojar lodo sobre los estoicos con la actitud cínica:

Un estoico de veinte años, atacado por el asma,
Se hallaba lejos de todos. "Denle pronto este jarabe",
Dijo Hipócrates, muy serio. Byron murmuró,
muy grave:
"Aplicadle una mujer en forma de cataplasma". (L 67-70)

Hasta el amor, que ha sido el tema eterno en la literatura, sirve como objetivo de la ironía del poeta. El suicidio por amor vale menos que el que se realiza por un pescado, lo cual puede entenderse como un materialismo producto extremo del positivismo en Uruguay. Está más allá de la aspiración espiritual, rompiendo el sueño de la humanidad:

En esto hubo discusiones sobre cuál de los suicidas
Era más digno de gloria. Dijo Julieta... (L 76-78)

...

Por fin habló el cocinero del famoso rey de Francia,
El bravo Vatel: yo, dijo, con valor me he suicidado
Por cosas más importantes, ¡por no encontrar
un pescado! (L 82-84).

Coincidente o intencionalmente, este rasgo distintivo del género, la preocupación por asuntos corrientes y tópicos con la preponderancia por el elemento carnalesco-cómico, se halla presente en las obras de varios personajes mencionados en este poema, como Voltaire, Petronio y Apuleyo.¹²

Las parodias carnalescas de textos y sentencias tampoco faltan en el poema:

Hubo varios incidentes...
(Habla Dantón: se oye un trueno). (L 63-64)

Lo dicho parece una llamada revolucionaria de Dantón durante la revolución francesa; en el poema sale gracioso, como un incidente para producir un poco de desorden.

En estos caos las escenas bulliciosas han sido interrumpidas de repente, de manera carnalesca:

La riña
Duró un minuto y la escena vino a terminar en nada.
(L 31-32)

Y otra vez al final del poema ocurre lo mismo:

Todos soltaron la risa...
Todos callan, de repente... todos se quedan dormidos.
Se oyen profundos ronquidos. (L 85-88)

Otra instancia fundamental en lo carnavalesco es la oposición entre lo festivo y lo cotidiano.¹³ Por último, vinculado a lo festivo se halla el simposio, esto es, la reunión en la que acciones como comer, beber, intercambiar discursos, se realizan en un contexto de máxima familiaridad, como:

(Borgoña, Italia y Oporto, Jerez, Chipre, Cognac, caña,
Ginebra y hasta aguardiente)
...
Esto dicho, se abalanzan a un tonel. Un fraile obeso
Cayó, debido, sin duda (más que al vino) al propio peso.
Como sintieron calor Apuleyo y Anacreonte
Se bañaron en un cubo... (L 51-57)

En el carnaval el simposio ha sido superlativizado y universalizado.¹⁴

Estos caracteres relativos al carnaval y a la dinámica de la carnavalización literaria constituyen un conjunto interrelacionado en el cual se puede observar la presencia de determinados ejes conceptuales. Por un lado, la idea de la inconclusividad, que supone cambio, renovación, inestabilidad, relatividad. A su vez, la condición de inconclusividad está ligada al principio de ambivalencia, de negación y afirmación simultáneas.

La imagen de fuego en el carnaval es una de las mejores representaciones de la inconclusividad y ambivalencia.¹⁵ Este poema no es la excepción. Como en las otras obras literarias carnavalizadas, el fuego implica dos sentidos contrapuestos: destruir el mundo y renovarlo —destruir el mundo perdido, viejo y degenerado para construir el próspero, nuevo y lleno de vitalidad sana. La destrucción es seguida por la renovación:

Las lámparas se consumen en amarillas lujurias,
Y las estufas se encienden en pubertades de fuego (L 5-6)

La otra imagen ambivalente que no falta en el género es la risa.¹⁶ La risa carnavalesca, generalmente, está vinculada con las formas más antiguas de risa ritual, que fue siempre diri-

gida hacia algo más alto: el sol, otros dioses y también a la autoridad en lo terreno.¹⁷ En la risa carnavalesca tanto los dioses como las autoridades han sido puestos en vergüenza y forzados a renovarse. En este sentido, la risa carnavalesca es una reacción contra las crisis en la vida de los dioses y en especial de la vida humana. En consecuencia, la risa en la literatura carnavalizada funciona lo mismo que el fuego mencionado.

En la risa de esta obra se oye la afirmación o vitor, y también la negación o burla:

Entra Baco, de repente; todos gritan: ¡Vino vino
...viva el pámpano divino,
vivan Noé y Edgard Poe, Byron, Verlaine y el champaña!
(L 50-53)

Todos expresan la bienvenida y el culto al dios del vino, Baco. De esta manera, el carnaval, tomando como eje el culto de Baco, no se queda sólo en la risa y alegría superficial, sino que refleja, por los gritos de "viva" en la borrachera, los deseos de cambiar las situaciones insatisfactorias.

Y no falta risa de burla a Menelao que aparece con un cuerno y un escudo, refiriéndose a que Helena, su esposa, se fugó con su amante Paris y él está preparando una guerra:

(Grita un pierrot: ¡Menelao con un cuerno y un escudo!)
Todos ríen; sólo guardan seriedad Juno y Mahoma
...
Que no fueron muy felices en el amor (L 16-19)

En las carcajadas desaparece el terror de la muerte:

Entra de pronto Caronte.
(Todos corren a ocultarse)
...
Una risa estrepitosa sonó en la sala... (L 57-71)

La risa entraña una fuerza contra el terror humano de la violencia social y política, contra la restricción mental por el gobierno y la tradición. De la risa deriva la esperanza de crear una vida nueva. En este sentido, la risa del carnaval funciona igual que la de los tontos o bufones en la tradición literaria de Alemania; la diferencia entre ambos fenómenos debe ser que el carnaval funciona en la vida del pueblo, mientras que los bufones resuelven el terror en la corte real.

Este poema acepta la influencia del carnaval y pertenece a la familia de la literatura carnavalizada. El sentido profundo del carnaval, tanto en la protesta contra la represión como en la aspiración a la libertad, se ha transmitido a los lectores en este poema por una imaginación desaforada del poeta.

La adopción del tema irreal para expresarse no es un accidente para el poeta uruguayo en la encrucijada del siglo.

Hacia 1900, año en que Julio Herrera y Reissig escribe la colección *Las pascuas del tiempo*, donde figura "Fiesta popular de ultratumba", Uruguay vive la segunda fase de su modernización. La primera, realizada *manu militari* a partir de 1876, ha resultado de la concurrencia, inestable y dialéctica, de militarismo y positivismo.¹⁸ La "patriada" de 1897, alzamiento de las masas rurales acorraladas por el progreso, fue preámbulo de la guerra civil que estalla en 1904. El fenómeno del caudillismo, rémora del pasado precapitalista, debe ser exterminado. Los ismos salen por turnos al escenario: positivismo, neoespiritualismo, vitalismo, anarquismo social, hiperracionalismo y cientifismo; sin embargo, ninguno es capaz de dar una dirección efectiva hacia la democracia y la prosperidad. La crisis nacional es, así, un prisma donde indagar su crisis personal, de su generación y su clase.

Perteneciente a una rancia familia patricia arruinada, de "políticos, letrados, militares, comerciantes, estancieros, periodistas y hasta algunos escritores",¹⁹ e infructuosos los intentos de cooptación del establishment, Julio Herrera y Reissig escoge la automarginación, desde la táctica del dandy que no es.²⁰ Distanciándose de la política, escribe, como ideólogo, "una superpolítica que se diseñó contra la política cotidiana".²¹ En "Fiesta popular de ultratumba", a través del delirio aparente, el poeta, partiendo de su "anarquismo aristocrático", censura las consecuencias sociales de tal modernidad deforme. Bajo el uso de la mitología ajena de la realidad presente —no sólo en "Fiesta popular de ultratumba", sino también en muchos de sus otros poemas, como en "La vida",²² "Los ojos de Julieta"²³ y "El laurel rosa",²⁴ se halla la sátira y el descontento del poeta con la sociedad. Bajo la comicidad producida por la crítica de superficie de una realidad concreta reside la contradicción insoluble de este poeta modernista que está al margen frente a la modernidad que se le impone, precisamente como lo escribió Shelley en su "To Skylark":

Our sincerest laughter
with some pain is fraught

our sweetest songs are those
that tell of saddest thought.

El desprendimiento de su *homo politicus* ("De un salivazo han desteñido mi caduca divisa roja, no dejando en ella sino un débil rosicler que se halla en buenas relaciones con el siglo xx y el dandysmo neurasténico")²⁵ y la adopción definitivamente del *homo poeticus* ("He tomado mucha altura:



viajo en mi globo de iconoclasta pasivo por hemisferios más amplios"),²⁶ además de la influencia de los modernistas de su círculo, está íntimamente relacionada con su mal estado de salud, que es el motivo de su muerte prematura cuando tenía sólo 35 años.²⁷ La arritmia innata, primero, ha contribuido a su temperamento melancólico desde la infancia, y luego causa gran aflicción atacándole de vez en cuando. El año en que escribe "Fiesta popular de ultratumba", el de su renuncia a la política,²⁸ el poeta sufre un ataque cardíaco.²⁹ Ante la amenaza de la muerte escribe "La vida", que tam-

bién aprovecha las imágenes de la mitología representada por la reina de Amazonia Penthesilea.

Según una anécdota, Julio Herrera y Reissig murió —en su tierra natal, Montevideo, el 18 de marzo de 1910—³⁰ recitando poesía mientras que su esposa, Julieta de la Fuente, tocaba al piano a Chopin y Schumann. Esta historia tal vez no sea verdadera, pero va bien con la vida y personalidad de Herrera y Reissig: talentoso, sentimental, sensible, con el corazón frágil.

La marginación del poeta contribuye a su adopción del tema mitológico e histórico a la manera carnavalesca para burlarse de la sociedad que lo rodea y también para expresar su talento artístico; la marginación de la literatura latinoamericana hace posible la inversión de la teoría de la carnavalización en este continente. El teórico ruso, desde la perspectiva folclórica, acercándose a la reinterpretación de la literatura marginal, errática y grotesca, la convirtió en el paradigma de una nueva forma literaria derivada de la sátira menipea, del diálogo socrático, de la parodia y del carnaval, desplazándola al centro y estableciendo un criterio nuevo fuera de la belleza clásica de Aristóteles. La vertiente carnavalesca de Bajtín ha aportado una posibilidad de revalorar y reubicar la posición de la literatura grotesca ante la cultura dominante. Hoy en día cuando la literatura latinoamericana no tiene un peso específico, podría requerir una perspectiva distinta para conseguir una nueva valoración e identificación en la literatura mundial, en este sentido la carnavalización sería una de las posibilidades para tal objetivo.

La cultura latinoamericana ha sido producto de una mezcla de orígenes heterogéneos: la tradición aborigen, la cultura española y el tinte africano. El conflicto de culturas produjo versiones carnavalizadas. En esas versiones, las culturas diferentes y hasta opuestas aparecieron brillantemente integra-

das. Por otra parte, las insatisfactorias situaciones sociales y políticas: caudillismo, incapacidad de cambiar la realidad, etcétera, contribuyen a un sentimiento y deseo de encontrar una solución para salir del atolladero. Cuando tal solución se ha convertido en una ilusión, se requiere una salida. Así, para América Latina la acogida de la teoría de Bajtín no sería nada extraño.

El carnaval puede ser uno de los orígenes de la cultura cristiana que funcionó según dos niveles de referencia: la cultura oficial, vinculada siempre a la religión reglamentada e impuesta y, a su vez, con repercusiones en la estructura del poder estatal; y una cultura popular que desarrolla su actividad en relación con las fiestas y celebraciones del carnaval.³¹ Sin embargo, según Bajtín, después de Rabelais el carnaval ha perdido para siempre sus rasgos principales de ser a la vez un acontecimiento folclórico y popular, lo que ha subsistido son las fiestas organizadas por el gobierno.³²

Sin duda, en América Latina el carnaval aún existe, asimilado por la iglesia: especialmente en el área del Caribe y en Brasil. La vitalidad y energía intrínseca en las culturas indígenas, y sobre todo negras, en estas áreas han impedido que el carnaval se convierta en una forma oficial organizada por la autoridad. El espíritu del carnaval está muy vivo, aún hoy, en los ritos de la macumba y el candomblé brasileños y en la ñanguería cubana, así como en la literatura latinoamericana, asomándose de cuando en cuando por entre las obras; como el *ghost* que ha descrito J. Hillis Miller en una conferencia en Pekín al tratar de la intertextualidad. En esta coyuntura brillante de la carnavalización, los intelectuales encuentran una salida apropiada y artística para sus pasiones latinas por la vida y la desilusión con la política y la sociedad. Sin embargo, en cuanto al efecto de carnavalización en el logro de la literatura e incluso sus efectos en la realización del ideal latinoamericano, todavía necesitan tiempo para juzgarse. •

Notas

¹Julio Herrera y Reissig, *Poesías completas*, pp. 399-401.

²Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, p. 10.

³Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 172.

⁴*Ibid.*, p. 152.

⁵Au-Delà de Bakhtine, "Por une poétique des modes", en *Poétique*, 13, París, Seuil, 1973, pp. 76-94.

⁶Véase *Problemas de la poética de Dostoievski*. La familiarización ha contribuido a la destrucción de la distancia jerárquica (estado social, rango, edad, propiedad) y a la trasposición de todo lo representado en la zona de contacto familiar, se ha reflejado significativamente en la organización del argumento y de sus situaciones, ha determinado una específica familiaridad de la posición del autor con respecto a los personajes (imposibles en los géneros altos), ha aportado la lógica de

disparidades y de rebajamientos profanatorios y, por último, ha influido poderosamente en el mismo estilo verbal de la literatura, p. 124.

⁷*Ibid.* La excentricidad permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiesten y se expresen en una forma sensorialmente concreta, p. 123.

⁸*Idem.* La actitud libre y familiar se extiende a todos los valores, ideas, fenómenos y casos. Todo aquello que había sido cerrado, desunido, distanciado por la visión jerárquica de la vida normal, entra en contacto y toma combinaciones carnalescas. El carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etcétera.

⁹*Idem.* La profanización comprende los sacrilegios, todo un sistema de rebajamientos y menguas carnalescas, las obscenidades relacionadas con la fuerza generadora de la tierra y del cuerpo, las parodias carnalescas de textos y sentencias, etcétera.

¹⁰*Ibid.* p. 140.

¹¹José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, p. 157: "el género burlesco de poemas mitológicos no es sino la autocrítica de una escuela [el culteranismo], toda una manera retórica reaccionando sobre sí misma para la burla y la sátira".

¹²*Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 119.

¹³*Ibid.*, p. 120.

¹⁴*Idem.*

¹⁵Wang JianGang, *La poética carnalesca. El estudio de las teorías literarias de Bajtín*, p. 271.

¹⁶*Ibid.*, p. 273.

¹⁷*Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 127.

¹⁸Arturo Ardao, *Espiritualismo y positivismo en el Uruguay*, p. 210.

¹⁹Carlos Real de Azúa, "Ambiente espiritual del 900", en *Literatura uruguaya del 900*, p. 24.

²⁰Julio Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosa selecta*.

²¹Ángel Rama, *La ciudad letrada*, p. 110.

²²En "La vida" el poeta presta la imagen de la reina de Amazonia, Penthesilea, para desarrollar su argumento.

²³En "Los ojos de Julieta" se presentan referencias mitológicas, como Medusas, Gorgons, Melampus, Danaidas, etcétera.

²⁴El poema se desarrolla fundado en la montaña de Olimpo.

²⁵Julio Herrera y Reissig, "Epílogo wagneriano a *La política de fusión*", en *Poesías completas y páginas en prosa*, p. 766.

²⁶*Idem.*

²⁷Hugo Achugar, *Latin American Writers*, vol. 2, p. 519.

²⁸*Ibid.*, p. 522.

²⁹*Ibid.*, p. 524.

³⁰*Latin American Writers*, vol. 2, p. 519.

³¹S.S. Averintsev, *et al.*, *En torno a la cultura popular de la risa: nuevos fragmentos de M. Bajtín*, p. 18.

³²Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, p. 216.

Bibliografía

Arturo Ardao, *Espiritualismo y positivismo en el Uruguay*, México, FCE, 1950.

———, *Etapas de la inteligencia uruguaya*, Montevideo, Universidad de la República, 1971.

S.S. Averintsev *et al.*, *En torno a la cultura popular de la risa: nuevos fragmentos de M. Bajtín*, Barcelona, Anthropos, 2000.

Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, traducción de Li Zhaolin y Xia Zhongxian, Shi-jia-Zhuang, Hebei Jiaoyu Chubanshe, 1998.

———, *Problemas de la poética de Dostoievski*, traducción de Gu Yaling, Beijing, Sanlian Press, 1988.

Julio Herrera y Reissig, *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1942.

———, "Epílogo wagneriano a *La política de fusión*", en *Poesías completas y páginas en prosa*, Madrid, Aguilar, 1961.

———, *Poesía completa y prosa selecta*, Caracas, Ayacucho, 1978.

Gwen Kirkpatrick, *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*, Berkeley, University of California Press, 1989.

Enrique Méndez Vives, *El Uruguay de la modernización, 1876-1904*, Montevideo, Banda Oriental, 1980.

Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

———, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.

Carlos Real de Azúa, "Ambiente espiritual del 900", en *Literatura uruguaya del 900*, Montevideo, Número, 1950.

Severo Sarduy, "Barroco y neobarroco", en *América Latina en su literatura*, compilación de César Fernández Moreno, México, Unesco/Siglo XXI, 1972.

Wang JianGang, *La poética carnalesca. El estudio de las teorías literarias de Bajtín*, Shanghai, Xuelin Press, 2001.