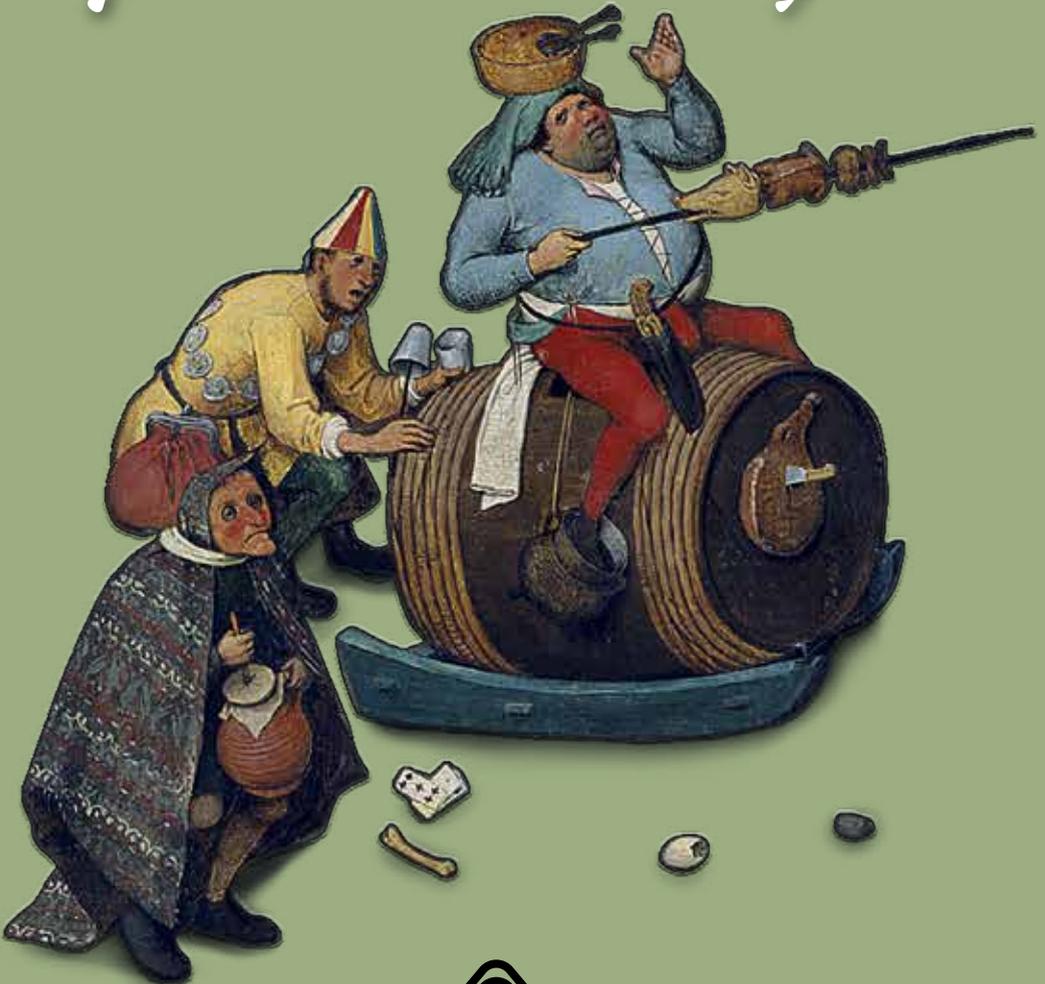


BIBLIOTECA

Vladimir Acosta

Lo de arriba y lo de abajo



COLECCIÓN
BIBLIOTECA VLADIMIR ACOSTA

Lo de arriba y lo de abajo

*Ensayo sobre la risa y la comicidad antigua,
medieval y renacentista*

Vladimir Acosta

Lo de arriba y lo de abajo

*Ensayo sobre la risa y la comicidad antigua,
medieval y renacentista*



1.^a edición en la Universidad Central de Venezuela, 2004
1.^a edición en Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2021

Lo de arriba y lo de abajo
Ensayo sobre la risa y la comicidad antigua, medieval y renacentista
© Vladimir Acosta

Diseño de portada
Javier Véliz

Diseño, diagramación y concepto gráfico
Sonia Velásquez

© Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2021
Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 22, urb. El Silencio
municipio Libertador, Caracas 1010, Venezuela.
Teléfono: (58 212) 485 0444

Hecho el Depósito de Ley
Depósito Legal: DC2021001261
ISBN: 978-980-01-2235-8

A Adriana

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN | 11 |
| CAPÍTULO I | |
| LA RISA, UNA PRIMERA APROXIMACIÓN A SU HISTORICIDAD | 13 |
| I. Escasez relativa de estudios culturales o históricos sobre la risa | 13 |
| II. Los estudios occidentales acerca de la risa | 16 |
| <i>Los antiguos: griegos y romanos</i> | 17 |
| <i>El mundo medieval cristiano</i> | 18 |
| <i>Renacimiento y tiempos modernos</i> | 21 |
| <i>Del siglo XVII al siglo XX</i> | 22 |
| III. Bergson y la risa | 24 |
| IV. Dimensión social y política de la risa | 29 |
| CAPÍTULO II | |
| LA RISA EN LAS SOCIEDADES TRADICIONALES SEGÚN LA RELIGIÓN Y EL FOLKLORE | 35 |
| I. Risa, religión y folklore | 35 |
| II. La risa, expresión de vida y creadora de vida | 37 |
| III. Risa, fertilidad y sexo femenino | 41 |
| IV. Las diosas que no ríen y la exhibición de los genitales femeninos | 43 |
| V. Supervivencias medievales: el risus paschalis | 52 |
| VI. Supervivencias medievales: la <i>danza de la argia</i> y <i>el contrattitu</i> | 57 |

CAPÍTULO III

RISA Y LOCURA. LOCOS Y BUFONES.

| | |
|---|----|
| IRRISIÓN, CRÍTICA SOCIAL Y MUNDO AL REVÉS | 61 |
| I. Risa, locura, razón y poder | 61 |
| II. Cristianismo medieval y locura | 65 |
| III. Locura y crítica del poder. El loco como payaso. | |
| Poder y locura. El bufón, cara risible del poder | 72 |
| IV. Locura y crítica social. Parodia y fiesta catártica. | |
| El mundo loco: crítica social y humana mediante la risa y la locura | 84 |
| 1. La Nave de los Locos, <i>de Sebastián Brant</i> | 86 |
| 2. El Elogio de la Locura, <i>de Erasmo de Rotterdam</i> | 89 |

CAPÍTULO IV

LA RISA POPULAR MEDIEVAL Y RENACENTISTA.

| | |
|--|-----|
| DEGRADACIÓN, MATERIALIZACIÓN Y CÓMICO-GROTESCO | 99 |
| I. Comicidad popular, cómico-grotesco, realismo grotesco | 101 |
| II. Lo cómico popular y lo bajo corporal: | |
| comer, beber, festejar, cagar, orinar, copular | 104 |
| 1. <i>Sexo y órganos sexuales</i> | 106 |
| 2. <i>Comidas y bebidas: el banquete</i> | 110 |
| 3. <i>Orina y mierda. La 'alegre materia'</i> | 116 |
| 4. <i>Los pedos</i> | 121 |
| 5. <i>Las fauces o gran boca abierta</i> | 124 |
| III. Los rasgos del cuerpo grotesco en la visión de Bakhtin | 126 |
| 1. <i>El cuerpo grotesco como cuerpo social, cósmico,</i> <i>en renovación y abierto al mundo</i> | 127 |
| 2. <i>El cuerpo grotesco, integrador del ser humano como microcosmos</i> <i>en la naturaleza como macrocosmos</i> | 132 |
| 3. <i>El cuerpo grotesco como cuerpo festivo, opuesto a lo serio</i> <i>y liberador del miedo</i> | 133 |
| IV. Una crítica puntual de la visión de Bakhtin. Una reflexión a partir de ella | 137 |
| BIBLIOGRAFÍA | 157 |
| 1. Fuentes antiguas, medievales y renacentistas | 157 |
| 2. Estudios moderno y contemporáneos | 159 |

INTRODUCCIÓN

Este ensayo es parte integral de un estudio ambicioso y extenso sobre la risa, la fiesta, la máscara, la locura, el carnaval y lo carnavalesco en el mundo antiguo, medieval y renacentista, del que deriva, desde tiempos de la colonia, nuestro carnaval. La primera parte, la que introduce el tema, relativa a la risa, fue la primera en estar lista y es la que corresponde a este corto texto que se editó hace años y ahora se reedita. Se lo publicó por separado por estimar que por ser corto podía leerse como trabajo independiente al mismo tiempo que introductorio al examen del carnaval y lo carnavalesco. El extenso estudio arriba mencionado sobre el carnaval y lo carnavalesco en la cultura antigua, medieval cristiana y renacentista, lo terminé hace unos años, pero hasta ahora no ha sido posible publicarlo. De modo que esta introducción, que creo interesante y llena de reflexiones sobre un tema de tanto significado humano como es la risa, y sobre todo la risa como crítica social, no sólo sigue siendo una introducción válida al rico mundo del carnaval y lo carnavalesco, sino que también puede abrir camino a la publicación de ese ambicioso estudio que hasta el presente sigue inédito.

VLADIMIR ACOSTA
Caracas, junio de 2021

CAPÍTULO I

LA RISA. UNA PRIMERA APROXIMACIÓN A SU HISTORICIDAD

I

ESCASEZ RELATIVA DE ESTUDIOS CULTURALES O HISTÓRICOS SOBRE LA RISA

Llama la atención el hecho de que siendo la risa algo tan ligado al ser humano y algo que, por lo menos desde Aristóteles, ha sido definido como “lo propio del hombre”, haya relativamente tan pocos estudios sistemáticos —filosóficos y antropológicos al menos— sobre la risa. No es que no haya estudios, en realidad el tema ha sido tratado por buena parte de los filósofos (aunque curiosamente no por los antropólogos y sociólogos, ni por los historiadores, al menos hasta no hace mucho), pero siempre con tres graves limitaciones. La primera, que las referencias a la risa son siempre colaterales, no hay casi estudios específicos sobre ella, se la menciona como de paso; la segunda, que esos estudios examinan casi siempre la risa en función de algo específico, como el discurso, la retórica, el efecto cómico sobre el público, la moralidad del reír, etc.; y la tercera, la más seria, la que condiciona lo anterior, que nunca se estudia la risa en su contexto histórico, antropológico, cultural, sino siempre en una forma ahistórica, como si siempre hubiese sido igual, como si siempre los seres humanos hubiesen reído de la misma forma y de las mismas causas, y además (por supuesto me refiero a estudios hechos en Occidente, los únicos que conozco) se la estudia siempre vista por —y desde— los patrones propios de la cultura occidental, primero clásica grecorromana, luego cristiana. O, modernamente, dentro de los patrones de las sociedades modernas industriales, en las que se mantienen por supuesto —aunque reformulados en términos laicos— los viejos patrones judeocristianos. Esto hace que los estudios sobre la risa, más allá de ciertos aspectos concretos o de algunas grandes generalidades, no

digán gran cosa y no sirvan de mucho, sobre todo para quienes quieren tratar de entender sus dimensiones históricas, socio-culturales y antropológicas.

Cierto que el panorama ha cambiado un tanto en el último medio siglo y que después de los trabajos ya clásicos de los rusos Vladimir Propp y Mikhail Bakhtin, han aparecido, sobre todo en el mundo germánico y anglosajón y también en el francés, algunos estudios interesantes acerca de la risa, en los que –por lo menos en varios casos– se intenta enfocar sus dimensiones históricas y antropológicas. Pero de todas formas no me parece que haya muchos avances al respecto, con lo que creo que en el terreno de la lectura cultural de la risa queda aún mucho por definir y precisar. A algunos de esos aspectos pienso referirme en los capítulos que siguen, aunque mi preocupación se orienta sobre todo hacia las relaciones de la risa con la fiesta y con el carnaval, a su dimensión carnavalesca de crítica social.

El gran problema con la risa en la cultura occidental (y probablemente en muchas otras culturas) me parece que es doble.

De entrada, que la cultura occidental moderna –y en general esto es propio de cualquier cultura, sobre todo moderna o modernizada– es *seria*, esto es, que a diferencia de lo que sucedía en cambio (al menos parcialmente) en las culturas más antiguas o tradicionales, sobre todo no cristianas, la risa ya no tiene carácter explicativo, cósmico; es un fenómeno menor, colateral, superficial. La ciencia y la filosofía son serias y lo cómico no tiene cabida en ellas, esto es, que aunque se sigue admitiendo que es lo propio del ser humano, la risa no tiene lugar sino en lo más bajo del pensamiento. La cultura clásica antigua simpatizó poco con la risa. El cristianismo por su parte se declaró su franco enemigo. Sin embargo ambos debieron convivir con ella. En el mundo clásico la risa tuvo un papel importante, y el cristianismo medieval mismo debió tolerarla. Después del Renacimiento la risa va perdiendo peso hasta quedar relegada a los rincones menores de la cultura, porque al parecer la modernidad es tan enemiga suya como lo era y es el cristianismo (¿o es que modernidad y cristianismo modernizado han terminado por ser en el fondo la misma cosa?).

Pero, en segundo término, y esto en buena parte determina lo anterior, porque ocurre que la risa es un problema real para nuestros

patrones de conducta y para nuestros modelos estéticos, ya desde los griegos como Platón y Aristóteles, y sobre todo para los cristianos y modernos. En efecto, la risa es demasiado material y a menudo es vulgar o está asociada a lo tenido por vulgar (la risa es propia del vulgo, las élites apenas sonríen, las cosas que más nos hacen reír, cuando nos atrevemos a ello, son groseras o “cochinas”), todo lo cual es grave para una cultura como la cristiana, que tiende a exaltar lo espiritual, a desligarse de la materialidad en la medida de lo posible. Pero es que también implica siempre un dominio pleno de lo material sobre lo espiritual, porque es un fenómeno incontrollable (no nos reímos porque queremos sino porque algo o alguien nos hace reír) y sobre todo porque nos desorganiza físicamente, porque nos hace perder la compostura, porque en nuestra cara y en nuestro cuerpo se producen gestos y movimientos convulsivos que nos deforman, que nos hacen abandonar de momento el modelo estirado y seco que quiere la estética y que exigen la seriedad de la cultura, del poder, o de la ciencia. La espiritualidad, la dignidad, el saber y el poder son serios, la risa es contraria a ellos. Ni los santos ni los nobles ni los sabios ni los poderosos ríen, porque eso los devalúa, porque justamente la risa desmistifica el poder, la ciencia, la sabiduría, la espiritualidad.

Y aquí también es posible apreciar, de paso, una dimensión conservadora en la conducta de gran parte de la gente, asociada a su *status* y a la aceptación de los valores usuales que rigen su actitud y que condicionan su ubicación en la escala social. Más allá de cierta tolerancia para situaciones risibles más o menos inocuas o neutras (que también las hay), o para complicidades colectivas, de grupos o de clases sociales, la risa molesta cuando rebasa esas fronteras, porque las más de las veces es crítica, irreverente, y a menudo revolucionaria, desorganizadora de la sociedad, trastrocadora de los valores aceptados, a los que cuestiona, de los que hace reír, a los que pone muchas veces en entredicho. Lo cual, cuando lo cuestionado o puesto en ridículo es lo moral, lo religioso, lo político, lo asociado con el poder en cualquiera de sus formas, puede o suele resultar no sólo incómodo o molesto sino —lo que es más grave— peligroso. Para esas personas (y en general para todo el mundo, pues suele suceder que lo que para unos es gracioso para otros resulta ofensivo) hay, pues, cosas acerca de las cuales es posible o tolerable la risa, y cosas sagradas, ya

sean religiosas o laicas, sobre las cuales la risa y la burla resultan del todo inaceptables.

II

LOS ESTUDIOS OCCIDENTALES ACERCA DE LA RISA

Mi intención no es en absoluto escribir una historia de la risa o algo parecido, pretendo tan sólo tocar el tema que me parece central para una mejor comprensión de ésta y más concretamente de su carácter burlesco y desmistificador. Me interesa pues ahora sólo lo que tiene que ver, por un lado, con las dimensiones históricas o histórico-antropológicas y culturales de la risa, esto es, lo relativo a las relaciones entre la risa y el contexto social o socio-histórico en el que aquélla se produce, los fines a que sirve, la función social que ese contexto desempeña, etc.; y por el otro lado, con el ya mencionado carácter desmistificador de la risa (así sea en términos de simple catarsis, en términos ritualizados, que es lo más frecuente), con su papel en los procesos de desacralización, de burla del poder o de enfrentamiento con el mismo, ya se trate del poder político, del económico, del religioso, o de los tres, como ocurre en la fiesta popular, en la mascarada y en el carnaval, en cualquiera de sus múltiples formas o manifestaciones.

No obstante, la comprensión de este aspecto central y la mejor ratificación de lo que afirmara al comienzo, supone de todos modos un examen, así sea somero y rápido, de lo que el pensamiento occidental (o al menos algunos de sus principales representantes) ha(n) producido acerca de la risa. Un recorrido por algunos de estos textos de la filosofía occidental sobre la risa puede dar una idea más clara de los problemas señalados. Por mi parte no conozco estudios ni referencias sistemáticas acerca de la risa como fenómeno propiamente humano y acerca de sus rasgos propios en las culturas orientales más antiguas, babilónica, asiria, egipcia, india, china, aunque es probable que los haya. Pero en todo caso, si nos limitamos a la cultura occidental, los primeros exámenes de la risa de que tengamos noticia son los de los griegos, en lo esencial los de Platón y Aristóteles, seguidos luego por autores romanos clásicos como Cicerón o Quintiliano. Por ellos empezaré mi breve examen.

Los antiguos: griegos y romanos

Las lecturas filosóficas que de la risa hacen Platón y Aristóteles son poco favorables. Los argumentos de Platón contra la risa son cortos pero claros. En la *República* (III, III) condena la expresión violenta de sentimientos de alegría. Y la condena por una causa doble. Ante todo porque la risa violenta produce una alteración violenta. Podríamos deducir de allí que afecta físicamente al individuo y le hace perder la compostura. La risa es una mueca de fealdad, que descompone y afea. Pero también porque no es propia de gentes de prestigio. De donde podríamos inferir que es más propia de quienes carecen de él, esto es, de pobres, siervos o locos. Los guardianes de la ciudad ideal no pueden reír, al menos violentamente, porque ello afectaría su seriedad, su majestad, necesaria para mantener el orden. En el *Filebo* se trata a la risa desde otra perspectiva, algo menos crítica pero no por ello favorable. Dice allí Sócrates que la risa puede ser placentera para quien ríe, pero que a menudo se mezcla con el dolor, ya que es frecuente que se refiera al ridículo, a la burla de otros.

Aristóteles tampoco es amigo de la risa y aun si su concepción de la *polis* resulta menos aristocrática y elitesca que la República ideal de su maestro, lo cierto es que el modelo aristotélico de ciudadano conserva la misma idea de seriedad, de armonía, de decencia y de autodominio, lo cual implica excluir la risa de su mundo intelectual, por ser ésta expresión usual de desorden, de indecencia, de exceso, de ruptura con las normas sociales necesarias. Por ello la *Poética*, que define lo risible como “cierto defecto y mengua sin pesar ni daño ajeno”, sitúa lo cómico en el terreno de la fealdad, de lo vergonzoso, de lo que es bajo y despreciable, y señala que la risa es mueca de fealdad, que deforma el rostro y desarticula la voz. No obstante eso, en *Las partes de los animales* (III, 10) Aristóteles admite que la risa es específicamente humana, que es lo propio del hombre, lo que veremos repetir (aunque dentro de una perspectiva muy distinta) a Rabelais en tiempos del Renacimiento¹.

¹ El texto es curioso porque Aristóteles está hablando aquí de las cosquillas y dice que el hecho de que el hombre sea el único animal que tiene cosquillas es debido, ya sea a que es el que tiene la piel más fina, ya sea a que entre todos los animales es el único que ríe. Sin embargo, en su tratado *De anima* Aristóteles

De los romanos hay poco que interese, al menos desde mi perspectiva actual. Cicerón dejó un tratado acerca de la oratoria (*De Oratore*), en el cual se habla de la risa (II, 58-71). Pero lo que interesa a Cicerón no es la naturaleza de la risa (en este campo se limita a repetir y comentar a Aristóteles, diciendo que el objeto de la risa es la fealdad y la bajeza) sino tan sólo el uso de la misma por los oradores serios, como recurso retórico; y a pesar de que hace observaciones interesantes acerca de burlas y de bromas lo cierto es que no hay mucho aprovechable. Quizás algo más útil sea lo que nos dice Quintiliano, el otro autor romano que se ocupó de la risa, casi un siglo después de Cicerón. En su obra *De institutio oratore*, también consagrada a la oratoria, hay una parte (Libro VI, 3: De Risu) dedicada a la risa; y en ella, tratando de definir su naturaleza, se apuntan varias cosas no por obvias menos reales, como que la risa, pese a parecer frívola y ser provocada por payasos y mimos, tiene una fuerza imperiosa que cuesta resistir, que se impone a veces a nuestra voluntad, y que altera nuestros rasgos siendo capaz de producirnos convulsiones corporales.

De todas formas, junto a los filósofos y retóricos grecorromanos podrían citarse algunos textos científicos y literarios importantes, porque Hipócrates (*Epidémicos*, libro VI) destaca la importancia de la alegría y la risa para la buena salud; porque por su parte Homero habla en *La Ilíada* (I, 599) y en *La Odisea* (VIII, 326), frase que molestaba, por cierto, al Platón de *La República*, de “la risa inextinguible de los dioses”, es decir, de que la risa, más que humana, como dijera luego Aristóteles, es divina, propia de los dioses; y porque autores satíricos como Luciano y Marcial también se ocuparon de ella, Luciano en el *Menipo* para exaltar la risa menipea, y Marcial, en varios de sus *Epigramas*, para celebrar la risa que en las fiestas ridiculiza a los poderosos, emperadores y jefes militares.

El mundo medieval cristiano

Desde temprano, el cristianismo, asustado del materialismo y la carnalidad del mundo romano, se declaró abierto enemigo de la risa.

afirma que el niño recién nacido ríe a los cuarenta días y que es entonces cuando adquiere el alma, es decir, cuando deviene realmente humano.

Todas las fiestas, saturnales, mascaradas, diversiones, y espectáculos teatrales o alegres fueron rotundamente condenados como peligrosos para el alma. La Iglesia latina, es decir, occidental, heredó incluso de los padres de la Iglesia griega la afirmación de que Jesucristo, modelo de perfección humana en cuanto Redentor e Hijo de Dios, no había reído nunca, ya que los *Evangelios* no lo muestran nunca riendo². De allí partió San Juan Crisóstomo (Migne, *PG*, LVII, col. 69) para condenar la risa, en realidad la risa violenta, la misma que condena

² El argumento es tonto, siendo la risa tan natural en el ser humano. Tampoco los *Evangelios* dicen que Cristo haya cagado y es claro que si era un hombre real tuvo que hacerlo. Pero el problema aquí es meramente ideológico, la condena cristiana temprana de la risa se inserta en una lectura peculiar de lo que debe ser el cristiano, alguien dispuesto a rechazar todo lo material en función de una espiritualización extrema, como preparación para un final del mundo que se suponía entonces inminente o muy cercano. Lo de la risa de Cristo es un argumento que refuerza esa postura, no la base de ella. A menos que esa sea la razón de que aún muchos cristianos sientan serios complejos de culpa cada vez que deben ir al excusado. Pero el argumento no sólo es tonto sino que, desde el punto de vista de la misma literatura cristiana, es falso. Ante todo porque los propios Evangelios muestran a Jesús como alguien acusado por sus críticos de comer y beber en abundancia, de ser una suerte de tragón y borracho, pero también porque hay textos gnósticos cristianos de los primeros siglos que muestran a Jesús, al Salvador, riendo de manera franca y burlándose de sus enemigos en el momento de la crucifixión. En *Adversus Haereses* (I. VII. 2; III. XVIII. 6), el famoso tratado contra los herejes escrito a fines del siglo II por Ireneo de Lyon, éste acusa a Basílides, un destacado gnóstico cristiano, de no creer que Cristo haya sido crucificado, lo que era entonces una idea bastante difundida, porque en el trayecto de la Vía Dolorosa Jesús le habría dejado la cruz a Simón Cireneo transmitiéndole de paso su propia apariencia mientras él asumía la de aquél. Así, el verdadero crucificado fue Simón Cireneo, mientras Jesús, con el aspecto físico de éste, se rió en forma burlona de sus enemigos y ascendió entonces a los cielos, al trono de Dios su Padre. Muchos gnósticos cristianos sostuvieron esta idea, y los textos de Nag Hammadi nos lo confirman. En ellos tanto el *Segundo Tratado del Gran Set*, que pone a hablar al propio Jesús, como el *Apocalipsis de Pedro*, describen la risa de Jesús. En el primero de los textos mencionados, Jesús dice que sus enemigos torturaron y crucificaron a Simón de Cirene en su lugar mientras él los miraba desde las alturas y se reía de su ignorancia. En el *Apocalipsis de Pedro* éste distingue entre el Jesús material que es crucificado y el Jesús espiritual que se burla de sus verdugos y que sonríe alegre desde la cruz (o sobre el árbol, como dice el texto).

Platón, pues el santo griego no deja de admitir que es lícita la risa moderada, en latín *modesta hilaritas*.

Esa idea domina en los teólogos cristianos occidentales a lo largo de los primeros siglos medievales, durante la llamada Alta Edad Media y aun después. En el siglo IX Rabanus Maurus (Migne, *PL*, CIX, col. 108), incluso aceptando que la alegría es propia de Dios, condena la risa como asociada al pecado y a la culpa. Dos siglos después Hugo de San Víctor (Migne, *PL*, CLXXV, col. 164-165) opina que los cristianos honestos no pueden divertirse con bromas y dice que la risa debe ser proscrita por mala, por estar asociada con el mal. De cualquier forma hay que matizar esta lectura. Por una parte, porque, como se ve ya en Rabanus Maurus, la Iglesia terminó aceptando la alegría como parte de la perfección humana, como expresión de la divinidad. No obstante, al hablar de alegría, los teólogos cristianos pensaban en alegría espiritual, en alegría ascética, lo cual poco tenía que ver con la risa y menos aún con la risa violenta, con la carcajada. Con toda razón la risa era relacionada por ellos con el cuerpo, con lo corporal y esto quería decir con lo sexual, con lo carnal, con lo que para ellos no era sino condenable vulgaridad y repudiable pecado. La boca no es para reír, afirmaban algunos teólogos, es para emitir palabras honestas. La risa es ajena a la verdadera alegría, es alegría malsana. La risa es demoníaca, es puerta de entrada del pecado, sobre todo del pecado carnal. Así lo muestran numerosos ejemplos sacados de la vida de los anacoretas.

Por otra parte porque, igual que en muchas otras cosas, el dogmatismo de la Iglesia debió adaptarse de algún modo a la realidad propia del mundo humano al que quería evangelizar. Las gentes han reído siempre; y proscribir la risa era tarea imposible, sólo alcanzable para unos pocos elegidos. Incluso para algunos de ellos, en este caso para sus monjes benedictinos, San Benito tolera, como antes Crisóstomo, la *modesta hilaritas*. La Iglesia en este sentido tuvo que contemporizar con la risa y tolerar que los cristianos rieran. Y a veces hasta que rieran mucho. Y de cosas sagradas, como ocurría en esos *Jochs Monacorum* o Juegos monásticos que se practicaban en los conventos del Alto Medioevo, y de los que la famosa *Coena Cipriani* es el mejor ejemplo, siendo por cierto una de sus versiones atribuida al mismo Rabanus Maurus citado en el párrafo anterior como crítico de

la risa. Aquí cuenta la posición de algunos teólogos o Padres que entendieron pronto esto y que tuvieron posiciones más abiertas. Es el caso de San Isidoro de Sevilla, el enciclopedista cristiano del siglo VI-VII que tanta influencia tuvo en los siglos siguientes sobre el pensamiento medieval. Aun sin mencionar directamente a Aristóteles, Isidoro en sus *Etimologías* (II, 25, 2-7), citando la *Isagoge* de Porfirio, incluye en su definición del hombre la condición de animal risueño, diciendo que la risa es propia del hombre, porque solamente el hombre ríe, y que ningún otro ser animado ríe con excepción del hombre.

El mundo urbano que se desarrolla en la Europa cristiana occidental desde los siglos XII y XIII en adelante, con todo lo que ello implica en cuanto a presencia de grupos burgueses y masas urbanas pobres, a creación de universidades, a comercio e intercambios, a espectáculos, nuevas inquietudes, aperturas crecientes hacia la laicidad, y recuperación de las fiestas populares y del carnaval, va imponiendo a la Iglesia –sin excluir de su seno las tendencias represivas de siempre, expresadas ahora en la creación de la Inquisición y en la persecución de la herejía, que se huele tras cualquier forma importante de protesta– una visión más abierta y tolerante acerca de la risa, más cercana, por lo demás, a la idea aristotélica de que la risa es lo propio del hombre, y que se asocia al redescubrimiento del pensamiento de Aristóteles y a los intentos llevados a cabo por la escolástica de Alberto Magno y de Tomás de Aquino de incorporar aspectos claves del mismo al dogma cristiano. El proceso resulta indetenible, y los últimos siglos de la Edad Media, que conocen el deterioro del prestigio y del poder hasta poco antes enorme de la Iglesia, conocen también un auge creciente de la fiesta y de la risa, expresado en todo tipo de espectáculos populares y de feria, como carnavales, *charivaris* o cerradas, paradas, palios, parodias, fiestas de asnos y fiestas de locos, y una protesta eclesiástica que tiende cada vez más a quedarse en el sermón condenatorio pero que ya no toca por lo general a las gentes con la misma fuerza inhibitoria o represiva de antes.

Renacimiento y tiempos modernos

El período que solemos llamar Renacimiento, asociado en lo esencial al siglo XVI europeo pero que en ciertas regiones de Europa hay

que situar antes y en otras algo después, es, desde el punto de vista de la risa, el tiempo en que alcanza su plenitud o madurez plena el proceso que vemos venir desde los últimos siglos del medioevo. El mejor y más rico ejemplo de esa expansión de la risa, de esa risa que invade todos los terrenos, de esa risa que todo lo demistifica y todo lo cuestiona, de esa risa que funde en una sola la comicidad medieval y la renacentista en medio de una participación popular avasallante es la obra de François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, tan brillantemente estudiada desde esta perspectiva por Mikhail Bahktin hace unas cuantas décadas y a la que me referiré varias veces en los próximos capítulos. Pero también resulta esencial el conocido *Elogio de la locura*, del que también hablaré, obra de un autor tan serio y recatado como fue Erasmo de Rotterdam. Para la risa occidental y para su estudio, estos siglos, XV y XVI, quizá sean los más importantes, no sólo por los amplios campos que toca la risa en ellos y por el carácter desmistificador que cobra sino también porque los siglos siguientes, como bien ha apuntado Bakhtin, son siglos en que la cultura occidental recupera su seriedad amenazada por estos desbordes tardo-medievales y renacentistas y va expulsando a la risa de muchos de esos campos invadidos, para lograr confinarla dentro de límites por lo general confiables y controlables, dado que la seriedad de la cultura raras veces le permite rebasarlos.

Del siglo XVII al siglo XX

Aquí debía terminar mi rápida panorámica introductoria acerca de la risa en la cultura occidental, pues mi enfoque se limita a lo medieval y renacentista. Pero es inevitable señalar que los estudios sobre la risa, aunque parciales y situados dentro de las limitantes perspectivas que he definido al comienzo de este capítulo, se multiplican en esos siglos modernos que van del XVII al XIX, y aunque no voy a detenerme en ellos, debo decir al menos que a lo largo del siglo XVII Descartes, Spinoza y Hobbes se ocupan de la risa, todos desde puntos de vista ahistóricos, individualistas y psicologistas; que en el siglo XVIII Voltaire y Kant abordan también su estudio aunque con limitaciones semejantes; y que en el siglo XIX otros filósofos y sociólogos

dedicaron parte de sus obras a hacer algunos señalamientos tocantes a la risa, por lo general en los mismos términos psicologistas, ahistóricos e individuales. De todos esos estudios resalta el de Henri Bergson, *La risa*, escrito al terminar ese siglo pero revisado y reeditado a lo largo del primer cuarto del siglo XX, estudio cuya importancia se debe no sólo a que es un ensayo (en realidad tres ensayos reunidos en uno) dedicado por entero a estudiar la risa sino también a que, pese a sus inevitables limitaciones teóricas y eurocéntricas, intenta, a diferencia de todos los autores mencionados, examinar la risa como fenómeno antropológico y social.

Me detendré por ello en lo que sigue a examinar en forma crítica ese ensayo. Pero antes, para dar fin a esta parte, debo decir que el siglo XX, gracias al mejor conocimiento de otras culturas y al debilitamiento del eurocentrismo, se ha caracterizado en lo tocante a la risa y a su estudio por una suerte de revolución epistemológica, consciente de la diversidad e historicidad de la risa y de la importancia para su estudio de lo histórico-cultural y lo antropológico. Esta suerte de revolución mental ha permitido que se la examine al fin dentro de perspectivas históricas, antropológicas y sociales o socioculturales, y sobre todo que se abandone en buena parte el eurocentrismo que hacía que todos los exámenes de la risa y de lo cómico (como la mayoría de los exámenes de otras cosas, por lo demás) se hiciesen a partir del hombre y la mujer europeos, de sus parámetros y formas de conducta, elevados por supuesto a paradigmas de lo humano, y que se excluyese toda referencia a sociedades y a culturas no europeas. En este sentido los estudios de autores como James George Frazer, Salomón Reinach, Vladimir Propp y Mikhail Bakhtin han resultado fundamentales. Los dos primeros, los más antiguos, no tanto por el cambio de perspectiva (Frazer, por ejemplo, es profundamente eurocentrista y despreciador de las culturas –primitivas– que examina) sino por la acumulación de datos sobre culturas de todo el mundo; y los dos últimos, los más importantes, por la riqueza y profundidad del análisis y por la asunción de una perspectiva nueva y enriquecedora; junto con ellos también son de destacar los estudios de autores más recientes, a los que hice alusión más arriba, como es el caso del holandés Anton Zijderveld y de los franceses Jean Duvignaud y Claude Gaignebet, para no citar sino

a los que considero principales³. De todas formas mi estudio debe partir de la obra de Bergson⁴.

III

BERGSON Y LA RISA

Publicado inicialmente en el último año del siglo XIX (1900), *Le rire*, el estudio de Bergson sobre la risa, recopilación de tres ensayos sobre el tema editados un año antes, aún se sigue editando y leyendo, y de hecho continúa siendo referencia para muchos aspectos relativos a la risa. Para la lectura de la risa que intento hacer interesan de este pequeño libro tres ideas básicas iniciales que orientan el desarrollo del tema: 1. La risa es humana, sólo se ríe de lo humano, de donde deriva que el hombre no es sólo el único animal que ríe sino también el único que hace reír. 2. La risa es insensible, enemiga de la emoción, excluye por tanto la piedad y apunta hacia la inteligencia. 3. La risa es social, es fenómeno propio de grupos o de sociedades, no es aislada. Este aspecto es clave, aunque de una vez conviene recordar que, como veremos, para Bergson lo social no va más allá de este plano declarativo y más bien formal.

Pero asimismo convendría señalar desde ahora lo que son en mi opinión las limitaciones sustanciales del análisis bergsoniano, no tanto las que podrían depender de su posición filosófica vitalista, que

³ La obra principal de Zijderveld es *Reality in a Looking-Glass: Rationality through an Analysis of Traditional Folly*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1982 (versión inglesa del original holandés). Duvignaud tiene varios ensayos sobre la risa, entre ellas *Le don du rien*, Stock, París, 1977 y *Le propre de l'homme*, Hachette, París, 1985. Gaignebet por su parte es autor de varios interesantes y polémicos libros centrados en el estudio del carnaval y lo carnavalesco: *Le carnaval*, Payot, París, 1974, *Art profane et religion populaire au Moyen Age* (en colaboración con Dominique Lajoux), PUF, París, 1985; y *A plus hault sens*, dos tomos, Maisonneuve & Larose, París, 1986, consagrado a Rabelais.

⁴ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*. La última edición revisada y corregida por el autor es de enero de 1924. En ella se basan las ediciones y traducciones actuales. Utilizo la edición de Presses Universitaires de France, Collection Quadrige, París, 1940 (reimpresión de 1997). También la traducción española de Amalia Haydée Raggio, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Editorial Losada, Buenos Aires, tercera edición, 1953.

no vienen al caso ahora, sino las que derivan de su visión ahistórica, eurocéntrica, unilateral y limitada de la risa.

1. Está ante todo el hecho de que para Bergson el modelo de sociedad que sirve de paradigma a su análisis es el de la sociedad capitalista-imperialista europea de fines del siglo XIX. Nada diferente a ella cuenta, ni es tomado en consideración ningún otro pueblo o cultura. La risa modélica de Bergson es la risa del europeo de su época.

2. La lectura que hace Bergson de la risa es por completo ahistórica. Parece que la risa hubiese sido siempre así, que las gentes hubiesen siempre reído de ese modo, por las mismas causas y de las mismas cosas de las que reían los europeos que le sirvieron de modelo. Es claro para nosotros, pero no lo era en absoluto para el autor, que la risa tiene una dimensión histórica o histórico-cultural, que no sólo no se ha reído siempre de la misma forma sino tampoco de las mismas cosas (aun cuando hay o puede haber muchas cosas que suponemos habrían hecho reír siempre).

3. La comicidad que sirve de fuente a Bergson es el teatro de Molière y sobre todo el vodevil de su época y las comedias de Ernest Labiche, que entonces hacían furor. De esos modelos saca la mayor parte de sus ejemplos, muchos de los cuales nos hacen reír, sin duda, pero no es seguro que causaran el mismo efecto a un bosquimano de hoy o a un europeo de hace unos cuantos siglos. En pocas palabras, que del análisis de Bergson queda fuera casi toda la risa humana, tanto en su dimensión histórica (siglos y siglos, hasta llegar a los siglos XVII, XVIII o XIX) como –y sobre todo– en el plano cultural (todas las culturas y sociedades distintas a la europea moderna que era la suya).

4. A pesar de reconocer el carácter social de toda risa, Bergson se queda en lo declarativo, porque su lectura de la risa es casi siempre psicológica e individualista. Para él la risa es social porque se produce siempre ante otros, en grupos, por lo general pequeños y que tienen cosas comunes que compartir, pero no porque sea o pueda ser ella misma expresión de la conflictividad social de la misma sociedad, o porque los estratos humanos que la integran puedan tener lecturas risibles diferentes y hasta opuestas. Además su modelo preferido es la risa en el teatro, en la que los actores, que producen la risa, y los

espectadores, que se ríen, están claramente separados, tanto en términos funcionales como espaciales⁵.

5. Por último, está el hecho de que para Bergson la risa tiene por sobre todo una función moral, esto es, corregir mediante la crítica conductas o actitudes que son desaprobadas socialmente, lo cual por supuesto reduce el campo crítico al que puede hacer referencia la risa y excluye de él lo más importante, lo que tiene que ver con la crítica social, con la existencia de diversas culturas o subculturas dentro de una misma sociedad, con la conflictividad existente entre ellas y con la ridiculización del poder por parte de los excluidos, los de abajo, mediante la inversión, materialización y degradación de los modelos conductuales propios de los poderosos, de los de arriba.

La idea central de Bergson, derivada de su filosofía vitalista, es que la risa y lo cómico se producen como una injerencia de lo mecánico o rígido (en principio, de lo *material*) sobre lo fluido o vital (en principio, de lo *espiritual*). Esto es, que cuando lo material incide sobre lo espiritual se crean las condiciones para que surja lo cómico, lo risible, lo ridículo. Sólo que ello puede darse también entre lo espiritual y lo espiritual, cuando algo espiritual hace el papel de lo mecánico. Es muy frecuente que esto último ocurra, y se lo practica mucho con el lenguaje, del que deriva buena parte de nuestra comicidad (y seguramente de muchas comicidades). El autor nos brinda toda una serie de ejemplos. Del primer tipo, esto es, cuando lo mecánico o material incide sobre lo fluido o espiritual, tenemos el caso de alguien que viene corriendo y de pronto se cae al suelo, el del que anda disfrazado fuera de época, o el del orador que mientras habla con fluidez repite sin cesar un gesto mecánico. Todos son hechos risibles, todos son producto de rigideces mecánicas: rigideces de movimientos, de la forma de vestir, de los gestos. Del segundo tipo son las rigideces del lenguaje, de lo espiritual. Tomar una metáfora, que

⁵ Podrían señalarse muchas otras cosas, pero lo que intento ahora no es involucrarme en un análisis crítico del libro de Bergson sino sólo ubicarlo dentro de la perspectiva en la que intento mantenerme. Duvignaud ha hecho una crítica sustanciosa de *La risa*, por ejemplo en *Le don du rien*, capítulo IV, pero esto no es lo que me interesa ahora. Hay traducción mexicana, *El sacrificio inútil*, FCE, México, 1983; y la crítica de Bergson puede leerse en pp. 193-198.

es lenguaje figurado, como si fuese material. Decir, por ejemplo, que –todas las artes son primas– en lugar de decir que son hermanas. O hablar de algo pequeño como si fuese muy grande, o de algo deshonesto en términos honorables, como en el ejemplo que cita de Gogol, en el que un alto funcionario ruso le dice a otro de mucha menor jerarquía: –robas demasiado para un funcionario de tu categoría–. En uno y otro tipo, la risa, concluye Bergson, es vista como castigo, como gesto social que ridiculiza para corregir defectos sociales, lo que nos pone de frente ante la limitante perspectiva en que se mueve: la risa sirve sólo para corregir fallas sociales y su alcance es siempre menor, pues carece de toda capacidad explicativa.

Como ha sido señalado muchas veces, poca duda cabe de que esta lectura de la risa, en la que se oponen mecanismos o automatismos y fluideces, no sólo excluye sino que dificulta la comprensión de la risa en sociedades que no están mecanizadas. Los términos mismos de Bergson pueden ser discutibles, así como cierta simplicidad en el empleo que se hace de ellos. Pero también me parece cierto que si se la formula en otros términos esa lectura podría estar tocando uno de los aspectos esenciales de la risa y de lo cómico. La clave de esa lectura –y pienso que es una de las claves permanentes o por lo menos reiteradas de lo cómico, aun cuando haya que matizarla a veces– es esa oposición que destaca Bergson entre *materia*, esto es, lo que para él es lo rígido o mecánico, y *espíritu*, es decir, lo que él designa como fluido o vital; y cuando se trata del espíritu, entre espíritu fluido, espiritual, y espíritu rígido, materializado. Veamos esto de más cerca.

Exageremos un poco su ejemplo del orador que repite un gesto mecánico. Imaginemos que mientras habla en tono solemne de la Patria y de la Gloria se le escapa un estornudo, un eructo, o todavía mejor, un pedo bien sonoro. El efecto cómico es tanto más seguro cuanto menos buscado por el orador. Bergson nos da otro ejemplo: en un discurso fúnebre el orador, hablando del difunto, dice que éste era –virtuoso y rollizo–. También aquí el efecto cómico es seguro. Me parece que en todo esto se expresa lo que creo que es, más allá de la terminología vitalista de Bergson, una de las claves de la risa, por cierto bien estudiada dentro de otra perspectiva y con otro lenguaje por Bakhtin: el del substrato material de lo cómico, o de lo espiritual

materializado, degradado. Pareciera que, al menos en una gran mayoría de sociedades, capaces de hacer distinciones más o menos claras entre lo material y lo espiritual, lo cómico está asociado siempre a lo material, o a una materialización-degradación de lo espiritual, a una lectura que discrimina entre –lo de arriba– y –lo de abajo–, para decirlo con los términos de Bakhtin, oponiéndolos, dado que tal oposición tiene una base cósmico-natural y biológico-fisiológica (al menos en la percepción humana usual), ya que lo espiritual, como no pesa, se ubica en lo alto, en tanto que lo material, por pesado, se sitúa abajo. Y si se compara el cosmos con el ser humano puede apreciarse que así como el cielo está en lo alto y la tierra abajo, así en el ser humano la cabeza, sede del pensamiento, se halla arriba o mirando arriba mientras que las partes más materiales y más asociadas a la tierra, como son el vientre, el sexo y el culo, se encuentran por el contrario abajo o hacia abajo. Así parecería que lo cómico está asociado a lo material o cuando menos a una materialización de lo espiritual, aun si no queda muy claro, más allá de su fundamentación cósmico-natural o biológico-fisiológica, la parte de construcción cultural o histórica que hay originariamente en todo esto.

Y no está muy claro porque no es posible separar bien esto de su dimensión social. La distinción entre –lo de arriba– y –lo de abajo– parecería referirse no sólo o no tanto al individuo comparado con el cosmos sino también y sobre todo a los grupos en que se estructura o divide la sociedad comparados unos con otros, ya que lo usual es que unos, los poderosos, los ricos, los que dominan, estén arriba, por supuesto, material y espiritualmente, mientras que los débiles, los pobres o dominados, se encuentren siempre abajo, tanto en términos materiales como espirituales. De allí que el dar carácter cómico a esta distinción podría ser, como en efecto es a menudo, una manera de ridiculizar la diferencia, de recordar a los espiritualizados que ellos también cagan y a los poderosos que no son tan diferentes de los que están abajo. Pero esto que resulta claro al tratar de sociedades estratificadas no lo es tanto en el caso de sociedades carentes de estratificación definida, por lo que no es fácil saber si en ellas ya se daba –y hasta qué punto– algo parecido en términos de comicidad. De todos modos volveré a este tema más adelante, al examinar los estudios de Propp y de Bakhtin.

En todo caso esta parece ser una clave de lo cómico, pues la encontramos por todas partes, en las culturas estratificadas más variadas y a todo lo largo del mundo occidental. Lo espiritual es alto y serio, y además fino, refinado. Lo material en cambio es bajo y cómico, y a menudo vulgar, o por lo menos poco fino. El teatro y la literatura expresan muy bien esto. Así ocurre que el personaje heroico tiende a ser alto, delgado, espiritualizado, mientras el personaje cómico tiende a ser bajo, gordo, materializado. Y feo. El tema es conocido, y desde Don Quijote y Sancho Panza hasta Laurel y Hardy tenemos el mismo modelo y la misma oposición, aunque ésta pueda prestarse a sutilezas y oposiciones capaces de reforzar el efecto cómico. Así, los papeles entre Don Quijote y Sancho se van trastrocando gradualmente, mientras en el caso de Laurel y Hardy es éste, el gordo, el que trata de ser refinado, con lo que lo risible de su conducta se acentúa.

La distinción literaria no es simplemente individual, es de género, y así la encontramos en el teatro: la oposición entre tragedia y comedia. Como se ha apuntado muchas veces, en la tragedia los héroes están siempre de pie, no comen y no beben. A veces beben, quizá porque lo líquido es menos material que lo sólido, y cuando comen es para morir envenenados (aun cuando a veces un bebedizo basta). En la comedia en cambio los personajes comen y beben, se sientan y se ríen. Los héroes tiran a la verticalidad, apuntan hacia arriba, a los espacios del espíritu. Los cómicos o payasos tiran a la horizontalidad, apuntan hacia abajo, al territorio de la materia. Un excelente ejemplo de esto es la anécdota atribuida a Napoleón según la cual, al recibir éste a la reina de Prusia, que venía indignada a reclamarle algo en tono dramático, la hizo sentar de inmediato, pues en la sabia opinión del héroe francés, gran conocedor de la naturaleza humana, nada podía cortar mejor una escena trágica que sentarse, ya que cuando se está sentado la tragedia degenera en comedia.

IV

DIMENSIÓN SOCIAL Y POLÍTICA DE LA RISA

Empero, de esta rápida exposición crítica de Bergson podemos también apuntar hacia otra idea básica relativa a la risa, justamente

aquella a la que el filósofo francés se asoma desde lejos sin tocarla: la dimensión social o socio-histórica de la risa, y la dimensión política asociada a ella.

Tomemos un ejemplo, que no deriva de Bergson. Un ciudadano llega al campo, a una pequeña aldea, vestido como un petimetre. Resulta cómico, y los campesinos se ríen de él, sobre todo cada vez que su comportamiento, marcado por la vida urbana, lo pone en ridículo. Aunque no es ese el centro del argumento y la obra no es una pieza cómica sino una comedia dramática, una situación como esta es descrita en *Goupi Mains Rouges*, una vieja película francesa de Jacques Becker, filmada en 1942, en tiempos de la ocupación nazi de Francia. También podemos tomar un ejemplo contrario: el de un campesino que, vestido de aldeano y actuando como le es propio, llega a la ciudad y asombra con su conducta a los ciudadanos, haciéndolos reír a menudo, (tema por cierto que es tratado en *Un llanero en la capital*, vieja obra del costumbrista venezolano Daniel Mendoza). Pero el efecto no es el mismo, pues hay ciertos matices. Y, si dejamos de lado lo que la calidad del argumento puede hacer en uno u otro sentido, es probable que nos parezca más risible la situación del ciudadano en el campo que la del campesino en la ciudad, es decir, que nos sea más fácil reírnos del hombre urbano ridiculizado en el campo que del campesino ridiculizado en la ciudad. Probablemente porque la situación de este último nos produce más lástima que risa y porque —como diría Bergson— la piedad mata la risa.

Pero también, y esto condicionaría la lástima, porque hay casi siempre en la risa una dimensión de crítica social, de crítica del poder y de los poderosos. Nos reímos más fácilmente de los poderosos que de los pobres. Sentimos o sabemos que la ciudad domina al campo, y —así puedan ser simplificaciones— lo cierto es que sentimos que los ciudadanos son presumidos y los campesinos humildes. Por eso complace más ver ridiculizado al petimetre autosuficiente de la ciudad que al sencillo hombre del campo. Charles Chaplin, que sabía algo de risa y de comicidad, dio una vez una clave para entender su manera de hacer reír. Comentando uno de sus primeros cortometrajes, en el que, haciendo como siempre de vagabundo, se ha introducido en una fiesta elegante y el helado que se le cae de las manos se mete por el descote de una matrona gorda, prepotente, rica y bien vestida,

produciendo un irresistible efecto cómico, Chaplin decía que no habría sido nada gracioso hacerle lo mismo a una mujer pobre y humilde, o a un inválido⁶.

En *Los monstruos*, una sarcástica comedia italiana en *sketches* dirigida por Dino Risi en 1963, Ugo Tognazzi interpreta a un general, uniformado y cubierto de medallas, al que esperan para un desfile, que de repente se siente urgido de ir al excusado y al que luego de cagar se le cae la cachucha dentro de la poceta sucia, por lo que debe sacarla con la mano; y después, al no poder ponérsela, se siente obligado a dispararse un tiro. Ver al general cargado de medallas tratando de sacar de la poceta llena de mierda la cachucha que necesita para completar su atuendo y poder incorporarse al desfile es de una gran comicidad. Y lo que hace más risible la situación no es sólo lo grotesco sino el hecho de que esto le ocurra a un general uniformado y lleno de medallas, representante del poder y de la represión en su forma más abierta.

Ver al poder (esto es, a sus representantes) ridiculizado, degradado, resulta siempre risible (por supuesto, salvo para la minoría que lo detenta o lo sostiene, es decir, para sus representantes y para quienes le sirven de manera directa). Y lo es porque lo reduce a sus

⁶ No obstante, relatividad o historicidad de la risa, o lo que sea, lo cierto es que nuestros sentimientos actuales resultan más refinados que los de las gentes de hace siglos. En una antigua farsa medieval francesa, que data del siglo XIII, *Le garçon et l'aveugle*, el hecho de que el joven lazarillo golpeará y robará a un ciego parece que le resultaba muy divertido a los espectadores de entonces. Aunque también es verdad que los ciegos como personajes artísticos o literarios no son muy simpáticos (el de esta farsa no lo es) y por lo común se les tiene más miedo o repulsión que lástima. Basta recordar al ciego de la película *Los olvidados* de Luis Buñuel o a los ciegos de la novela *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato. En un fabliau francés del siglo XIII, *Les trois aveugles de Compiègne*, aparece un tema parecido al de la farsa antes mencionada. Un clérigo se burla de tres pobres ciegos a los que simula haber dejado una moneda. Los ciegos van a la posada a gastar un dinero que no tienen comiendo y bebiendo. Al descubrir que no tienen con qué pagar les espera de parte del posadero una inminente paliza. Sólo que el clérigo, que está alojado en la posada, ofrece pagar la deuda de los ciegos junto con la suya y el posadero acepta. Pero a continuación el clérigo engaña al posadero con el pago diciéndole que el cura pagará por él y diciéndole luego al cura que el posadero acaba de volverse loco, lo que le permite escapar sin pagar mientras el pobre posadero resulta ridiculizado y estafado.

verdaderos límites humanos, vulgares y corrientes, porque lo desacraliza. El poder (y ello no excluye en lo absoluto al poder moderno, salvo en unos pocos casos, y aun esto mismo en forma parcial) trata siempre de distanciarse del común de las gentes, de sacralizarse, de desvincularse de las funciones materiales, sobre todo de las asociadas a lo digestivo y lo sexual, esto es, de las más materiales o “vulgares”; en todo caso de las que le son comunes con el vulgo. Esas funciones suelen devenir secretas, porque de lo contrario la llamada majestad del poder se ve (o puede verse) seriamente afectada. El vulgo no debe ver al rey (o al dictador o al presidente) cagando, ni orinando, ni vomitando por estar borracho, ni desnudo haciendo el amor en una cama, ni siquiera en la de su legítima esposa. Ello le haría perder al vulgo el necesario respeto. Y mientras mayor sea la tradición autoritaria asociada a ese poder, mayor es la distancia que se establece con el común de las gentes. Por tanto también es mayor la comicidad en caso de que los representantes del poder aparezcan en toda su materialidad, o “vulgaridad” humana.

Aun en nuestro mundo occidental actual, aparentemente tan moderno, tan laico, tan democrático y tan deslastrado de mitos acerca de la religiosidad del poder, estos patrones siguen operando; y sólo en sociedades democráticas caracterizadas por el individualismo y el peso de los *mass media* resulta posible ver al máximo representante del poder en condiciones poco majestuosas, como se vio hace unos años a George Bush padre, entonces presidente de los Estados Unidos, vomitarse en un banquete oficial en el Japón, donde se hallaba de visita. (Claro que no se lo mostró *ex profeso*, porque la televisión, que —como es lógico— estaba cubriendo el evento, no podía imaginarse que Bush se iba a derrumbar de repente, en medio de la majestuosidad del acto, arrastrando consigo el mantel, junto con un montón de comida, bebida, platos, tazas, vasos, botellas y cubiertos. Pero lo cierto es que se lo vio.) También, unos años antes de esto, se supo que el viejo y reaccionario presidente estadounidense Ronald Reagan, entonces en ejercicio de su cargo, había sido operado de hemorroides. No se lo vio, pero se lo supo por la prensa. Y fue una lástima que el espectáculo no hubiese sido televisado para el mundo porque no cabe ninguna duda de que, para mucha gente, en particular para los pueblos nicaragüense, guatemalteco

y salvadoreño, a los que su gobierno contribuyó a masacrar y reprimir, y también para muchos otros, habría sido de lo más gracioso ver la operación, “en vivo y en directo” y disfrutar frente a sus televisores de la incómoda posición de Reagan. También estuvo cargado de cómicos efectos desacralizadores el reciente *affaire* del presidente de los Estados Unidos, Bill Clinton, con una joven becaria de la Casa Blanca. Aunque aquí el puritanismo y la hipocresía propios de la sociedad estadounidense, que como toda sociedad puritana prefiere los vómitos y las hemorroides al sexo, le dio al problema un inevitable sesgo hipócrita y pseudomoralista.

Pero quizá esto sea un tanto relativo y exprese un resultado o una dimensión histórica. De cualquier forma, ello parece ser más válido en sociedades modernas, laicas, en las que el poder se ha humanizado, laicizado, desacralizado, desmitificado en cierta forma, y en las que además ese poder resulta fácilmente renovable. Es probable que no fuera así para algunos pueblos del pasado remoto entre quienes sabemos que el soberano era realmente sagrado, porque de su salud, de su bienestar y de su sabiduría dependía el buen funcionamiento de la naturaleza, esto es, los ciclos de lluvia y de cosecha o de crecimiento necesario de los ríos. Habría por supuesto que preguntarse si para un egipcio antiguo habrían sido motivo de fiesta las intoxicaciones o las hemorroides del Faraón, tomando en cuenta que éste no sólo era un dios, al que se adoraba y respetaba, sino que se lo consideraba parte vital de un ciclo cósmico del que dependía la vida, tanto el funcionamiento de la naturaleza como el de la sociedad. Parecería que no. Y sin embargo, queda la duda de que estemos exagerando, de que estemos simplificando demasiado las cosas por ignorancia, por falta de material informativo acerca de los sentimientos, seguramente variables y marcados por intereses diversos, de las gentes de entonces, que podían odiar al Faraón o al rey, burlarse de él, desear su muerte y hasta contribuir a ella. Las gentes han reído siempre y encontrado siempre caminos para hacer coincidir sus inquietudes e intereses materiales con sus creencias políticas y sobre todo religiosas, esto es, para adaptar éstas a aquéllas. De todos modos, sabemos al menos, como han mostrado muchos estudiosos del mundo antiguo y sobre todo algunos folkloristas y antropólogos interesados en la historia y las formas de la risa, Frazer,

Reinach, Propp y Bakhtin entre ellos, que en las sociedades antiguas la risa acompañaba a los rituales más serios y majestuosos, o por lo menos que en muchos de éstos había espacio para ella. Es decir, que también había en esas sociedades antiguas y tradicionales, en las que el poder era sagrado y en las que así lo aceptaban de ordinario sus miembros, espacio para reírse del poder, de los reyes o de los Faraones. La risa, como veremos, estaba asociada a muchas formas profanas o sagradas de la vida; y podía ser asociada, como entre los egipcios, a la creación misma del mundo, o como entre los romanos republicanos o imperiales, al Triunfo de los generales victoriosos, que en esa ceremonia eran a un tiempo exaltados y ridiculizados.

CAPÍTULO II

LA RISA EN LAS SOCIEDADES TRADICIONALES SEGÚN LA RELIGIÓN Y EL FOLKLORE

I

RISA, RELIGIÓN Y FOLKLORE

La risa, pues, más allá de sus dimensiones antropológicas, psicológicas y fisiológicas, las usualmente estudiadas, que son constitutivas de lo humano, y por tanto propias de cualquier época o comunes a todas ellas, tiene una dimensión histórica o sociohistórica, cultural, que varía y que ha variado, al menos en muchos de sus componentes, formas y objetivos, de una época a otra y de una sociedad o tipo de sociedad a otra, sobre todo si se comparan con las sociedades más o menos modernas, laicas e industrializadas de la actualidad las sociedades más tradicionales, basadas en otras tecnologías, en otros tipos de organización social y político-religiosa y en otro tipo de relación entre los seres humanos y la naturaleza o el ambiente. De allí que si lo que se quiere es tener una visión panorámica de la risa y de su papel en esas sociedades tradicionales, de su fuerza, de su carácter desmistificador y de su presencia omniabarcante, no es el estudio de la obra de los filósofos lo que puede ayudarnos, dada la visión que tienen de ella: circunstancial, fragmentaria y sesgada hacia lo psicológico e individual. Tampoco nos sirven demasiado las obras literarias festivas, como comedias o pantomimas, en el caso de que hayan sobrevivido, porque, aunque importantes para este estudio, se refieren a la risa usual, la risa asociada a la comicidad corriente. Mucho más interesante y más enriquecedor para ese propósito es el examen de lo que la religión, la mitología y sobre todo el folklore nos han conservado, no sólo acerca de la presencia e importancia de la risa en muchas de esas sociedades tradicionales sino también acerca de su asociación con rituales religiosos, políticos, socioeconómicos, en los que hoy su presencia resultaría por completo inconcebible.

Es esto lo que han intentado hacer en Europa, al menos desde fines del siglo XIX y a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, diversos estudiosos, en especial folkloristas e historiadores de la religión y de las mitologías, como Frazer, Reinach, y algo más tarde Propp, los cuales empezaron a incorporar el estudio de la risa y de la fiesta no sólo a sus investigaciones sobre el pensamiento, la conducta ritual, la religión, el folklore y las formas de vida cotidiana en las sociedades de base agrícola propias del mundo clásico grecorromano y en sociedades cercanas a ellas como la egipcia, la babilónica, la asiria, la persa y la hebrea, sino también, por un lado, al de la sociedad medieval de la Europa cristiana, tributaria cultural en buena medida de las primeras, y por el otro, al de sociedades de cazadores-recolectores y agricultores tradicionales de diversas partes del mundo, tanto de las antiguas y hoy desaparecidas como de las que aun sobrevivían para ese entonces en varias áreas del planeta.

Esos estudios se han ido enriqueciendo por supuesto en el último medio siglo con la incorporación de nuevos investigadores de diversas partes del mundo, de nuevos conocimientos, de nuevas áreas de investigación y sobre todo de nuevas perspectivas, capaces de tomar en cuenta aspectos por lo general desestimados; y sobre todo de enfocar el estudio de las sociedades antiguas y tradicionales con criterios distantes del eurocentrismo cerrado, despectivo y arrogante que vicia muchas investigaciones llevadas a cabo en estos dos últimos siglos acerca de esas sociedades y culturas. De todo ello han quedado en claro, entre otras cosas, no sólo las similitudes entre diversos contextos y fenómenos socio-culturales europeos y los propios de esas sociedades consideradas como “atrasadas” o “primitivas” sino también el hecho de que muchos de los rituales, creencias y conductas sobrevivientes por mucho tiempo o aún vigentes en algunas de esas sociedades sobreviven también, ocultos o mezclados, en regiones de la propia Europa.

De todos esos estudios relativos al tema de la risa en la religión y en la vida cotidiana de las sociedades tradicionales me interesa ante todo el de Propp, por lo innovador que fue y porque –más allá de algunas posiciones globales sobre el conjunto del desarrollo histórico que hoy pueden parecernos un tanto simplistas– contiene, al lado de mucha información, procesada, además, de manera inteligente, una visión sobre la historicidad de la risa y sobre su papel en las socie-

dades preindustriales –desde el mundo arcaico de los cazadores hasta los tiempos medievales que más me interesan– que sigue siendo válida y muy útil. En gran medida este capítulo es (y difícilmente podría haber sido de otra manera) una especie de diálogo, a menudo coincidente, a veces empero crítico, con buena parte de las apreciaciones del genial folklorista soviético, diálogo enriquecido por el manejo también crítico de algunos otros estudios más recientes suscitados por su obra.

II

LA RISA, EXPRESIÓN DE VIDA Y CREADORA DE VIDA

Elemento clave que hace resaltar Propp en su corto y brillante ensayo “La risa ritual en el folklore (El cuento de Nesmejana)”¹, es que tanto en las antiguas sociedades de cazadores como en las tempranas sociedades agrícolas que constituyen las más viejas agrupaciones humanas de la Historia la risa es no sólo *expresión de vida* sino *creadora de vida* ella misma. Esta afirmación es fundamental porque es el primer intento serio y sistemático de comprender la presencia, el sentido y la riqueza de la risa en esas sociedades tradicionales y porque es una interpretación que rompe con la lectura positivista y ahistórica de la risa característica de los estudios producidos por los estudiosos europeos del siglo XIX y comienzos del siglo XX, presas de su eurocentrismo, de la idea de que el mundo europeo judeo-cristiano era absolutamente diferente del resto del mundo, y de su escaso interés en aprender algo de esas sociedades “atrasadas” e “inferiores”.

El que la risa sea expresión de vida y creadora de vida ella misma tiene un alcance profundo. Ello implica que la risa no se refiere tan sólo a lo divertido, a lo ingenioso, a lo cómico usual (cualquiera sea el significado que esto haya tenido para los miembros de esas sociedades, lo que no viene al caso ahora) sino también que esa

¹ El cuento “La risa ritual en el folklore. El cuento de Nesmejana” está incluido en una antología formada por cuatro estudios etnográficos de Propp, la cual lleva el título de *Edipo a la luz del folklore*, que es el de uno de los cuatro ensayos, y ha sido traducida al español por Editorial Fundamentos, Madrid, 1980. El cuento de Nesmejana se lee en las páginas 47-86 de la citada edición. Es la que he utilizado; y todas las referencias remiten a ella.

misma risa estaba asociada por ellos a la vida, a los orígenes de la vida y del mundo; y que podía ser vista ella misma no sólo como expresión de que quien reía estaba vivo sino también como capaz de crear esa vida. Vista en esta forma o desde esta perspectiva, la risa cobra una *dimensión cósmica*, o cósmico-religiosa, una importancia esencial.

Lamentablemente, al menos en el caso de las sociedades más arcaicas, de cazadores y recolectores, la escasez de huellas dejadas, la ausencia de escritura y documentos, lo mismo que lo poco que sabemos de ellas, impiden comprobar afirmaciones como ésta. Por fortuna, en el caso de sociedades agrícolas conocedoras de alguna forma de escritura, y de las que han sobrevivido numerosos documentos asociados a mitos, a rituales religiosos y a formas de vida, como es el caso de egipcios, babilonios, asirios, persas, hebreos, griegos y romanos, resulta en cambio posible encontrar diversos hechos que tienden a mostrar la importancia de la risa en ellas y la dimensión cósmica que la misma cobraba en muchos casos. Aunque probablemente Propp no lo hace tanto por ello sino porque parte de la idea –admitida por todos los antropólogos e historiadores– de que las sociedades ágrafas de cazadores y recolectores, sin estratificación social clara, preceden en el tiempo histórico a las sociedades agrícolas y urbanas, estratificadas y conocedoras de la escritura, lo cierto es que el autor ruso separa, desde la perspectiva de la lectura de la risa, las sociedades de cazadores de las sociedades agrícolas, no en cuanto al carácter de la risa en ellas como asociada a la vida y expresiva de la misma, lo que se aprecia en lo esencial como común, pero sí en lo tocante a algunos temas relativos a la risa y a la manera de enfocarlos.

Para Propp, además, el problema se simplifica en buena parte porque aunque es cierto que carecemos de referencias directas a la concepción que podían tener de la risa las sociedades de cazadores y algunas sociedades pastoriles, asociadas por lo general a cultos y a rituales totémicos y chamánicos, tenemos en cambio supervivencias claras de esa concepción de la risa en los cuentos folklóricos, que –como él mismo ha puesto en evidencia en otros importantes trabajos de investigación²– tienen en lo esencial su origen en ese tipo de

² El principal de ellos es *Las raíces históricas del cuento maravilloso*, sin duda su obra más importante, de la que hay traducción española de la misma Editorial

sociedades y han conservado rasgos de ese mundo y de su concepción de la risa, no obstante el tiempo transcurrido y las profundas modificaciones sufridas a lo largo de éste. Sin pretender involucrarme en la discusión acerca de esta interesante postura sobre el origen de los cuentos folklóricos, que en lo esencial comparto, ni en los matices que es posible encontrar en ella, porque nada de esto viene al caso ahora, vale la pena detenerse en cambio en los temas que Propp deriva del cuento folklórico para mostrar la importancia y la suerte de dimensión cósmica que la risa tuvo en esas sociedades.

De los cuentos, cuyas variantes se encuentran por doquier, Propp deriva dos temas claves, asociados a la pertinencia y significado de la risa para las sociedades de cazadores: el uno es la *prohibición* de la risa, el otro su *obligatoriedad*. La risa está excluida de toda forma de otro mundo, de Más Allá, asociados a la muerte y a los muertos. Diversos cuentos folklóricos nos muestran que los muertos no ríen y que el que viaja al otro mundo, como es el caso del chamán o del héroe cultural, no puede reír, pues correría el riesgo de ser descubierto y castigado con la muerte, esto es, de fracasar en la misión que lo lleva al Más Allá, y de convertirse él mismo en uno de los muertos que lo habitan. Pero si la risa está excluida del otro mundo, resulta en cambio obligatoria cuando se regresa de él, cuando se vuelve de la muerte. En esos casos el héroe o el chamán deben reír; y aunque en algunos cuentos esta risa aparece tardíamente racionalizada, explicada como producto de un detalle cómico, lo que tiene sentido es explicarla simplemente como expresión de vida, como prueba de que se regresa vivo del mundo de los muertos. Se trata del conocido tema de la iniciación ritual, que implica luego de la muerte (muerte ritual, pero no por ello menos real para quien sufre el proceso iniciático) alguna forma de resurrección, en la cual el iniciando ríe para mostrar que ha renacido, y del que algunos relatos chamánicos, incluso recientes, pueden servir parcialmente de ejemplo o de demostración.

Fundamentos, Madrid, 1974, bastante deficiente por lo demás, llena de errores hasta de redacción, y que en realidad no es traducción del ruso sino mala re-traducción hecha a partir de la versión italiana. Es bastante mejor la versión francesa de Gallimard, París, 1983: Vladimir Jankelevich Propp, *Les Racines historiques du conte merveilleux*.

Pero la risa está también asociada al parto y al nacimiento corriente, no ritual, en esas mismas sociedades. En el folklore de los yakutos, pueblo siberiano bien asociado a los rituales chamánicos, existen relatos y tradiciones, citados por Propp, acerca del papel de la risa en el nacimiento y en el parto. Al nacer los niños, las madres ríen; y ríe también la diosa o señora de los partos. Y la mujer que ríe cuando se despide a la diosa con un banquete, revela con ello que va a parir próximamente. En su ensayo sobre la risa ritual, Reinach recuerda el caso de Isaac, el patriarca hebreo descrito por la *Biblia* como hijo de Abraham, a propósito de la risa de Sarah, su futura madre, ante el anuncio del ángel a Abraham, su marido, que es tan anciano como ella, de que tendrán muy pronto un heredero legítimo³. Todo indica que aquí sobrevive el recuerdo de un tema muy antiguo asociado con la risa sagrada, con la risa dadora de vida, aunque no sea posible precisar bien los detalles. Lo cierto es que en hebreo Isaac significa “el que ríe” y la explicación que da la propia *Biblia* es que su nombre deriva de la incrédula risa de Sarah. Pero como bien apunta Propp, Yahveh no era precisamente un dios amante de que se rieran de él, por lo que la explicación parece más bien una racionalización tardía. Y por ello parece tener razón Reinach cuando recuerda que en hebreo la expresión Ishakel significa “Dios ríe” y que Isaac (Ishak, en hebreo) debe ser un apócope de Ishakel⁴.

³ Salomon Reinach, “Le rire rituel” (1911), en *Cultes, mythes et religions*, cinco tomos, Leroux, París, 1905-1923, tomo IV, 1912, pp. 109-129. Hay una reciente edición antológica de la obra que lo incluye: Salomon Reinach, *Cultes, mythes et religions*, Bouquins, Robert Laffont, París, 1996, pp. 145-158. Por comodidad cito por esta última edición, más accesible.

⁴ Reinach, op. cit., pp. 154. Pero cabe pensar también que el nombre de Isaac, si es que éste significa solamente “el que ríe”, podría asociarse al hecho de que sobrevivió (es decir, que volvió a la vida) al ser interrumpido por un ángel el sacrificio que con él como víctima propiciatoria iba a realizar Abraham, años después, por orden de Yahveh. Habría reído él (y de allí vendría su nuevo nombre, el que se recibe luego de la iniciación, al renacer), o quizás el propio Yahveh (y entonces podría ser no Ishak sino Ishakel). Pero el tema es demasiado confuso y se presta a demasiadas especulaciones sin mucha base, no sólo porque la *Biblia* no dice nada de risas en este caso sino porque, como apunta Reinach, aunque la redacción del texto pueda ser tardía y bastante manipulada, nos resulta imposible conocer lo que pudo ser la versión más antigua del relato.

La relación entre la risa, la vida y la muerte (y el nacimiento y la resurrección) es, pues, un tema esencial de cuya presencia y papel clave en las sociedades de cazadores y pastores hemos conservado algunas huellas. Propp cita algunos ejemplos. Pero me interesa sobre todo recordar lo que dice acerca de que en muchas sociedades sobrevivientes de cazadores, como los yakutos siberianos ya mencionados, es posible constatar que el cazador ríe antes de matar al animal de caza, ríe también al matarlo, y ríe por último luego de haberlo matado; risa que sólo se explicaría en este contexto porque la risa está asociada con la vida, porque reír al matar (como sucede en la risa sardónica que examinaré luego) apunta a la resurrección, a sacar la vida de la muerte, y en este caso preciso a hacer que el animal muerto resucite para poder cazarlo otra vez. También me interesa destacar lo que señala a propósito de la visión que tienen –o tenían– esas sociedades acerca de la mujer, como madre o procreadora, como hechicera poderosa, dueña de vida, diosa del parto. Esta creencia, propia de sociedades preagrícolas que ignoran el papel del hombre en la procreación, creencia que crea la madre sin marido, como la Baba Yaga de los *inuit* o esquimales, es la base de los posteriores cultos agrícolas de fertilidad asociados por ello a la mujer y (aunque Propp dice que las razones de esto no le parecen del todo claras) con la risa.

III

RISA, FERTILIDAD Y SEXO FEMENINO

Más interesantes y mucho mejor conocidos son el papel y las formas y manifestaciones de la risa en las sociedades agrícolas, en particular en las más desarrolladas, estratificadas y urbanizadas, como son las del mundo babilónico o egipcio antiguo o las del mundo clásico grecorromano. Se trata, como es bien sabido, de sociedades complejas, caracterizadas por un desarrollo agrícola, urbano y comercial significativo, por una estratificación social bien definida y por la presencia de religiones complejas, de dioses antropomórficos, de templos, de sacerdocio, y de cultos y rituales variados, entre los que destacan por su importancia los asociados a la agricultura, dado el papel vital de ésta en esas sociedades.

Sobre las sociedades del mundo clásico, en especial de Grecia y Roma, conocemos muchas cosas; y en lo tocante a la risa la información abunda, como es bien sabido, desde las reflexiones filosóficas de Platón, Aristóteles o Cicerón que ya citamos, y desde los textos literarios de Aristófanes, Plauto, Terencio, Luciano (sobre Menipo)⁵ y muchos otros, hasta las actuaciones de mimos, payasos y bufones, pasando por la presencia y el papel central que tuvieron en esas sociedades las más diversas formas de fiesta, así como la comedia (desde la más clásica hasta las atelanas) y los espectáculos satíricos o burlescos. Pero todo esto se refiere a una presencia de la risa en lo cotidiano que no nos resulta extraña porque buena parte de nuestros espectáculos modernos y formas modernas de diversión colectiva derivan de aquellos y porque esa risa como crítica social o moral corriente, como denuncia de actitudes ridículas o cómicas, de defectos humanos, morales o físicos, o de los excesos del poder político o económico, y hasta religioso, nos es también bastante familiar. Lo que interesa ahora es mostrar en esas sociedades algunos aspectos de esa otra risa que fue fundamental para ellas, risa que sí hemos perdido, que hemos excluido de nuestras modernas sociedades industriales: la risa cósmica, la risa sagrada, la risa asociada a los ciclos de la vida y de la naturaleza, la risa asociada a la fertilidad y al sexo de la mujer, eso que Propp llama –de manera un tanto simple pero precisa– “la concepción agrícola de la risa”.

Lo que interesa de todo esto es que la risa sigue siendo, en las sociedades agrícolas, risa cósmica, religiosa, creadora de vida. Sólo que ahora –a diferencia de lo que sucedía entre los cazadores

⁵ Menipo, filósofo cínico, natural de Gadara, autor de varias sátiras perdidas cuyos nombres nos han sido al menos conservados por Diógenes Laercio, es un personaje clave en la historia de la risa, si no el personaje real, del que sabemos poca cosa, al menos el personaje literario, trabajado por Luciano en varios de sus *Diálogos*, porque su risa, la llamada *risa menipea*, es absolutamente irreverente, crítica respecto de todo, incluido lo más sagrado, como nos revela su conducta en el Hades, donde se burla de todo el mundo. Luciano emplea a Menipo como personaje de este tipo en sus “Diálogos de los Muertos” y en su “Menipo” o “La Necromancia”. Ver al respecto Luciano, *Diálogos de tendencia cínica*, edición a cargo de Francisco García Yagüe, Editora Nacional, Madrid, 1976, pp. 39-104 y pp. 141-161. Bakhtin ha estudiado bien la risa menipea en su libro sobre Rabelais, del que me ocuparé en el capítulo IV, y también en su estudio sobre Dostoyevski: *Problemas de la poética de Dostoyevski*, traducido del ruso por Tatiana Bubnova, FCE, México, 1986, esp. pp. 159-169.

primitivos— se asocia a la fertilidad, lo que significa relación con la agricultura (con la siembra y la cosecha) y con la mujer y su sexo. Es esta la parte que quiero resaltar, aun cuando deba generalizar al máximo y simplificar bastante las cosas.

Así como las sociedades de cazadores y criadores de ganado asociaban la risa cósmica, dadora de vida, con la caza, su fuente principal de vida, así las sociedades agrícolas la asociaron con la agricultura, de la que ahora dependía su vida, su supervivencia. La risa cósmica, creadora o dadora de vida, se vincula así al ciclo agrícola, ciclo de las estaciones, de siembras y cosechas, lo que significa, al menos globalmente, que puede estar ella misma sujeta a los vaivenes estacionales y al ritmo de las siembras y cosechas, es decir, que puede morir en invierno, cuando muere la vegetación, y renacer en primavera, cuando de nuevo renace la vida vegetal. Pero esas mismas sociedades conocen el secreto de la siembra, el de la fertilidad de plantas y semillas. De allí que habiendo heredado de la tradición anterior, de su pasado recolector-cazador, totémico y chamánico, el culto a la gran madre o a la gran diosa, diosa del parto, de la fertilidad, este culto genere en el mundo agrícola el de las diosas agrarias, diosas madres, asociadas a la agricultura, al ciclo de las estaciones, a la fertilidad del mundo vegetal. Aunque las sociedades agrícolas conocen por lo general, desde las más arcaicas, el papel del hombre en la procreación, siguen rindiendo culto a la mujer, a la diosa madre creadora de la vida de humanos y de plantas, símbolo de fertilidad y de vida, sobre todo a través de su sexo, de su vientre. Es en este contexto, dominado por la importancia de la agricultura, de la mujer, del sexo y de la fertilidad, que surge —y que se hace posible comprender— el tema literario de la diosa agraria que no ríe, que no sabe o no quiere reír, y de la forma, cargada de sexualidad, en que se logra hacerla reír, o hacerla reír de nuevo.

IV

LAS DIOSAS QUE NO RÍEN Y LA EXHIBICIÓN DE LOS GENITALES FEMENINOS

Contra lo que podría suponerse, el tema no ha sido muy estudiado por los historiadores de la religión, mitólogos, antropólogos y folkloristas,

no obstante su marcado interés por el estudio de los mitos propios de las sociedades agrícolas, en particular por los del mundo griego clásico, que es de donde se han podido sacar las mejores descripciones del mismo. Y no lo ha sido porque de alguna forma la risa, una vez más, ha quedado disuelta como detalle menor o sin importancia dentro del tema central que sí han estudiado con ahínco esos investigadores: el de la negativa de la diosa agraria, señora de los cereales y las cosechas, ofendida por alguna razón, o por un dios, a permitir que la tierra dé fruto y que el ciclo agrícola necesario para la vida humana continúe. Ante el peligro que esto representa no sólo para los humanos sino también para los dioses, que si aquéllos muriesen se quedarían sin nadie que les rindiese culto, algún dios consigue dar satisfacción a la ofendida diosa, y de esta manera, logrado el restablecimiento de la armonía, el ciclo agrícola se reanuda, la tierra torna a ser fértil y los cereales maduran otra vez. Pero —y este es un elemento central, a menudo omitido o mal entendido— dentro de esa visión global de detención (o muerte) y vuelta (o renovación) del ciclo de la vida agrícola que es también el de la vida humana dependiente de aquélla, el tema está asociado directamente con la *risa*, con la risa cósmica, creadora de vida, y también con la *exhibición de los genitales femeninos*, expresión abierta de esa vida y esa fertilidad que en las sociedades agrícolas tempranas se asocia a la hembra humana y que en las sociedades agrarias más desarrolladas identifica el sexo de la mujer con el surco de la tierra en que en tiempos de siembra se arroja la semilla y del que en tiempos de cosecha surgen las nuevas plantas.

El tema debe haber estado bien presente en esas tempranas sociedades agrarias, porque no obstante todos los cambios culturales ulteriores experimentados por ellas, cambios que debieron hacer difícil conservar y sobre todo comprender sus formas más antiguas, y que sin duda las modificaron y adaptaron, lo cierto es que sobreviven versiones del mismo procedentes de culturas diferentes y hasta poco relacionadas unas con otras; esto sin olvidar que todo indica que incluso algunos tardíos temas cristianos, medievales y renacentistas, como el *risus paschalis* o risa pascual, al que me referiré al final de este capítulo, no son otra cosa que una supervivencia del mismo. La risa y la exhibición sexual son, pues, aspectos claves en este mito. Y uno de los mayores méritos de Propp en su estudio de la

risa ritual en el folklore es haber sacado a la luz esa dimensión maltratada u olvidada.

En efecto, al estudiar en “La risa ritual en el folklore (El cuento de Nesmejana)” un viejo cuento folklórico ruso que se refiere a una princesa que no sabía o no podía reír (Nesmejana significa justamente en ruso “la que no ríe”) y cuyo padre, el rey, la promete a aquél que sea capaz de hacerla reír, Propp se encuentra con que el que la hace reír, el protagonista, es alguien que está acompañado de unos animales que lo ayudan (se trata del conocido tema folklórico de los animales agradecidos), y que es por medio de esos animales (hay variantes, como sucede en los cuentos, pero en la principal los ayudantes son tres cerditos) que el héroe hace reír a la joven princesa y logra obtener su mano. Y la cuestión de los animales, en particular de los cerditos, es de primera importancia porque Propp muestra que en otra versión del mismo cuento, “Las señales de la princesa”, versión algo diferente de “Nesmejana” pero estrechamente emparentada con ella, el rey ofrece la mano de su hija a quien logre descubrir sus “señales” (se trata por supuesto de un eufemismo muy decimonónico, ya que aquí las señales no son lunares ni nada parecido sino sus partes íntimas, sus partes sexuales o asociadas al sexo: piernas, senos, genitales). Y es gracias a los tres cerditos, que bailan ante la princesa, que ésta muestra —una por cada cerdito— sus “señales” al protagonista. Y hasta se acuesta o pasa la noche con él⁶.

De esta manera, mediante la lectura de unos cuentos folklóricos que conservan, como es usual en ellos (y Propp es autor de una teoría fundamental a este respecto) temas muy viejos, aunque modificados

⁶ Los cerditos son fundamentales no sólo por su asociación con la versión sexualizada del cuento de Nesmejana sino porque eran muy importantes en el culto de Deméter y en los rituales agrícolas asociados a ella. Se arrojaba carne de cerdo en los surcos antes de sembrar, se la repartía después, ya podrida, entre los fieles, e incluso en una de las versiones del rapto de Perséfone o Coré, recordada por Frazer, cuando la tierra se abre para que Hades descienda con ella a los infiernos aparece o se hunde con ambos una manada de cerdos. El mismo Frazer señala que en las Tesmoforias, fiestas agrarias griegas consagradas a Deméter, se acostumbraba arrojar cerdos, tortas cocidas y ramas de pino “en las hendiduras de Deméter y Perséfone”, que eran unas criptas o cavernas sagradas. Cf. J.G. Frazer, *La rama dorada* (edición resumida), versión española del FCE, México, 1956, pp. 533-536.

y no bien entendidos modernamente, Propp encuentra una muestra viva de la estrecha relación existente en el folklore, heredero de viejos mitos y tradiciones religiosas, entre el tema de la suspensión o ausencia de la risa (Nesmejana no ríe, no importa por qué, total no es una diosa agraria sino una princesa corriente seguramente derivada de ella) y el de la exhibición de la sexualidad femenina (aunque aquí, en un contexto de roles sexuales y matrimoniales mucho más modernos, la forma es diferente: no es a ella a quien muestran los genitales de otra mujer para que ría sino ella misma quien los muestra, y se los enseña al hombre que va a ser su marido). La clave está en esta asociación; y a partir de ella Propp hace una relectura del mito de Deméter en la que redescubre y reivindica el hasta entonces mal comprendido o subestimado papel de la risa dentro del mismo.

El relato mítico griego —en el que el asunto aparece por completo racionalizado, recreado, con variantes, y muy enriquecido en términos literarios— es bastante conocido, al menos en sus líneas generales. Resumo lo central, sin tomar en cuenta algunos detalles que varían de una versión usual a otra. Deméter, diosa de los cereales, madre del trigo, ofendida porque su hija Perséfone, también llamada Coré, la doncella, ha sido raptada por Hades, el dios del inframundo, su tío, hermano de Zeus, el padre de Coré, mientras recogía flores en un prado, suspende el ciclo de las cosechas y de la vida agrícola; y la tierra toda se queda árida y estéril, como en un oscuro invierno. Hombres y dioses se preocupan, pero nadie dice a la enristecida diosa dónde se encuentra su hija; y Zeus y los otros dioses, que lo saben, se lo ocultan. Descuidando su belleza y su aseo personal, llevando una antorcha en cada mano, Deméter recorre toda Grecia tras la huella de Coré. Asumiendo el aspecto de una vieja, llega un día a la ciudad de Eleusis, donde reina Celeo. Las hijas del rey la encuentran junto al pozo que surte de agua a la ciudad; y compadecidas de su tristeza la conducen al palacio. Allí todos tratan de alegrarla, pero es en vano, hasta que una criada, llamada en unos casos Yambé y en otros Baubo, ofendida porque la diosa no acepta el alimento que le ofrece, se alza las faldas ante ella y le muestra su sexo. La diosa entonces ríe. Es luego, y sin aparente conexión con este hecho, que los dioses le dan satisfacción, gracias a la intervención de Zeus. Este logra que Hades permita a Coré regresar con su

madre, esto es, volver a la tierra, a condición de que permanezca con él como esposa en el inframundo una parte del año, según algunas versiones seis meses, según otras cuatro. El ciclo de las estaciones se reanuda, las plantas crecen de nuevo y la vida se normaliza otra vez sobre la tierra.

Pero, como ha mostrado Propp, el aspecto central de toda la historia de Deméter es la risa de la diosa y su logro mediante una exhibición sexual, aspecto omitido, subestimado o malinterpretado en buena parte de las versiones usuales del relato⁷. Y es a ello que quiero referirme. La versión más antigua conocida del mismo es la que aparece en el *Himno homérico a Deméter*, que parece datar en su forma primitiva del siglo VII-VI A.C.⁸. Pero el *Himno*, centrado en otra preocupación, como es explicar el origen de los rituales rendidos a la diosa en Eleusis, omite numerosos aspectos del relato (aspectos que sólo conocemos por otras fuentes, o como producto de otras elaboraciones del mismo), y nada nos dice acerca de la risa de Deméter ni de ningún gesto obsceno que la haya provocado. Al mencionar a Yambe, apenas dice que ésta hizo reír “con bromas”, “bromeando continuamente”, a Deméter, aunque todos los estudiosos modernos coinciden en admitir que esta lectura púdica encubre el carácter obsceno o exhibicionista de las “bromas” de la criada eleusina. Las ulteriores referencias grecorromanas al tema, algunas de ellas muy fragmentarias o centradas en otros aspectos, ignoran el tema de la risa provocada por los gestos o “bromas” de Yambe, o pasan rápidamente sobre él. Pero el motivo seguía vivo, y algo que hace pensar en ello es que uno de los elementos constitutivos de los misterios eleusinos y de las fiestas

⁷ Frazer habla largamente del mito agrario de Deméter en *La rama dorada*, en la edición completa, pero nada dice de Yambé o Baubo, ni de risa. Cf. la versión francesa: J.G. Frazer, *Le rameau d'or*, cuatro gruesos tomos, Bouquins, Robert Laffont, París, 1983, tomo III, pp. 43-72. Y Reinach, que sí se detiene a estudiar el tema en detalle (op. cit, pp. 150-152), le da un sentido equivocado, al considerar el gesto de Baubo como una suerte de exorcismo o acto mágico dirigido a ahuyentar el mal espíritu que en su opinión posee a Deméter.

⁸ Hay edición española del *Himno homérico a Deméter*, en *Himnos homéricos. La Batracomiomaquia*, Gredos, Madrid, 1978. Mucho mejor es la edición italiana de Mondadori, que no sólo es bilingüe, texto griego/texto italiano, sino que contiene un preciso texto introductorio. Cf. *Inni omerici*, a cura di Filippo Càssola, Oscar, Mondadori, Milán, 1994, pp. 23-77.

agrarias en honor a Deméter, como las Tesmoforias, tan importantes a lo largo de la historia de la antigua Grecia, era que las mujeres que participaban en ellas se dirigían unas a otras insultos groseros, se reían, y se mostraban recíprocamente los genitales.

De todos modos, no hay mucho más, quizá debido al carácter sagrado y secreto de los misterios de Eleusis. Y son los autores cristianos de los primeros siglos de nuestra era los que ponen en evidencia esa vigencia de la risa de Deméter y de los gestos de Yambe (a la que prefieren llamar Baubo). Lo hacen al denunciar en sus polémicas con los paganos la obscenidad de algunos de sus ritos, como los del mundo eleusino. Pero lo más curioso es que si en los textos griegos se pasaba pudorosamente sobre el tema del exhibicionismo de Yambe, es en los textos de los autores cristianos donde el mismo, atribuido a Baubo, es expuesto no sólo de manera explícita sino incluso con morbosa perversidad, quizá porque los clérigos cristianos, atemorizados como siempre por el sexo femenino, buscaban sobre todo acentuar la condena moral de sus adversarios paganos, al mostrar la importancia del mismo en estos ritos.

Sea lo que sea de todo ello, lo cierto es que Arnobio (*Adversus Gentes*, V) y Clemente de Alejandría (*Protréptico*, II, 20, 1-21, 1), nuestras principales fuentes al respecto, nos dejaron las versiones más detalladas del asunto. Clemente dice que como Deméter rechazó el vaso de ciceón (la bebida sagrada que se consumía en los misterios de Eleusis), Baubo se levantó las ropas, y adelantando “sus partes pudendas” se las mostró a la diosa, que “se deleitó con aquella visión” y aceptó la bebida. Pero de inmediato cita unos supuestos versos de Orfeo, en los que se dice que cuando Baubo se levantó el peplo para enseñar su sexo a Deméter le mostró bajo su seno desnudo al joven Iaccos, que era el muchacho que acompañaba a la diosa en su búsqueda de Coré, lo que la hizo reír y aceptar la bebida. Pero más morboso es Arnobio quien, sin hablar todavía de Iaccos, dice que Baubo, queriendo alegrar a Deméter, se puso a arreglarse el sexo, a limpiarlo, y a tensar una parte de él para darle la forma de un muchacho tierno y lampiño. Luego se desnudó, le mostró sus partes pudendas, y la diosa, al verlas, se deleitó con ellas y se rió. Es quizá el puritanismo de ambos autores cristianos, incapaces de admitir que una mujer riese con complacencia al contemplar el sexo de otra, lo

que les lleva, tratando de racionalizar el relato, a darle un sesgo casi pornográfico, a introducir, no sólo en el relato sino en el sexo o las faldas de Baubo, el motivo adicional de Iaccos, llegando a ofrecernos, como hace Arnobio, lo que me parece que es la más temprana descripción cristiana del clítoris.

Analizando el tema, María Caterina Jacobelli, en su estudio sobre el *risus paschalis*, que volveré a mencionar más adelante, lo compara, siguiendo en esto a Fehrlé, Reinach y a Propp, con relatos parecidos acerca de Hathor, en el antiguo Egipto, narrados en un papiro que data de algo más de un milenio antes de nuestra era, y de Amaterasu, en el antiguo mundo japonés, narrado en el *Kojiki*, que se supone compuesto hacia el año 720 de la era actual. En el papiro se nos cuenta cómo el dios solar Ra, ofendido por el dios Baba, se retira a su tienda (lo que implica de alguna forma una crisis cósmica: la ausencia del sol del mundo), y cómo acude a él Hathor, la diosa de cuernos de vaca, diosa del amor, del sexo y la sonrisa, se desnuda y le muestra sus genitales, lo que hace reír a Ra, provocando el fin de la crisis y su vuelta a alumbrar el universo. En el *Kojiki* se cuenta cómo Amaterasu, diosa solar, indignada por una ofensa, se encierra en su morada, que es una cueva, dejando al mundo a oscuras. Para contentarla, otra diosa, Ameno Uzume No Mikoto, se planta ante la entrada de la cueva y se desnuda, mostrando senos y genitales, lo que provoca la risa de millares de *kamis*, que son los espíritus tutelares del shintoísmo japonés. Intrigada por las risas, Amaterasu se asoma a la entrada de la cueva, lo que permite a los dioses asirla y traerla de nuevo al mundo, a alumbrarlo con su luz. En todas ellas María Caterina Jacobelli encuentra con justeza un contenido y unas etapas comunes: hay una crisis cósmica, una exhibición sexual (que ella prefiere llamar *anasyrma*, del griego *anasyro*, “me desnudo”) y una risa, causada por el *anasyrma*, que conduce al fin de la crisis y a la vuelta a la normalidad⁹.

⁹ María Caterina Jacobelli, *Risus paschalis. El fundamento teológico del placer sexual*. Traducido del italiano por Clara Cabarrocas, Planeta, Barcelona, 1991, capítulo IV, pp. 75-99. La primera parte del libro de la señora Jacobelli, dedicada a estudiar el *risus paschalis*, es excelente, pero la segunda, en la que trata en vano de mostrar que el placer sexual ha sido fundamental en la teología católica, incluyendo a Santo Tomás de Aquino, me parece completamente falsa;

Por mi parte encuentro que hay una situación comparable, y muy valiosa por lo antigua, en un viejo poema acadio de origen sumerio, “El descenso de Ishtar a los infiernos”, en el que un eunuco, creado por el dios Ea para resucitar y rescatar a Ishtar, a la que su hermana Ereshkigal, diosa de los infiernos, ha matado por haber descendido sin permiso al inframundo, logra resucitarla haciendo reír a Ereshkigal, para traerla de nuevo a la tierra. La muerte de Ishtar produce una crisis cósmica, pues –como dice el poema– después del descenso de Ishtar al infierno “el toro no monta la vaca, el asno no se acerca a la burra, en la calle el hombre no fecunda a la doncella, el hombre yace sólo en cámara y la doncella yace sola sobre su costado”. Ciertamente no hay *anasyrma* o exhibición sexual, y que el eunuco pide beber de un odre, que contiene un “agua de vida” con el que resucita a la diosa, pero es divirtiendo y haciendo reír a la severa Ereshkigal como logra distraerla y poder darle a Ishtar la bebida que la resucita. Así, con el regreso de Ishtar a la tierra, todo se normaliza¹⁰.

En el caso de Deméter tenemos, pues, una diosa agraria que no ríe y que al dejar de reír produce la suspensión del ciclo de las plantas y la vida, esto es, una crisis cósmica, y una exhibición sexual o *anasyrma*, en este caso (como en los otros) de los genitales femeninos, que provoca la risa de la diosa y con ello la solución de la crisis y el restablecimiento de la normalidad del mundo. No parece haber duda de que, más allá de todo embellecimiento literario, este es el centro del mito de Deméter y Coré, y que en él encontramos la risa cósmica, risa divina, risa vinculada a la vida, y la exhibición de los genitales femeninos, asociados a la vida y a la fertilidad.

y deplorable. (Convendría comparar este texto lamentable de la anciana señora Jacobelli con el extraordinario libro de la brillante teóloga alemana Uta Ranke Heinemann, *Eunucos por el reino de los cielos*, Trotta, Madrid, 1994, que es un documentado y espeluznante examen de la morbosa y envenenada actitud que la Iglesia católica ha mantenido en contra del sexo y de la mujer a lo largo de estos últimos dos mil años, es decir, de toda su historia.) El citado texto del *Kojiki* acerca de Amaterasu puede leerse en la versión inglesa de Basil Hall Chamberlain: *The Kojiki. Records of Ancient Matters*, Volumen I, Sección XVI, Charles E. Tuttle Company, Tokio, 1981, pp. 63-65.

¹⁰ Hay versión española del *Descenso de Ishtar a los infiernos* en *Mitos sumerios y acadios*, edición de Federido Lara Peinado, Editoria Nacional, Madrid, 1984, pp. 401-410.

Existen, por supuesto, en el mundo grecorromano clásico otros ejemplos (aunque no tan importantes como el de Deméter) de esa risa dadora de vida o renovadora de la naturaleza, asociada a diversos rituales agrarios, a la vida y a la muerte. Y varios historiadores modernos de la religión y del folklore, como Frazer, Reinach y otros, los han sacado a la luz a partir de lo que de ellos sobrevive en viejos relatos de autores grecorromanos, aun cuando éstos a menudo no parecen comprenderlos bien, sea porque los recibieron demasiado fragmentados o racionalizados, sea porque tienden a racionalizarlos ellos mismos. Así, gracias a Plutarco sabemos que los que salían del antro de Trofonio reían en lo que para ellos era una suerte de resurrección; gracias a Plutarco, a Pausanias y a Eusebio de Cesárea, conocemos la fiesta beocia de las *Daedala* y la presencia en ella de la risa vivificadora; gracias a Heródoto (*Historias*, II, 60) sabemos que en Bubastis, en el antiguo Egipto, había una fiesta femenina del tipo de las Tesmoforias griegas y que en ella, como en la fiesta griega, las mujeres se insultaban, se reían y se mostraban los genitales unas a otras; gracias al mismo Heródoto (*Historias*, V, 4, 5) sabemos que las mujeres tracias se inmolvaban riendo sobre las tumbas de sus maridos; gracias a Diodoro de Sicilia (*Biblioteca Histórica*, III, 22, 2) sabemos que era costumbre entre los trogloditas que los viejos se mataran ellos mismos de buena gana, alegremente; gracias a Estrabón (*Geografía*, XVI, 776) sabemos que esos mismos trogloditas lapidaban a sus muertos en medio de alegres risas; y gracias a Tímeo y otros autores, conocemos el interesante fenómeno de la *risa sardónica*, con que los antiguos sardos mataban alegremente a sus ancianos.

Pero no puedo ocuparme de esto ahora, porque lo que más me interesa de esta rápida lectura histórica de la risa es mostrar cómo en la sociedad medieval europea, fundamentalmente cristiana, no obstante el tiempo transcurrido y los profundos cambios culturales operados desde el fin del mundo antiguo, incluyendo la oposición intransigente del cristianismo a toda supervivencia de alegría pagana, se encuentran remanentes importantes de esa risa cósmica, o de esa risa que da vida, que es expresión de vida y que puede oponerse a la enfermedad, y hasta a la muerte. Es de esto de lo que quisiera ocuparme ahora haciendo primero algunas observaciones acerca de la risa pascual medieval y renacentista, y luego varios señalamientos

relativos a las manifestaciones que encontramos en el mundo medieval cristiano de la risa enfrentada a la enfermedad y a la muerte, algunas de las cuales han perdurado incluso en ciertas áreas de Europa hasta tiempos más recientes.

V

SUPERVIVENCIAS MEDIEVALES: EL RISUS PASCHALIS

Junto con la fiesta de los locos, el *risus paschalis* es una de esas manifestaciones festivas integradas al mundo religioso y asociadas al espacio sagrado que contribuían a hacer de las iglesias cristianas medievales, no obstante todo el autoritarismo del alto clero y su oposición franca a la alegría carnal o material, lugares bastante más alegres y humanos que lo que pasaron a ser después del siglo XVI y de la Contrarreforma esas mismas iglesias, llamadas desde entonces de culto católico para diferenciarse de las de culto protestante o reformado que habían surgido de la Reforma de la primera mitad de ese siglo, y en las que al menos el canto colectivo de himnos y salmos conservó vivo algo de ese espíritu alegre y participativo que había caracterizado la presencia del pueblo en buena parte de las festividades religiosas del cristianismo medieval.

El *risus paschalis* (risa pascual) consistía en lo esencial en que cada año, el Domingo de Pascua, con motivo de celebrarse la resurrección de Cristo, esto es, del dios cristiano, el cura que oficiaba la misa en la iglesia se entregaba delante de los feligreses a una serie de gestos cómicos u obscenos, acompañados de chistes fuertes y de comentarios vulgares, los cuales hacían reír bulliciosamente a los asistentes, quienes, al menos en su mayor parte, disfrutaban de estas bromas vulgares y de esos gestos y chistes asociados de manera abierta con el sexo¹¹.

De la fiesta de los locos estamos bastante bien informados; y hay numerosos documentos y testimonios medievales acerca de la

¹¹ El mejor estudio sobre el *risus paschalis* es el de Maria Caterina Jacobelli ya citado. De él extraigo la mayor parte de las informaciones sobre su presencia medieval y sobre el intercambio epistolar entre Capito y Ecolampadius, aunque he revisado antes por supuesto lo que escribieron al respecto Reinach y Propp en la primera mitad del siglo XX.

misma. Por desgracia no ocurre lo mismo con el *risus paschalis*, y ya sea porque su presencia era tan normal que pocos se ocuparon de analizarlo o criticarlo, ya sea porque se lo confundía con otras manifestaciones religiosas de carácter festivo que tenían lugar en las iglesias en otras épocas del año, como Navidad, Pentecostés y la fiesta de Todos los Santos, lo cierto es que las informaciones que tenemos acerca del mismo en el mundo medieval cristiano son muy pocas y además nada precisas. Por fortuna, hace unos años Maria Caterina Jacobelli dedicó un interesante ensayo al estudio del *risus paschalis* y en él (además de una serie de reflexiones importantes, a algunas de las cuales me referiré más adelante) se exploran con minuciosidad las fuentes medievales que de él hablan, aun cuando en este caso el resultado no me parece muy fructífero.

Según la autora, el testimonio más antiguo acerca del *risus paschalis* podría ser un texto del obispo carolingio Hincmar de Reims, que data del año 862. El testimonio me parece sin embargo dudoso, porque aunque Hincmar muestra –y por supuesto condena el hecho– que había sacerdotes que se emborrachaban en reuniones religiosas, que cantaban, que hacían con escándalo oraciones indecentes, que provocaban “aplausos y risas inoportunas”, que contaban y cantaban “fábulas estúpidas”, y que permitían “juegos lascivos” con osos y con bailarinas y la presencia de máscaras de demonios, todo lo cual nos revela la vitalidad del espíritu festivo y de numerosas supervivencias paganas y carnavalescas en la Iglesia de la alta Edad Media, lo cierto es que el texto no establece ninguna relación con el tiempo de Pascua y ni siquiera señala que estos excesos –aunque es de suponer que haya sido así– tuviesen lugar en las iglesias.

Los otros testimonios son igualmente imprecisos: unos versos de *La Divina Comedia* (Paraíso, XXIX, vv. 103-108) en los que Dante se queja de que en la Florencia de su tiempo se gritaran fábulas y bufonadas desde los púlpitos de las iglesias; una solicitud, hecha en la Praga del siglo XV, de que se condene a quienes en las iglesias “cantan canciones seglares necias y vulgares” y a los “hombres y mujeres” (es claro que se refiere a laicos, no a sacerdotes) que “provoquen carcajadas contando hechos descarados y fábulas” y empujando con ello a la lujuria; y unas referencias sicilianas a risas indecentes en las iglesias, pero en tiempos de Navidad, no de Pascua. En realidad

el único testimonio preciso es el que se refiere a España. Según ese testimonio, cuyo origen y fecha no son muy claros, en España, en la vigilia de Pascua, el predicador se hacía acompañar por un hermano laico que enjuiciaba la Cuaresma, celebraba el buen yantar y se sacaba de debajo del brazo un frasco de vino y un jamón.

Los verdaderos testimonios acerca del *risus paschalis* datan del siglo XVI y es entonces cuando el asunto se debate entre predicadores y cuando se dan referencias concretas acerca de su forma y de sus contenidos. A este respecto, y enriqueciendo las cortas referencias que habían dado en sus obras Reinach y Propp, Maria Caterina Jacobelli hace un excelente, minucioso y muy bien documentado examen del asunto. No intentaré repetirlo, por supuesto, y me limitaré por ello a resumir y comentar en forma crítica lo que del mismo estimo más importante para el análisis que vengo haciendo de la risa.

La mejor descripción que tenemos del *risus paschalis* deriva de una discusión epistolar entre dos teólogos católicos tempranamente pasados a la Reforma, Johannes Ecolampadius y Wolfgang Capito, discusión que tuvo lugar en Basilea en 1518. Del intercambio epistolar quedan claras varias cosas centrales: 1. que el *risus paschalis* implicaba todo tipo de gestos obscenos y chistes subidos de tono, buena parte de ellos de contenido sexual bien explícito; 2. que se trataba de una conducta pascual corriente entonces en toda Alemania, aceptada por el pueblo, que la disfrutaba, con excepción de algunas personas muy sensibles o cultas, y por una parte del alto clero, que la toleraba por pensar, como los propios sacerdotes que la ponían en práctica, que sin ella los predicadores se quedarían sin feligreses; 3. que Capito la aceptaba resignado mientras Ecolampadius la condenaba con indignación.

En cuanto a los contenidos del *risus* encontramos una serie de detalles interesantes. Los predicadores imitaban sonidos animales, como cantos de cucos, de gansos o de gallos, como rebuznos de burro, o mugidos de vacas y terneras; imitaban, como bufones, a personajes grotescos o ridículos; trataban de animales a sus feligreses, que se reían de ello; contaban chistes groseros, en su mayor parte relacionados con el sexo o con la ridiculización de hechos y personajes sagrados, santos apóstoles incluidos; y sobre todo escenificaban todo tipo de gestos y ruidos grotescos, que iban desde imitar el parto de una ternera para sacarse de abajo, en medio de las carcajadas del

público, un supuesto becerrito, hasta masturbarse en público o simular que practicaban el coito abiertamente. Ecolampadius menciona escandalizados casos como el del cura que fingía estrangular una ternera para luego parir otra en medio de risas (buen ejemplo por cierto de la sobrevivencia del papel vivificador de la risa), o como el que se hacía el idiota, exaltaba el estiércol y silbaba, o cantaba estrepitosamente como un gallo o como un ganso.

Pero no es sólo esta polémica epistolar la única fuente de informaciones renacentistas acerca del *risus paschalis*, pues así como los textos medievales escasean y son confusos, así los del siglo XVI abundan y resultan por el contrario muy explícitos. Maria Caterina Jacobelli recoge una buena cosecha de ellos. No puedo citarlos, pero recordaré que los documentos muestran su presencia en toda la Europa cristiana y que algunos ejemplos resultan de gran comicidad: críticas antifeministas de los hombres que se dejan dominar por sus mujeres, es decir, de todos, salvo el cura, que sólo tiene en su casa a un gato; o montajes teatrales en los que se imita a dos jóvenes, hombre y mujer, desesperados por hacerse el amor, que mientras esperan en la posada que les preparen una habitación deciden amarse sobre un banco que da al gallinero, con el previsible resultado de que, en medio de sus revolcones amorosos, se caen con todo y banco sobre las gallinas, causando un alboroto fenomenal.

Lo fundamental de todo esto es encontrarnos conque, proveniente de un antiguo fondo popular religioso y pagano cuyos orígenes se nos pierden en la confusión de los tiempos medievales, todavía en el siglo XVI y aún después, en las iglesias cristianas podía darse –con protagonismo de los sacerdotes, tolerancia de buena parte del alto clero y disfrute pleno por parte de los feligreses– un espectáculo como éste; y que aunque buena parte de sus promotores era incapaz de explicar su origen, reduciendo su finalidad a un simple interés por divertir a las gentes en un momento de alegría como era la Pascua, momento de la resurrección de Cristo, esta risa nos remite a la risa vivificadora de las viejas sociedades agrícolas, asociada a la resurrección del dios y quizá provocadora de ella, y relacionada de manera directa con el exhibicionismo sexual que hemos visto presente en rituales como el de Deméter, el mismo que con tanta indignación condenaran los viejos Padres de la Iglesia como Arnobio y Clemente Alejandrino.

Maria Caterina Jacobelli ha visto bien esto cuando concluye su estudio del *risus paschalis* admitiendo las similitudes entre éste y los viejos rituales asociados a Deméter, Hathor o Amaterasu y cuando señala que, no obstante las diferencias que podemos apreciar, el proceso es similar en lo esencial, pues hay de entrada una situación de crisis cósmica al inicio de la Pascua, ya que el dios, Cristo, está todavía muerto, crisis cósmica que afecta a los fieles; luego un *anasyrma* o exhibición sexual del sacerdote, mediador entre los fieles y el dios muerto, la cual provoca la risa de los fieles; y finalmente una resurrección del dios, que resuelve la crisis cósmica y devuelve la alegría al mundo, celebrada con alborozo por los fieles, siendo la risa elemento clave asociado a esa resurrección, a ese regreso del dios a la vida, y a esa alegría primaveral que ayuda a restablecer la normalidad sobre la tierra.

Por supuesto que hay modificaciones grandes. Y no podía ser de otro modo, dado el contexto cristiano, dada la necesidad experimentada por tantas supervivencias paganas de irse adaptando y asimilando a ese intolerante contexto, dado el tiempo transcurrido y los desconocidos rituales de que pudo haberse partido, dadas en fin tantas otras cosas que ignoramos sobre las tradiciones paganas de los pueblos europeos precristianos y sobre sus formas de adaptación y supervivencia dentro de ese proceso multiseular de cristianización masiva que fue el medioevo. En el *risus paschalis* no hay una diosa indignada u ofendida que hace cesar el ciclo agrícola, ni hay ninguna diosa, sacerdotisa o mujer que la alegre con su exhibición sexual o *anasyrma* a fin de que la vida vuelva otra vez a la tierra y al mundo humano. Es un dios el que ha muerto, no una diosa. Además es un dios único, exclusivo, de modo que ninguna otra diosa podría venir a resucitarlo con la risa gracias a la exhibición de sus genitales, no sólo porque no hay diosas sino porque la misoginia del cristianismo sería incapaz de aceptar algo semejante. No es el dios, no es Cristo el que ríe, porque como señalara tempranamente Crisóstomo, la risa le es ajena. Quienes ríen son los fieles, alegres porque su dios ha resucitado. Y quien provoca la risa (de los fieles, no del dios) es el sacerdote, un hombre (el cristianismo es una religión de hombres), con la exhibición de sus genitales, masculinos, por supuesto, con simulaciones de la cópula, o con chistes subidos de tono relativos al acto sexual

o a la sexualidad. Pero la risa es provocada en lugar sagrado, en el templo, y se la provoca en día sagrado, el Domingo de Pascua, día de la resurrección de Cristo, y en medio de un ritual sagrado como es la misa de ese día. Y la risa, sexualizada, es aquí herramienta creadora de vida, porque –aunque los propios predicadores y fieles interpretaran y aceptaran esa risa como simple expresión de su alegría por la resurrección de Cristo– tenemos todo el derecho a pensar que hay aquí una reminiscencia de esa risa agraria capaz de devolver la alegría al mundo y de reiniciar el ciclo de la naturaleza. Sobre todo si no olvidamos que Cristo es un dios que resucita en Pascua, es decir, al comienzo de la primavera, cuando la naturaleza renace, y que vistas desde esta perspectiva son numerosas las similitudes entre el dios cristiano y los antiguos dioses paganos asociados a ese ciclo anual de la vida y de las plantas, dioses agrarios como Osiris, Atis y Adonis.

VI

SUPERVIVENCIAS MEDIEVALES: LA *DANZA DE LA ARGIA* Y *EL CONTRATTITU*

Pero no sólo el *risus paschalis* es una supervivencia de esa risa agraria tan bien estudiada por Propp. La Europa campesina tradicional todavía conserva –o conservaba hasta hace poco– algunas otras. Es una risa que viene de un pasado remoto y de la que existen testimonios medievales o renacentistas, aun cuando las recopilaciones folklóricas europeas (al menos las hechas en forma sistemática) sean todas de tiempos más modernos, no más allá del siglo XVIII, o a lo más del siglo XVII.

Una de esas áreas tradicionales europeas es Cerdeña, isla que ha sido creadora de un folklore muy rico y de tradiciones campesinas de las que se ha conservado testimonio al menos desde la Antigüedad clásica, y de cuya supervivencia dan pruebas diversos estudios de campo hechos por folkloristas, lingüistas y antropólogos de este siglo que acaba de terminar. A los sardos antiguos se les atribuye, como es bien sabido, la famosa *risa sardónica*, que de ordinario es tenida como una suerte de risa sarcástica o burlona, o de risa convulsiva, con *rictus* facial, asociada al consumo de sardonina, una

hierba propia de la isla, pero que –tal como la describen los autores de la Antigüedad clásica– es más bien una risa asociada a la muerte, porque era costumbre de los antiguos sardos reír mientras mataban a sus ancianos. Esta risa, que para los autores racionalistas antiguos era un modelo de crueldad, no era otra cosa que una peculiar manifestación de esa risa cósmica, asociada a la vida y a la muerte, que hemos visto en las sociedades de cazadores y agricultores tempranos y que en este caso, como bien señala Propp, acompaña el paso de la muerte a la vida, produce vida y favorece futuros nacimientos, esto es, que hace del morir un renacer y que a la inevitable muerte (pues los sardos mataban a sus ancianos cuando ya no podían mantenerlos por su vejez, situación comparable con la que se narra en la conocida película japonesa *La balada de Narayama*, de Shohei Imamura) la convierte así en nueva vida.

En el folclore sardo aún sobreviven formas de esa vieja risa agraria, capaz de encarnar la vida y de enfrentarse a la muerte y al dolor. Ernesto de Martino y Clara Gallini han estudiado bien el fenómeno, y en el caso del primero su análisis le ha llevado a explorar referencias antiguas y a hacer comparaciones entre Cerdeña y otras áreas tradicionales y campesinas de Europa en las que se dan algunos fenómenos del mismo corte. Clara Gallini ha examinado dos formas de esa risa sarda que tienen particular interés: la asociada a la llamada “danza de la *argia*” y la asociada al llamado “*contrattitu*”¹². Quiero concluir este capítulo haciendo algunos señalamientos sobre ambas y añadir además algunas cosas.

En la danza de la *argia* encontramos a la risa actuando ante la enfermedad y curándola, tratándose aquí por supuesto de una enfermedad capaz de colocar al enfermo en una situación que parece vecina de la muerte. Se trata de la picada de la tarántula, pequeña araña venenosa muy difundida en el área mediterránea de Europa y sobre cuya picada y efectos tenemos muchas noticias desde la Antigüedad clásica. La araña siempre fue abundante en el área de Tarento, al sur de Italia, y de allí tomó su nombre. La enfermedad, producto

¹² Clara Gallini, «Le rire salvateur: rire, dérider, faire rire», en Pier Giovanni d'Ayala y Martine Boiteux, coordinadores, *Carnavals et mascarades*, Bordas, París, 1988, pp. 34-38.

de la picada, que por lo general se produce en el cuello o en las manos, y a la que se llamaba tarantismo o tarantulismo, se caracteriza por producir dolores abdominales muy fuertes, acompañados de un profundo estado depresivo y de una acentuada pérdida de conciencia. Pero al mismo tiempo, al menos en los numerosos textos médicos medievales que hablan de ella desde los siglos XIV y XV en adelante, se dice que es capaz de producir convulsiones sostenidas y que entre los períodos de depresión y de tristeza que caracterizan al mal, esas convulsiones se expresan como deseos irrefrenables que siente el enfermo de bailar en forma alocada y hasta de desnudarse y hacer exhibiciones obscenas delante de todo el mundo. La enfermedad era frecuente en primavera, y, como era recurrente, muchas de las recaídas eran también primaverales. El tratamiento del tarentismo era la música, en general una música rápida, de ritmo casi convulsivo, para seguir el de los movimientos del enfermo, y acompañada por risas y empleo de instrumentos agudos y ruidosos, como los que se usaban en los *charivaris*. Las tarantelas napolitanas y otras formas musicales mediterráneas de nombre parecido, como los tarentos o tarantos españoles, parecen tener aquí su origen¹³.

Pero la danza de la *argia*, nombre que dan los sardos a la tarántula, es otra cosa, e implica una relación de otro sentido con el enfermo de tarantismo y con la enfermedad misma. Entre los sardos lo que parecía dominar en la enfermedad, o al menos en su lectura folklórica, no eran las convulsiones que hacían danzar desenfrenadamente al enfermo, sino el estado depresivo, casi cataléptico, que la asemejaba a la muerte. Y quienes danzan en este caso son los —o las— que deben curarlo. La danza tiene los mismos rasgos carnalescos de la tarantela del sur: risas, máscaras, travestismo, música estridente y ruidos de *charivari*. La ejecutan hombres y mujeres en unos casos, y mujeres solas en otros, y lo que se trata es de hacer despertar y reír al enfermo, en el entendido de que la risa puede curarlo, hacerlo revivir, recuperar la consciencia. Pero lo interesante es que los cantos suelen ser burlescos, satíricos, llenos de burlas contra todos, comenzando por el enfermo; y que la danza, cuando se trata de

¹³ Gregorio Paniagua, Introducción a su disco *Tarentule-Tarantelle*, Atrium Musicae de Madrid, Harmonia Mundi, París, 1976.

mujeres solas (que es lo más frecuente), se caracteriza por sus rasgos sexuales: aprovechando el estado inconsciente del enfermo, las mujeres se desnudan en medio de risas, dicen palabras groseras y hacen gestos obscenos delante de él, exhibiendo los senos y los genitales. Es como si la risa y la exhibición sexual femenina crearan la vida o pudieran recrearla. La danza dura varios días y concluye cuando la risa y la burla logran hacer que el enfermo regrese de su estado inconsciente y se reanime.

En el *contrattitu* encontramos la risa enfrentada a la muerte, si bien de una manera más moderna, o más modesta. Los sardos llaman *attitu* al lamento fúnebre, que es —como en casi todas partes— triste y contiene alguna forma de exaltación del difunto; y el *contrattitu* es un momento de enfrentamiento a ese lamento y a esa exaltación. Se injuria entonces al muerto y a los suyos, tratando de poner las cosas en su sitio y de hacer que las lágrimas sean remplazadas por la risa. En los casos en que el *contrattitu* es seguido de vigiliias o banquetes fúnebres aparece en ellos un nuevo personaje, llamado *sa buffona*, esto es, la payasa, que se encarga de hacer reír a todo el mundo con bromas sobre cualquiera y con algunas exhibiciones de su sexo. Aquí la risa tiene una función más modesta. Ya no es capaz de devolver la vida; y se limita a reducir la importancia de la muerte (en la medida en que se reduce la del muerto) y a hacer que la risa esté presente, ahuyentando las lágrimas y borrando por un momento la tristeza. Con todo lo antiguo que pueda ser, el *contrattitu* está más cerca del mundo contemporáneo; y no deja de hacernos recordar que aun en nuestros funerales, cargados de pompa y seriedad, las risas y los chistes, así sea en la periferia del lugar donde se vela al muerto, también se hacen presentes. No llegan, como en el *contrattitu* a burlarse del difunto, pero no dejan de ser una forma de soportar la muerte y de aligerar el dolor que la acompaña.

CAPÍTULO III

RISA Y LOCURA. LOCOS Y BUFONES. IRRISIÓN, CRÍTICA SOCIAL Y MUNDO AL REVÉS

I

RISA, LOCURA, RAZÓN Y PODER

Hemos visto hasta ahora a la risa asociarse a la vida, a la muerte, y a la enfermedad; y también he intentado mostrar, así sea rápidamente, la forma en que se plantea esta asociación en las sociedades tradicionales, o al menos en algunas de ellas. Pero la risa se asocia también a la locura; y dentro de la visión que intento dar de la dimensión histórica de la risa, este aspecto resulta muy importante, sobre todo por dos razones que saltan a la vista. La primera, porque la risa de los locos usuales, y de los que ejercen la locura como profesión, como es el caso de los bufones, tiene a menudo carácter de crítica social a veces fuerte, o bien se burla del poder, o expresa una actitud franca de irrespeto por los valores tradicionales aceptados, todo lo cual le es permitido por lo general al loco y al bufón sólo porque son locos, y por tanto irresponsables de decir las verdades que dicen en medio de burlas y de risas. Y la segunda, porque en sociedades como la mayoría de las tradicionales y de manera muy particular en la sociedad medieval cristiana, dominada por la intolerancia del cristianismo y por el autoritarismo de nobles y de reyes, el poder es ejercido de manera férrea, y el espacio para la burla, o para la irrisión de los valores sagrados en que intenta fundamentarse, no son accesibles sino para los locos, o para quienes se escudan en la locura para hacer este tipo de críticas¹.

¹ Por supuesto que esto no sólo ocurre en las sociedades tradicionales, también en muchas sociedades modernas, autoritarias o dictatoriales, y hasta en algunas democracias. Basta con pensar en nuestras dictaduras latinoamericanas de no hace mucho y hasta en muchas de nuestras flamantes “democracias representativas”.

El tema de la relación entre la risa y la locura permite así abordar una de las funciones sociales y culturales más interesantes de la risa: su función desmistificadora y crítica de las sociedades humanas, su capacidad de denuncia de conductas, de prácticas individuales y sociales y de relaciones de dominio y de poder. Sólo que para hacerlo sin demasiada dificultad o sin demasiados riesgos, para poder decir verdades tan peligrosas y molestas, esa risa tiene que asumir la máscara de la locura, tiene que ser la risa de los locos, o pretender con ironía o sarcasmo que es el mundo todo el que está loco.

Por ello quizá convenga decir algunas cosas acerca de esa locura de la que puede partir la risa o en cuyo nombre se atreve a hablar y a reírse sarcásticamente del mundo. El punto de partida es la oposición usual aceptada por casi cualquier cultura, y por supuesto por la cultura occidental, entre locura y razón. La locura se opondría en forma radical a la razón. La locura sería una suerte de sinrazón. Y me parece que podría señalar al menos cinco rasgos propios de esta oposición, tal como se la ha planteado en diversas sociedades a lo largo de la Historia.

1. Ante todo, para que se hable de locura se requiere una sinrazón organizada, casi racional, una anti-razón, una suerte de sinrazón total, o al menos casi total, que se oponga en detalles y en conjunto a la razón, es decir, a lo que se considera entonces la razón. Cualquier persona puede estar contra algo tenido por racional sin llegar a ser declarado loco, o al menos sin que se lo encierre por ello. Se lo declara loco cuando está (y sobre todo cuando actúa) contra todo lo tenido por racional, o contra muchas cosas racionales, o contra cosas muy importantes tenidas por expresión de lo racional.

2. La locura puede ser también una suerte de privación de la razón, una carencia de razón. Sería el caso de los idiotas o débiles mentales, incapaces de raciocinio, de coordinar ideas complejas. El idiota es no sólo asimilado al loco sino que la idiotez es tenida por una forma de locura, en un sentido la peor, pues aleja al máximo de la condición racional, pero en otro la mejor, pues la idiotez es asimilada a inocencia, a pureza, a felicidad, a toque de los dioses. Y los idiotas, al menos desde los tiempos de la Grecia antigua, como indica el propio nombre que se les daba (*ιδίως* propio, el que está en su propio mundo), eran tenidos por seres sagrados. Aún lo son

entre muchos otros pueblos, como ocurre, u ocurría hasta tiempos recientes, entre los musulmanes.

3. Exceptuando casos muy raros, como ocurre quizá con los idiotas, la locura no suele ser total, plena, sino parcial o momentánea. Locura y razón conviven en la mayor parte de nosotros. El saber popular dice que todos estamos un poco locos, y que “de músico, poeta y loco/ todos tenemos un poco”. Los locos suelen tener momentos de gran lucidez en ciertos períodos, o al tratar ciertos temas. Y a menudo intercalan en sus discursos (igual que hacen los que no están locos) cosas sensatas en medio de grandes tonterías. Sin duda el ejemplo literario que nos resulta más conocido es el de Don Quijote, tan sensato y razonable en todo, salvo cuando le tocaban sus obsesiones: la caballería andante, Dulcinea, los gigantes y endriagos, y algún otro tema del mismo corte. Cualquiera de nosotros podría citar al menos un caso comparable, y por lo demás real, no literario.

4. Salvo ciertas cosas demasiado obvias o que la mayoría de las sociedades ha coincidido en condenar porque afectan a la convivencia social, la locura tiene en buena medida una dimensión relativa, histórica: muchas normas de vida y de conducta varían con el tiempo y con las sociedades, o de una sociedad a otra; y lo que sería signo de locura en una sociedad o en algún tiempo no lo sería necesariamente en otra sociedad o en otro tiempo, como nos revelan las experiencias de tantos genios o incomprensidos. Ciertamente que estos no dejan de ser casos excepcionales, pero es que ni siquiera para la locura corriente podría servir de paradigma nuestra conocida expresión acerca de que “loco es el que come mierda”, porque la coprofagia ha sido practicada, al menos en algunos casos y contextos, inclusive religiosos, por ciertas sociedades del pasado (y, al menos hablando en términos literarios, por muchos personajes del presente)². Ello equivale a decir

² Aunque muchos de ellos son poco confiables, lo cierto es que se conocen varios relatos y testimonios relativos al consumo de excrementos y de orina por parte de algunas sociedades tradicionales, en la India, y en especial en el mundo indígena americano. Los excrementos del Gran Lama eran usados antiguamente en el Tibet como reliquias de alto poder milagroso; algunas sectas indias acostumbraban comer los excrementos de sus gurúes, o beber como sagrada el agua en que éstos se lavaban los pies; Cabeza de Vaca habla de que algunas de las tribus del sur de los Estados Unidos con las que convivió

que cualquier sociedad corre el peligro de declarar loco a quien no lo está en absoluto, a quien no lo está del todo, o a quien no lo está más que quienes lo declaran loco a él.

5. Y aquí surge un último aspecto central. La relación directa entre locura y mayoría y la relación conflictiva que suele darse entre locura y poder. Por todas estas cosas, y más allá de algunos casos obvios, la condición de loco es una de las pocas cosas que siempre se ha decidido en forma democrática, incluso en las sociedades tradicionales más autoritarias. Es la mayoría la que decide quién está loco. Es decir, que son las opiniones y creencias de ese común de las gentes lo que determina, cuando hay una práctica reiterada de alguien en contra de ellas, la frontera entre razón y locura. Sólo que esa “razón mayoritaria”, esa opinión de las mayorías, responde siempre a intereses de poder y a tradiciones arraigadas manipulables con facilidad. Tener razón contra la mayoría o, peor aun, contra la totalidad de la sociedad en que se vive es peligroso, pues suele conducir a una declaración de locura y a un encierro. Sobre todo si de por medio está el poder en cualquiera de sus formas: económica, o política, o familiar, o la que sea. Porque entonces no es la razón sino los intereses lo que más cuenta. No lo haremos, pero el tema

durante su largo cautiverio comían excrementos de ciervo mezclados con los alimentos; y a los zuñi del sur de los actuales Estados Unidos se les atribuye una ceremonia ritual en la que los participantes bebían todos de recipientes llenos de orina humana. Hace algo más de un siglo John Gregory Bourke publicó un impactante libro al respecto: *Scatologic Rites of all Nations*, Lowdermilk & Co., Washington, 1891, del cual son accesibles algunas versiones resumidas, una en italiano y otra en español, esta última editada por Guadarrama, Madrid, 1976, con el título de *Escatología y Civilización*. De ella tomo las informaciones señaladas. De cualquier forma, la costumbre de beber orina parece tener manifestaciones incluso en la India actual, en este caso por considerársela purificadora y beneficiosa para la salud. Hay algunos ejemplos de ello. El más famoso se hizo público hace apenas unas décadas, el 8 de octubre de 1977, cuando el entonces recién electo primer ministro indio Morarji Desai, sucesor de Indira Gandhi en el cargo, declaró a la prensa (y así lo recoge el “Times of India” de ese día) que debía su buena salud a la sana costumbre de beberse cada mañana, en ayunas, un vaso de su propia orina. Según Desai, la orina no sólo era saludable sino purificadora; y añadió que él, además de beberse un vaso, se regaba a continuación todo el cuerpo de orina para darse en seguida un vitalizante masaje.

daría para detenerse en él largamente; y en el recuento del mismo podrían figurar, por un lado, desde reyes, nobles o ricos del pasado, o familias antiguas que declaraban locos y encerraban a quienes les estorbaban o a quienes querían heredar (o desheredar), hasta los disidentes soviéticos de hace apenas unos pocos años, declarados locos y encerrados en clínicas por oponerse al sistema imperante; y por el otro, a numerosos rebeldes de cualquier tiempo, condenados, encerrados y ejecutados por haberse opuesto a ideas políticas o religiosas arraigadas o a tradiciones y creencias que años o siglos después de sus muertes terminaron por ser abandonadas.

II

CRISTIANISMO MEDIEVAL Y LOCURA

La sociedad cristiana medieval no sólo no escapa a esta visión de la locura sino que, por el contrario, en ella semejante visión se refuerza y enriquece con nuevos temas, algunos derivados del peculiar enfoque del cristianismo sobre la racionalidad y el papel del ser humano en la sociedad. Es por ello que me parece conveniente, a fin de que se aprecie mejor la función desmistificadora de la risa asociada a la locura en el seno del mundo cristiano, detenerme también un poco en este enfoque del cristianismo acerca del ser humano, la sociedad y la locura.

El cristianismo de los primeros tiempos, influido quizá por su condición de religión minoritaria, por la presencia masiva de pobres y humildes en su seno y por la sensación de rechazo que su intolerancia dogmática generaba en el seno del poderoso mundo pagano entonces dominante, tuvo a veces una visión bastante generosa de la locura, aplicada por supuesto a sí mismo, y asociada por algunos de los teólogos cristianos tempranos a la improbabilidad de que esa masa de pobres, humildes e iletrados pudiese vencer al poderoso mundo imperial romano y hacer triunfar en él la fe cristiana. San Pablo (o quien haya escrito las *Epístolas* que se le atribuyen) es de los que afirman en este sentido la locura de Cristo, de los apóstoles y de los humildes que los siguen, como él mismo. En las *Epístolas a los Corintios*, en las que las palabras loco, locura, necio y necedad,

aplicadas a sí mismo, a los cristianos, a Cristo y al propio Dios, aparecen muchas veces, Pablo, entre otras cosas, dice (*I Corintios*, 3, 18-19) que si alguien se cree sabio según el siglo debería más bien hacerse necio o loco para ser en verdad sabio, pues la sabiduría de este mundo es necedad ante Dios, (es decir, que si el mundo es en realidad sabio, entonces Dios es loco). Porque en el fondo lo que se quiere decir es que es el mundo el que está loco y que la voz de los tenidos por necios o por locos, de los que desvarían –como los cristianos, que creen en Cristo y en su resurrección– es la verdadera voz de la razón y de la sensatez.

Pero este mundo loco y al revés dejó de estar loco y al revés una vez que el cristianismo triunfante pasó a controlarlo y dirigirlo, conservando de paso en buena parte la estructura y los símbolos mismos del imperio romano sustituido. En realidad mucho antes, porque las citadas expresiones atribuidas a Pablo quedaron más bien como una metáfora o un tolerable exceso; y a los llamados Padres de la Iglesia que a veces las comentaron para neutralizarlas o anularlas con sus comentarios, no debió de parecerles muy prudente construir una religión triunfante sobre ellas. El cristianismo oficial, por supuesto, siguió conservando en su seno una tradición de humildad, propia de sus orígenes humildes e iletrados, y una relación con los pobres que, aunque cada vez más distante de ellos, le ha permitido a lo largo de los siglos, en particular los medievales, manipularlos a su antojo mediante frases, citas y símbolos asociados a la simpleza y a la humildad (burros, palomas, corderos, ayunos, sandalias, pescadores, carpinteros, mendigos, leprosos y tantos otros) aunque sólo muy raramente a la locura, porque incluso los santos que han apelado a ella, así sea en el sentido de los desvaríos místicos, han tenido grandes dificultades en eludir la condena oficial de la Iglesia o en escapar al castigo de la Inquisición.

Para el cristianismo triunfante, asociado al poder y dueño él mismo del poder, la locura ya no es más prometedor rebeldía preñada de esperanzas de triunfo ni ingenuidad asociada a la pureza y a la comunicación con lo divino, como la de los idiotas e iletrados respetados y sacralizados por los antiguos. La locura, vista desde el cristianismo oficial y desde la alta jerarquía eclesiástica, se convierte pronto en una peligrosa forma de negatividad, porque es de

entrada expresión de una severa degradación del ser humano, que mediante ella vuelve o puede volver a la animalidad en cuanto pérdida de la razón; porque en sus formas usuales, individuales y menos peligrosas, se la asocia a menudo con el pecado y el demonio; pero también—y aquí puede ser individual, cuando se trata de intelectuales que defienden ideas revolucionarias, o colectiva, cuando se refiere a multitudes que se movilizan tras ellas o por su propia cuenta— porque se la vincula con ciertas formas de protesta social y de rechazo del orden social establecido, un orden social que es de origen divino y que está sancionado por el poder de la Iglesia, y al que oponerse en forma abierta no puede ser sino locura, y locura especialmente condenable y peligrosa. Ello no excluye por supuesto que los sectores populares cristianos den en su seno mayor cabida a la locura en sus diversas formas, esto es, a la risa festiva, a la burla, a la parodia; y hasta que la jerarquía católica, como hemos visto y como seguiremos viendo, tolere muchas de esas manifestaciones, y las acepte incluso en ciertos momentos en las iglesias y rituales sagrados.

Para una religión como el cristianismo, que ha hecho de la razón y de la racionalidad uno de sus motivos centrales (incluso hasta el punto de pretender hacer de sus propios mitos, como la resurrección de Cristo, el nacimiento virginal de éste, la ascensión de María o su condición de Madre de Dios, y tantos otros, lecturas que se pretenden racionales y que se venden como tales a través de estudios que quieren ser a un tiempo teológicos y “científicos”), la locura como sinrazón, como pérdida o degradación de la razón, no puede ser sino una degradación y animalización del ser humano. El loco es un ser inferior, degradado, y como tal, además de objeto de ridículo, es en el plano de la racionalidad, el que lo acerca a Dios, el retrato de lo que el ser humano no quisiera ser (pero de lo que puede ser si pierde la razón). No intento por supuesto estudiar ni la lectura cristiana de esta dimensión o aspecto de la locura ni mucho menos la actitud de la sociedad medieval cristiana respecto de los locos. Dentro de esta dimensión me interesan ahora sólo dos cosas. De un lado, lo tocante a la relación establecida por la cultura cristiana medieval entre locura, animalidad y salvajismo y las formas de risa asociadas a esta última condición, la de salvaje u *hombre salvaje*, tan importante en la literatura europea del medioevo; del otro lado, lo relativo al tema de

las *naves de locos*, que alcanzó su apogeo literario y pictórico entre los fines del siglo XV y los comienzos del siglo XVI.

Como en cualquier sociedad tradicional, en la sociedad medieval de la Europa cristiana la vida de los locos corrientes, sobre todo de los humildes o de bajo origen, era harto difícil, y lo era más aún para quienes permanecían en los pueblos o ciudades, deambulando por calles y mercados. La conducta usual frente a ellos era la burla y la agresión cotidiana. Reírse de los locos, burlarse de ellos, hostigarlos y golpearlos, hacerlos enfurecer, era parte de la cotidianidad de la mayoría de las gentes, sobre todo de los niños. Y tal actitud se veía de ordinario estimulada con motivo de las fiestas, en las que los locos eran a menudo víctimas indefensas. Sólo los locos de cierta posición social lograban que su locura fuese disimulada, salvo en casos extremos de excesiva agresividad. En general se los encerraba; y por lo menos desde los siglos XII y XIII existían torres y hasta especie de hospitales-cárceles para ello. De los locos corrientes, muchos huían a los bosques cercanos, o se refugiaban a menudo en ellos, lo que permitió asimilarlos a la categoría de hombres salvajes, suerte de monstruos internos de Europa, sucios y greñudos, habitantes del bosque que convivían en él con las bestias y que —como hombres salvajes— a aquéllas eran a menudo asimilados.

He tratado en detalle el tema del hombre salvaje medieval en otra parte³ y no pienso volver ahora sobre ello. Lo único que me interesa es traer a cuento el motivo de la risa asociada a ese ser degradado y a menudo loco que es el hombre salvaje literario, y que por lo demás no se refiere para nada al loco humilde u hombre salvaje corriente y real sino al personaje literario del hombre salvaje de origen noble, caído en el salvajismo por razones atávicas asociadas a viejos motivos totémicos paganos que lo vinculan con los animales del bosque, como es el caso de Merlín, o porque, siendo cristianos modélicos, han enloquecido debido a fracasos amorosos, como es el caso de Yvain o Lanzarote.

Aquí, sea por supervivencias paganas asimiladas o aceptadas o por reminiscencias del tema de la inocencia originaria asociada al

³ En *La humanidad prodigiosa. El imaginario antropológico medieval*, dos tomos, Monte Avila, Caracas, 1997, tomo II, Cuarta Parte: Salvajismo y hombres salvajes, pp. 123-303.

Paraíso, en el que el hombre primigenio se comunicaba con los animales y compartía la sabiduría a un tiempo elemental y profunda de éstos, lo cierto es que a propósito del hombre salvaje noble el motivo de la risa resulta reivindicado por el cristianismo medieval, y que esa risa suya, risa de locos, risa a destiempo, remite al tiempo primigenio y a la ancestral sabiduría. El hombre salvaje ríe a destiempo, como los locos, cuando no hay que reír o no hay de qué reír, cuando los cuerdos están serios; y por el contrario, calla cuando éstos ríen. Igual que la sirena, que se alegra y ríe con la lluvia pero que llora o se entristece cuando hay buen tiempo, cuando relumbra el sol. Merlín, hombre salvaje asociado al paganismo como señor del bosque y amo de los animales, es el mejor poseedor de esta risa, y me bastará con recordar un sólo ejemplo de ella: Merlín ríe al ver a un joven que se hace poner suelas nuevas en las botas, o ante un mendigo que pide limosna, lo que a ninguno de los que le acompañan parece nada gracioso, pero luego les explica (cosa que ellos confirman de inmediato) que el joven no había de caminar mucho con sus nuevas botas ya que debía caer al agua y ahogarse apenas empezara a andar con ellas, y que el mendigo estaba parado sin saberlo sobre un entierro de oro, pues había oro sobre la tierra que pisaba⁴.

En cuanto al otro aspecto, el asunto no me parece muy claro, sobre todo si se trata de separar en él lo real de lo literario o imaginario, pero al parecer, en los últimos siglos de la Edad Media y en ciertas regiones de Europa, como el área flamenca, los locos corrientes eran a veces expulsados por la fuerza de las ciudades o entregados por las autoridades urbanas a mercaderes itinerantes o a capitanes de barcos (en el caso de ciudades que eran puertos, de mar o de río) para que se deshicieran de ellos o los llevaran a otras partes. Pero parece también que estas medidas se aplicaban sólo (o sobre todo) a los locos itinerantes, esto es, a los locos que aparecían en las ciudades y no a los locos propios o locales, a los que por lo general ya se prefería encerrar. Sea lo que sea de todo ello, lo cierto y lo que me interesa es que de allí deriva el motivo literario de las Naves de Locos (*Narrenschiff*, o *Stultifera Navis*), que se hizo famoso en los

⁴ Cf. Geoffrey de Monmouth, *Vida de Merlín*, traducción de Lois C. Pérez Castro, Ediciones Siruela, Madrid, 1986, pp. 19-20.

siglos XV y XVI en el área flamenca y renana y que dio origen por lo menos a dos de las grandes obras artísticas de ese período, una literaria y la otra pictórica: la *Narrenschiff* o *Nave de los Locos*, poema de crítica social y humana del que me ocuparé más adelante, compuesto por Sebastián Brant en 1494 en Basilea, y la *Stultifera Navis* o *Nave de los locos*, famoso cuadro pintado por Hierónimus Bosch, el Bosco, poco antes del año 1500.

Aunque, contra lo que es usual en su pintura, en *La Nave de los locos* del Bosco no aparecen demonios, éstos sí abundan en cambio en el poema de Brant y sobre todo en las ilustraciones o grabados que tanto contribuyeron a su fama. Aprovecho por ello esta referencia para tocar el segundo aspecto: la relación usual que el cristianismo medieval establece entre locura y pecado, entre locura y demonización, pues risa y locura aparecen con frecuencia asociados al diablo y a los peligros que amenazan el alma del cristiano. La locura, cuando conlleva (como es frecuente, sobre todo en un medio como el medieval, cargado de temores religiosos y de represión sexual) actitudes o gestos obscenos u ofensivos contra lo tenido por moral, o contra los usos cotidianos, o lo que es peor, contra las actitudes consagradas por el dogma religioso, o cuando hay risas y burlas en contra de todo ello, insultos, blasfemias, obscenidades, no puede ser sino obra del diablo, producto de la presencia física de éste, y por tanto motivo de exorcismos, de rituales dirigidos a lograr la expulsión del o de los demonios que haciendo del enfermo su dócil instrumento, quieren burlarse del orden, de la religión, de lo sagrado.

El orden social es sagrado, por provenir de Dios y por ser administrado y regulado (en lo espiritual y hasta en lo temporal, no olvidemos que hablo del medioevo) por la propia Iglesia, que trata incluso de denunciar y corregir sus defectos en la medida en que sus dirigentes son hombres y mujeres sujetos a pasiones e intereses que pueden perjudicar la justicia y lo considerado como bien común. Pero toda denuncia no controlada por ella, y todo intento de condenar y de modificar a fondo el orden social son peligrosos, sobre todo si cuentan con el apoyo de las multitudes; y satánicos, porque el desorden social no beneficia sino al diablo, que quiere destruir la

obra de Dios⁵. Y aquí aparecen de nuevo el loco, la risa y la locura, porque el rechazo del loco a lo aceptado por todos hace de él un rebelde, un mal ejemplo, alguien que, así sea sin darse plena cuenta de ello, se opone al orden establecido; y si en esa actitud se mezcla la risa, la burla de lo aceptado, entonces el peligro es aún mayor, porque, de cualquiera forma que sea, la rebelión está ya cerca.

No obstante, aquí también la doctrina y la actitud política del cristianismo oficial debieron reconciliarse con la realidad y con la vida, tolerando de alguna manera y hasta cierto punto la crítica social y la risa y la burla que apuntan a la denuncia del sistema, a la ridiculización del poder (incluido en ello el poder religioso) y a la puesta en evidencia de sus lacras; y comprendiendo, por lo general de manera intuitiva pero a veces con fundamentación más clara, que esa crítica burlesca —a veces demasiado franca por lo irrespetuosa y no siempre controlable por la jerarquía eclesiástica— era una suerte de válvula de escape, una manifestación catártica, y que si se la ritualizaba e incorporaba al ciclo mismo de la vida ordinaria a través del teatro profano, de la parodia laica o religiosa y de la fiesta, incluida la más radical, la fiesta carnavalesca, su potencial de rebeldía no sólo podía ser reducido a simples símbolos y gestos sino también servir para remozar el propio sistema, para darle nueva vida y hacerlo así capaz de resistir nuevos embates.

Así pues, aunque la locura y la risa son captadas como peligrosas por su asociación con el pecado y con la rebeldía y la inversión social, la sociedad cristiana medieval tolera para ella un espacio a través del teatro cómico, de la parodia y de la fiesta, a menudo ritualizadas estas últimas y reducidas a formas de catarsis social.

⁵ Aunque curiosamente con permiso de Éste, pues para evitar el también peligroso dualismo que habría hecho del diablo un dios, un dios del Mal como el otro lo era del Bien, el cristianismo hizo del diablo, supuesto enemigo de Dios y de su obra, un subordinado o empleado de Aquél, que actúa con su permiso (esto es, que en el fondo es Dios mismo el responsable del mal), e hizo de los seres humanos seres que tienen libre albedrío, es decir, que pueden escoger el mal cuando así lo desean, lo que hábilmente permitía a Dios eludir responsabilidades en este incómodo caso y así mandar a quemarse eternamente en el infierno, sin ningún cargo de conciencia y sin perder su condición de dios bondadoso, las almas de unos pecadores que nunca pidieron ser traídos a este peligroso mundo lleno de tentaciones.

Aunque es claro que quienes escriben las parodias y obras de teatro y quienes promueven y organizan las fiestas no son locos sino críticos cuerdos que se sirven de la locura hilarante como máscara, para aprovechar de esta forma los espacios abiertos por el sistema, lo cierto es que risa y locura asumen en ellas papeles protagónicos. Como veremos más adelante, en la fiesta, sobre todo en la carnavalesca, se impone la locura, se invierte el orden social, se muestra el mundo al revés, se trastocan las jerarquías y los roles sociales. Es el espacio institucionalizado para el loco, que se expresa como payaso, y en el que se funden risa, locura, catarsis y crítica social.

Y en el teatro se va abriendo paso, gracias a las farsas de fines del medioevo, el personaje del loco, suerte de bufón, de idiota o ingenuo, que es capaz de decir grandes verdades y de poner en ridículo a los serios, a los ricos, a los poderosos, incluso a los hombres de Iglesia. En ese loco teatral, por cierto, y en esa locura, muy poco sobreviven de la locura y del loco visto antes, el loco más propiamente medieval. El loco se va laicizando, se va desprendiendo de sus aspectos demoníacos. El loco recobra su aspecto antiguo de idiota, de ingenuo, de bobo, de *stultus*, esto es, esa suerte de inocencia, ingenuidad o idiotez que lo hace ser de manera irónica portador de sabiduría, de verdades que sólo él como loco puede decir a todos. Es la imagen del bufón, del cómico atolondrado, cuya locura o idiotez es —o resulta— a menudo más aparente que real, y en cuya sabiduría disfrazada de ingenuidad o de locura se revive el viejo tema de la inocencia primigenia del Paraíso Terrestre. Esa misma idea, renacentista, laica, del loco y la locura, imagen irónica, festiva, profundamente crítica y corrosiva tras su supuesta locura, la encontraremos pronto en obras del temprano Renacimiento como *El Elogio de la Locura*, de Erasmo, y por supuesto más adelante en Rabelais.

III

LOCURA Y CRÍTICA DEL PODER. EL LOCO COMO PAYASO. PODER Y LOCURA. EL BUFÓN, CARA RISIBLE DEL PODER

Aunque su apogeo es renacentista, esto es, del siglo XVI, y no medieval, el bufón es también un personaje en la Edad Media y su

asociación con la risa, la locura y el poder, sobre todo el poder real, constituye una de las manifestaciones más interesantes y peculiares del reír del final del medioevo.

El bufón es todo un símbolo; y pese a la forma estereotipada y simplista en que suele presentárselos, nadie podría dejar de apreciar la crítica del poder (así fuese una crítica ritualizada o catártica, es decir, tolerable por éste) que se escondía detrás de la aparente locura de los bufones, que les permitía hacer burlas pesadas de todo el mundo y en especial de los poderosos cuando éstos estaban presentes, sin perdonar ni siquiera al mismo rey, el más poderoso de todos (por supuesto cuando se trataba del bufón real, pues también es claro que la bufonería tenía en este sentido un límite, y era que ningún bufón, sin riesgo de ser castigado en serio, podía ridiculizar a un señor más elevado o poderoso que el suyo, a menos que hubiese entre ambos enemistad, guerra o rivalidad por el poder).

Los bufones solían tener un aspecto físico en consonancia con su papel de cómicos, y podía ayudarlos mucho ser enanos o deformes, sin olvidar que algunos de ellos eran realmente idiotas, débiles mentales, y que en esos casos las gentes sólo reían de sus idioteces, pues no había que esperar mucho ingenio de sus bromas. Pero también es verdad que hay aquí una simplificación repetida con mucha frecuencia, pues ni todos los bufones eran enanos ni todos eran idiotas, al menos no más de lo que lo eran algunos de los poderosos que reían de sus bromas y de sus payasadas. Muchos bufones eran normales de talla y su comicidad se situaba en otro plano: en el de ser la única o casi la única fuente de distracción cotidiana que tenían los poderosos y ricos en esos siglos medievales, escasos de diversiones organizadas y rebosantes de tiempo libre. Al menos en el caso de los poderosos, nobles, y príncipes o reyes, y sobre todo en los últimos siglos de la Edad Media, cuando el lujo, la ostentación y el ansia de diversión se incrementan, las cualidades que debe reunir el bufón que les sirve y divierte son demasiadas y demasiado variadas (bailar, cantar, imitar gentes y animales, contar chistes de todo tipo, incluso inventarlos, hacer bromas ingeniosas a expensas de los poderosos y tantas otras cosas) como para que un idiota pudiese asumir el cargo. Por supuesto, ello no significa que –como ha sido mostrado en diversos estudios– no hubiese en los bufones más famosos algún

rasgo de deficiencia mental o de locura. Pero lo cierto es que en el bufón, sobre todo en el más interesante, el bufón del rey, pueden leerse una riqueza y una complejidad mental que nos cuesta apreciar, dados los profundos cambios culturales y de mentalidad que se han operado en las sociedades humanas occidentales desde los siglos XV y XVI.

Los bufones tienen una larga historia que no voy a recordar ahora⁶. Es sabido que en el mundo helenístico y en la Roma clásica eran frecuentes los enanos que servían de bufones en las fiestas y reuniones de palacio, tanto en el caso de reyes y emperadores y sus cortes como en el de familias poderosas y muy ricas. Entre los mismos pueblos que atacaron el ya decadente Imperio Romano se sabe de la existencia de enanos utilizados como bufones; y es famoso el caso del enano Zercón, suerte de payaso incomparable, capaz de hacer reír a cualquiera con sus gestos y sus mimos, que estuvo al servicio de un hermano de Atila y que se disputaron para sus cortes varios príncipes y guerreros poderosos.

En el mundo medieval aparecen pronto los bufones. Al lado de saltimbanquis, juglares y trovadores, los señores feudales francos, normandos y alemanes solían disponer de bufones que ayudaban a soportar el tedio de las noches de invierno en los castillos y a alegrar las fiestas. Se conoce, ya en el siglo XI, el nombre de un enano que divertía a Guillermo el Conquistador, duque de Normandía y fundador de la dinastía normanda de Inglaterra. La casa francesa de Borgoña, cuyo apogeo se sitúa entre los siglos XIV y XV, fue dueña

⁶ El mejor estudio reciente que conozco sobre el bufón es el de Maurice Lever, *Le sceptre et la marotte*, editado por Fayard, París, en 1983. Es un trabajo excelente en el que se estudia al bufón desde distintas perspectivas y se destaca su importancia y sus dimensiones (incluyendo por supuesto su relación con el poder real) en el mundo cortesano renacentista del siglo XVI. He tomado de él muchas cosas, sobre todo informaciones históricas y algunas reflexiones sobre el papel del bufón que comparto. Pero hay otros trabajos importantes al respecto, como el de Barbara Swain, *Fools and Folly during the Middle Ages and the Renaissance*, Nueva York, 1932, que no he podido consultar, y *Folie et déraison à la Renaissance, colloque international tenu à Bruxelles en novembre 1973*, Editions de l'Université libre de Bruxelles, Bruxelles, 1976. Otros trabajos completos al respecto, que incluyen estudios sobre algunos grandes bufones, son todos del siglo XIX.

de una de las cortes más fastuosas de la Europa medieval, rival de la corte real de Francia con la que estaba emparentada; y en ella los locos de corte tuvieron destacada figuración. Por su parte, las ciudades francesas, al menos desde el siglo XIII en adelante, solían contar con bufones oficiales que amenizaban las fiestas y participaban en los grandes desfiles conmemorativos. Las ciudades más pequeñas, que no podían pagarse un bufón permanente, se limitaban a alquilarlos en tiempos de fiesta. Ordenes y cofradías de locos desempeñan un papel central en las festividades populares en las ciudades francesas del siglo XV y del siglo XVI. También eran de rigor los bufones en las ciudades, fiestas y principados alemanes en esos mismos siglos. Y más aún en las cortes de los reyes, en las que varios de esos histriones alcanzaron riqueza y fama en su tiempo, como los dos Triboulet, el segundo de los cuales no sólo aparece en vida o casi como personaje del *Pantagruel* de Rabelais, sino que sirvió siglos después de modelo (aunque muy deformado) para el *Rigoletto* de Verdi; o como Chicot, bufón del rey Enrique III de Francia, inmortalizado también siglos más tarde por las novelas de Alejandro Dumas padre.

Pero lo que me interesa destacar, a propósito de los bufones o locos de corte, y en especial de los ligados de manera personal y directa a los reyes, son dos de los rasgos esenciales de estos interesantes personajes, asociados en forma directa al poder, sobre todo al poder absoluto, y cuyos más notables representantes vivieron en los siglos XV y XVI. Uno se refiere a su ropa; el otro a la lectura que puede hacerse de su relación con el poder real. Pero también me referiré a un tercer aspecto: a la expresión literaria de este asunto, frecuente en la Edad Media, y capaz de producir una lectura paródica o burlesca del mismo, esto es, asociada a la risa desmistificadora, a la risa que osa con éxito burlarse del poder.

1. Un aspecto llamativo es la indumentaria típica, la ropa del bufón, los símbolos y colores a los que está asociada. Al menos en los bufones de fines del medioevo, porque los bufones renacentistas al parecer no estaban forzados a usarla; y en el caso de los bufones renacentistas de los reyes es sabido que se vestían muy bien, con ropas muy caras y lujosas, y que (como ocurría en el caso de Triboulet II, famoso bufón del rey francés Francisco I) lo usual era que se vistieran igual que el propio rey, del que eran el equivalente burlesco, la otra

cara, teniendo incluso acceso a sus habitaciones privadas y hasta a la cámara de la reina. En la ropa de los bufones de corte solían dominar los colores amarillo y verde, con algunos toques de rojo, lo que no es de extrañar dado que en la cultura cristiana medieval el amarillo y el verde eran los colores de la locura, y estando el rojo ligado también a ella en algunos casos, o en alguna medida. El traje bufonesco estaba a veces hecho de cuadros de esos colores, a la manera del Arlequín de la *Commedia del Arte* (aunque los de éste son azules y blancos), y tenía flecos o bordes dentados, que se movían al caminar. El bufón usaba una caperuza o *coqueluchon*, provista de cascabeles y de orejas de asno, lo que tampoco sorprende porque —como veremos luego— la caperuza o *coqueluchon* es un implemento o emblema carnavalesco, mientras que el asno es símbolo de locura, de idiotez, de sensualidad y de amor a la vida material. Por último, y esto era imprescindible, incluso para los bufones reales, el bufón de corte usaba siempre un cetro, símbolo real. Sólo que en su caso se trataba del cetro de un loco, de alguien que quería imitar al rey y al que éste toleraba su conducta por ser loco. Así, el cetro del bufón era llamado *marotte*, que en francés significa popularmente locura, y estaba coronado por un espejo que por lo general reproducía su cara con la caperuza puesta. La simbología parece clara. Al asociar la locura y el loco con el espejo se intentaba mostrar en el cetro del bufón, símbolo ridículo de su poder, a la locura que se mira a sí misma, o que se ríe de sí misma.

2. El otro aspecto, el de esta peculiar relación de la risa con el poder, supone partir de la idea de que el bufón es una suerte de pseudoidiota, o, mejor aun, de pseudoloco, pues es esta pseudoidiotez o pseudolocura lo que le permite, sin arriesgar en ello la cabeza, decir la verdad a los poderosos, y en particular al rey, el principal de éstos, símbolo absoluto y sagrado del poder.

Sin duda, como ya señalé, algunos bufones eran idiotas de verdad o estaban cerca del cretinismo. Pero esto no era lo más usual, en buena parte de los casos, o al menos en los más resaltantes, porque la tarea de bufón era harto difícil y exigía no sólo las facultades histriónicas ya mencionadas, propias de un payaso de alta calidad y a tiempo completo, sino algo realmente peligroso que, aunque ayudado por su locura, real o ficticia, sólo alguien dotado de una buena dosis de inteligencia, ingenio y habilidad podía llevar a cabo: decirle,

en medio de mimos y gestos cómicos, las más duras verdades a los cortesanos y sobre todo al propio rey, al que de ordinario el bufón tuteaba y acompañaba todo el tiempo, tanto en su vida pública como en la familiar o privada. El bufón se convierte así, sobre todo en las cortes más refinadas, y en tiempos del Renacimiento, época de apogeo de los bufones y locos de corte en toda Europa, en una suerte de inconsciente liberado, que revela la otra cara del poder, que canaliza y alivia las presiones de éste, que se salta de manera sistemática sus rituales y que puede expresarse ante su principal representante, el rey, con toda libertad, diciéndole a éste, en medio de burlas o de frases risibles, duras pero necesarias verdades que a cualquiera que no fuese tenido por loco y que no tuviese tal familiaridad con el soberano le costarían la vida.

3. El tercer aspecto es la presencia literaria del tema de las relaciones (relaciones de enfrentamiento como competencia de ingenio o inteligencia) entre el rey o soberano y el bufón (que en estos casos suele ser un enano, seguramente para acentuar el contraste y el efecto cómico, pues de ordinario es el bufón o enano quien vence; y su victoria es mayor dado su deplorable aspecto físico). El tema procede del mundo antiguo, aparece en la literatura paródica medieval y pasa de ella a la renacentista que tanto hizo por popularizarla.

En sus rasgos básicos el argumento consiste en enfrentar a un rey y a un bufón o personaje equivalente. En ambos casos se trata de modelos literarios. El rey suele ser no sólo un monarca poderoso sino también un sabio, o al menos alguien interesado en el saber y en profundizar acerca de los problemas del mundo y de la vida⁷.

⁷ El tema parece provenir de la literatura y el mundo griegos; y quizá su primer modelo, aunque todavía serio, no jocoso, sea el del corto diálogo de Alejandro Magno, rey sabio, discípulo de Aristóteles, con el filósofo cínico Diógenes, éste último más sabio que el rey, pero humilde, sucio y metido en su tonel. O quizá lo sea el diálogo aun más rico y contrastado (y también serio, nada gracioso) que tiene el propio Alejandro de la leyenda griega con los gimnosofistas o sabios desnudos de la India, los cuales, no obstante su pobreza y desnudez, le dan al poderoso macedón lecciones de sabiduría. De todas formas, aunque su diálogo con Alejandro es corto y nada gracioso (a la pregunta del rico y poderoso Alejandro acerca de qué puede hacer por él, pobre y humilde filósofo, Diógenes le dice que basta con que se le quite del frente para que no le tape el sol), lo cierto es que el personaje Diógenes está cargado

El bufón por su parte, es de ordinario un enano, feo, rústico y deforme, y cargado en ocasiones de detalles físicos monstruosos; pero dueño siempre de una brillante inteligencia, de un saber intuitivo que viene de las entrañas del pueblo, y de una pasmosa agilidad mental. Este saber profundo es a veces de origen demoníaco, sin que

de humor corrosivo; y provocar la risa cínica y burlesca fue una de sus actividades cotidianas, como revelan algunas de sus famosas anécdotas, conservadas por Diógenes Laercio, autor del siglo III de nuestra era. Aunque muchas de esas anécdotas son de corte moralista, varias de ellas muestran el carácter burlesco y disolvente de la risa de Diógenes. Un rico le mostraba una vez su lujosa e impecable villa, y como le pidiera no escupir en ella, Diógenes le escupió en la cara diciendo que no había hallado lugar más inmundo para hacerlo. A pesar de vivir como un mendigo, se ponía a veces unguento, pero lo hacía en los pies, no en la cabeza, porque el unguento puesto en la cabeza se iba por los aires en tanto el que se ponía en los pies podía ser olido. Viendo que en Megara las ovejas iban cubiertas por su vellón de lana en tanto que los niños iban desnudos, comentó que en esa ciudad era mejor ser carnero que niño. A uno que llevando una viga le golpeó con ella y luego gritó ¡Cuidado!, le preguntó si era que pensaba golpearlo de nuevo. (En otra versión, le da a su vez un golpe con el bastón que siempre usaba y luego le dice “¡Cuidado!”.) Viendo que dos diputados llevaban preso a un ladronzuelo, comentó que los ladrones grandes se llevaban preso al pequeño. Al hijo de una prostituta que tiraba piedras contra la multitud, le dijo que tuviera cuidado no fuese a herir a su padre. En otra ocasión, estando en una cena, algunos invitados le arrojaron huesos como a un perro, por lo que Diógenes se acercó a los huesos y se meó encima, dando a entender que si se lo trataba como perro (como es sabido, cínico, en griego, deriva de κῑνη, perro), él se comportaba como tal. Por lo demás solía hacer sus necesidades en público, sin la menor vergüenza; y una vez que se estaba masturbando abiertamente delante del foro, esto es, frotándose el pene con las manos, se le oyó comentar que era una lástima que no pudiese calmar el hambre frotándose también el vientre con ellas. Puede verse aquí a un personaje que se burla de todo, del poder, de las gentes, de las convenciones sociales, que es tenido por loco pero que a su vez tiene por locos o necios a los que así piensan de él, burlándose a cada paso de ellos. En algunas de sus anécdotas hay una clara puesta del mundo al revés, como en el carnaval. Otras, como la de la masturbación, hacen pensar en Rabelais. Por cierto no deja de llamarme la atención el tema del escupitajo en la cara del orgulloso rico, que tanto recuerda el de Marcolfo en la calva del desagradable y prepotente cortesano, tal como veremos en lo que sigue. Para la vida y anécdotas del filósofo cínico, cf. Diógenes Laercio, *Vidas de los filósofos más ilustres*, Libro VI, Diógenes, 1-47. En la versión española en tres tomos de Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1950, cf. tomo II, pp. 69-89.

en ello haya connotaciones negativas, porque de lo que se trata es de que estos individuos que por su aspecto físico se asimilan a bufones son seres ctónicos, enanos, que —como sucede en todas las mitologías y tradiciones— son dueños de un saber profundo, el cual en estos casos se carga de rasgos populares. Y con él vence el enano o bufón al sabio soberano, con lo que la sabiduría popular y el humor vulgar, a veces bastante subido de tono, se imponen al saber cortesano y a la cultura exquisita de las élites. El resultado, pues, es que el enano o bufón se revela como más sabio que el rey; y en medio de risas, burlas y situaciones cómicas de todo tipo, se muestra capaz de decirle duras verdades, de enseñarlo y corregirlo y de hacerse respetar de él en medio de sus locuras reales o aparentes. Ello empero no le exime, cuando rebasa ciertos límites, de la cólera del monarca (o de la reina, víctima a menudo de algunas bromas suyas de corte antifeminista). Y en tales casos el enano debe apelar a todo su ingenio para escapar del castigo o de la muerte.

El principal modelo medieval de este duelo de agilidad mental, inteligencia y astucia entre un rey y un personaje rústico, bufón o enano, fue tomado del mundo judío y se sirvió para el personaje del rey de la famosa figura de Salomón, el rey israelita asociado por la *Biblia* a la sabiduría y equivalente del Alejandro Magno de la tradición grecorromana. Salomón había alcanzado gran fama en el mundo judío tardío y también en el mundo musulmán, y a partir de su sabiduría y aureola de soberano rico y poderoso, que pasó por supuesto al cristianismo haciendo de él el paradigma del rey sabio y poderoso, se lo asoció a diversas leyendas y mitos en los que se lo muestra no sólo como sabio sino como dueño de todo tipo de poderes y objetos mágicos y capaz de enfrentar y someter con ellos a hombres, bestias, pájaros y genios. En varios relatos antiguos de origen talmúdico, procedentes del mundo judío de fines de la Antigüedad, relatos que pronto fueron asimilados por el cristianismo, se pone a Salomón a discutir sobre temas religiosos y sapienciales con algunos de esos genios o demonios, a los que, dado el contexto en que esas obras fueron escritas —caracterizado por la decadencia creciente del paganismo y su repliegue al mundo rural y al medio campesino— se los identificó con varios dioses de ese paganismo.

Así, Salomón aparece discutiendo, primero con Hermes o Mercurio, que además de cojo y deforme (rasgos que no son suyos sino de Hefestos o Vulcano) tiene también en esos diálogos atributos de individuo avezado en el conocimiento; y luego con Saturno, al que en textos ulteriores derivados de esos relatos se le confieren rasgos plebeyos, y hasta figura de enano deforme, pero sabio. El tema fue de esta manera cobrando perfiles bufos; y pronto el deforme enano logró ventaja sobre la sabiduría de Salomón, logrando, en medio de bromas y parodias, derrotarlo. El primer ejemplo medieval conocido de este tema literario es el *Diálogo de Salomón y Saturno*, un texto anglosajón temprano, del siglo X o antes, que es una suerte de diálogo sapiencial en el que Saturno es descrito como hermano de Salomón, representante del saber pagano, y éste como defensor de la sabiduría judeocristiana. No me interesa ahora porque no es cómico y porque en él es Salomón quien vence. Me interesan, en cambio, los textos que recrean y reformulan el tema en términos paródicos o burlescos, como son: una obra latina del siglo XII titulada *Dialogus Salomonis et Marcolfi*; las variantes populares en lengua vulgar de la misma, que se difunden desde el siglo XIII; y el poema alemán *Salomo und Marcolf*, compuesto a fines del siglo XIV.

En estas obras el rival intelectual del rey judío no es ya Saturno sino este Marcolfo (cuyo nombre es evidente deformación de Mercurio), al que se describe como un enano, plebeyo, hirsuto y deforme, aunque muy sabio. En medio de diversas parodias e ironías, Marcolfo discute con Salomón acerca de todo: el mundo, la vida, la sociedad, las mujeres, el saber. Marcolfo se revela como más sabio que Salomón, pero el descaro y la ironía de sus respuestas es tal que el rey en unos casos lo expulsa de su lado y en otros lo condena a ser ahorcado. Incluso en este último caso el enano logra salir bien del aprieto, pues pide como gracia que se le deje elegir el árbol en que debe ser ahorcado, y tras hallarle defectos a todos los que encuentra cuando se va a cumplir la sentencia, ésta termina siendo suspendida⁸.

⁸ El *Dialogus Salomonis et Marcolphi* está incluido como apéndice a la edición que hace dos décadas hizo Piero Camporesi del *Bertoldo* y el *Bertoldino* de Giulio Cesare Croce: G. C. Croce, *Le sottilissime astuzie di Bertoldo. La piacevoli simplicità di Bertoldino*. Con el *Dialogus Salomonis et Marcolphi*, Einaudi, Turín, 1978. Camporesi es además autor de un notable estudio sobre la obra

Tanto Marcolfo, “enano feísimo y deforme pero sabio y elo-cuentísimo” como su mujer Policana, tetona, de piernas cortas y gruesas como de osa peluda, remiten a personajes infernales, a demonios agrarios que portan la otra verdad: la de los oprimidos, definida en la obra como oriental, pues ambos monstruos vienen del Oriente. El parece un asno y ella una serpiente. La descripción de Marcolfo es igual a la que en el Renacimiento italiano hace Croce de Bertoldo, su equivalente más conocido.

Marcolfo trata a Salomón como suelen hacer los bufones reales con los reyes. En un momento Salomón dice: “-¡Ay del hombre que va por dos caminos!-” y Marcolfo le responde que el hombre que va por dos caminos debe dividir en dos los calzones o el culo. Aparece en el texto una versión del conocido tema bíblico del pleito entre las dos mujeres por el niño que cada una pretende que es su hijo, pero aquí se lo deforma de tal manera que el tema, en lugar de evidenciar la sabiduría de Salomón sólo logra ponerlo en ridículo y hacerlo pelearse con las mujeres. Como es sabido, se trata de dos mujeres que se disputan por un niño, ya que ambas pretenden ser su madre, y cuando Salomón propone partirlo en dos trozos y dar uno a cada una de las rivales, y la verdadera madre, al oponerse a ello prefiriendo que el niño sea dado entero a la otra, se hace reconocer del rey, éste exalta delante de Marcolfo a las mujeres y el enano le dice que pronto va a arrepentirse de lo dicho. El rey acepta el reto y Marcolfo se dispone a ganar la apuesta. Sale a escondidas de palacio y, aprovechando que las dos mujeres lo han visto al lado del rey, se presenta ante la madre del niño como enviado de aquél para decirle que Salomón ha cambiado de opinión y va a entregarle el niño a su enemiga. Pero no sólo le dice eso sino también que el rey ha decidido dictar una ley permitiendo que cada hombre tenga siete esposas. La mujer se indigna, sale a contárselo a todas las mujeres que encuentra en el camino, las cuales se enfurecen tanto como ella, y encabezando una suerte de motín femenino acude a palacio a denunciar la injusticia, inconstancia e irresponsabilidad del rey. Este no puede entender la furia ni las acusaciones de las mujeres y las hace echar

de Croce: *La maschera di Bertoldo*, G. C. Croce e la letteratura carnavalesca, Einaudi, Turín, 1976.

de palacio. A continuación, se desdice por completo de su discurso anterior y se lanza en una violenta diatriba contra las mujeres, lo que hace reír a Marcolfo, que le gana así la apuesta a Salomón, pero que sin quererlo consigue ganarse también con ello la abierta enemistad de la reina.

En otro momento y en medio de una áspera discusión con un cortesano calvo, Marcolfo le escupe en la cabeza, que parece una plaza, porque desea escupir y el rey le dice que lo haga en una plaza y no en el suelo de palacio. Una vez Salomón, harto de sus impertinencias y sus bromas, le prohíbe “que se deje ver más de él en medio de los ojos” y Marcolfo se esconde en un horno; pero cuando Salomón se asoma, el enano esconde la cara y le muestra el culo y los cojones, diciéndole que si no lo quiere ver más en medio de los ojos lo vea en medio del culo. Ya mencioné la historia de cómo el rey, harto de sus impertinencias, lo condena a ser colgado de las ramas de un árbol, y la forma en que Marcolfo (que ha pedido como última gracia poder escoger él mismo el árbol) la elude al no encontrar ninguno que le guste. La obra toda está llena de temas cómicos, carnavalescos, y la desmitificación del rey y su poder en nombre de la sabiduría popular, cargada de parodias, vulgaridades y puestas al revés del mundo, es permanente y de gran efecto cómico.

Ese modelo se copió y desarrolló en los siglos ulteriores, en Francia, en Alemania y en Italia. De él deriva *Bertoldo*, obra renacentista italiana tardía, escrita a finales del siglo XVI por Giulio Cesare Croce, la versión más exitosa de Marcolfo, la cual alcanzó gran popularidad en Italia y luego en España, popularidad que se mantuvo por lo menos hasta las primeras décadas del siglo XX⁹. Bertoldo está basado en una de las traducciones italianas del *Dialogus Salomonis et Marcolphi* y lo más original de la obra es que reemplaza

⁹ Aparte de la excelente edición italiana de Camporesi mencionada en la nota anterior, hay muchas ediciones de *Bertoldo*, suerte de clásico popular italiano. Y hay también algunas buenas ediciones españolas, dado que Bertoldo ha sido un texto muy popular en España. De ellas la mejor es la de la Editorial Bosch, Barcelona, 1983: G. C. Croce, *Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno*, que es una edición bilingüe, española-italiana, a cargo de Carmen Artal, con una excelente introducción suya a la obra crociana, y cuyo único defecto es no haber incluido el *Dialogus Salomonis et Marcolphi*.

a ambos protagonistas por personajes italianos; históricos, aunque deformados por la tradición popular. El lugar de Salomón lo tiene Alboíno, uno de los reyes longobardos de Italia, asociado por cierto a varias historias y leyendas, algunas dramáticas y terribles, como la de Rosamunda, que nos relata el cronista benedictino Paulo Diácono¹⁰. El lugar de Marcolfo lo ocupa Bertoldo, quien fuera en verdad un famoso ministro y consejero de Alboíno, hombre de gran sabiduría y corta estatura, pero que aquí es reducido a la condición de un enano plebeyo, horrible y deforme, a la manera de Marcolfo, y que además está casado con una campesina como él, a la que el autor llama justamente Marcolfa. Bertoldo se presenta un día en el palacio de Alboíno; y allí comienza el torneo de ingenio y de sabiduría en el que vence siempre al rey, torneo sazonado por parte del enano con bromas pesadas, vulgaridades e ironías de tono antifeminista, las cuales le ganan el odio de la reina y llegan a poner en peligro su vida. La mayor parte de las historias son meras recreaciones o adaptaciones de *Salomón y Marcolfo*, muchas de ellas de corte vulgar, carnavalesco, como cuando se nos relata la forma en que el rey quiere hacer que Bertoldo baje la cabeza ante él, a lo que se opone el enano, y cómo, para forzarlo a ello, Alboino hace reducir el tamaño de la puerta de la cámara real, por lo que Bertoldo, en vez de entrar de frente bajando la cabeza, entra de espaldas mostrándole al rey el culo. De todos modos hay diferencias de fondo entre ambas obras, porque –como bien dice Piero Camporesi, reconocido estudioso de la obra de Croce– buena parte de la franca rebeldía de Marcolfo se pierde sutilmente en manos de Croce, que termina (signo de los tiempos) haciendo de su Bertoldo un simple servidor del poder real, aunque algo excéntrico y no siempre controlable.

¹⁰ En su *Historia Langobardorum (Historia de los longobardos)*, II, 28-29.

IV

LOCURA Y CRÍTICA SOCIAL. PARODIA Y FIESTA CATÁRTICA.
EL MUNDO LOCO: CRÍTICA SOCIAL Y HUMANA
MEDIANTE LA RISA Y LA LOCURA

De cualquier manera que sea, no obstante su fuerza crítica y su función catártica o ritualizada como cara risible del poder, el bufón, en particular el bufón cortesano o bufón real, no pasa de ser —cuando lo es— un crítico individual además de ocasional; y su campo de acción es el de las cortes y palacios, lejos en realidad del pueblo y de su risa, festiva y colectiva. El gran espacio de la locura y de la risa es la fiesta, la fiesta popular, sea religiosa o laica, de la que trataremos en otra ocasión, y cuyas formas más representativas y asociadas en forma directa a la locura son las fiestas de locos, las encerradas o *charivaris* y el carnaval.

Pero incluso situándonos fuera del mundo de la fiesta y manteniéndonos dentro de la mera asociación de la risa y la locura y del uso de la risa como instrumento de crítica social, crítica del mundo y de las gentes, habría que señalar también como limitación de la capacidad del bufón en estos campos que su humor es oral, fugaz, de momento, y que aunque puede ser recordado y dar lugar a verdaderas leyendas acerca de su ingenio, salpicadas por supuesto de anécdotas, reales o ficticias, no logra nunca (ni siquiera en sociedades tradicionales como la medieval, marcadas por el peso de la cultura oral) las dimensiones, los alcances y la perdurabilidad de la *parodia* escrita. Es esta el verdadero instrumento de esa crítica, sobre todo cuando supera el marco del latín para expresarse en lengua vulgar o popular, y cuando, como ocurre ya a fines del medioevo, con la urbanización y la lenta pero eficaz difusión de la escritura, las posibilidades de llegar a grandes grupos populares se incrementa. Todo ello por supuesto sin olvidar que en esas sociedades tradicionales quienes no saben leer, la mayoría, saben en cambio oír, y que la lectura de textos en grupo y en voz alta era entonces uno de los más poderosos medios de comunicación y movilización, pronto acelerado, desde fines del siglo XV, por la presencia revolucionaria, aunque todavía limitada de la imprenta.

La parodia escrita, en un principio en verso, luego en verso o en prosa, inicialmente en latín, luego en latín o en lengua vulgar,

tuvo pues una gran importancia, como forma de crítica social mediante la risa, en la cultura medieval cristiana. Como es de suponer en una sociedad dominada por la Iglesia, caracterizada por la represión sexual propia del cristianismo y exaltadora de valores espirituales y caballerescos, buena parte de esas parodias se burla de lo religioso o de lo caballeresco y se sirve de lo material y lo sexual para ello. Resulta particularmente interesante que sus autores, a menudo anónimos, fuesen las más de las veces clérigos, los únicos que sabían escribir, sin que su condición religiosa o cercana a la religión les impidiese la ridiculización de ritos y personajes sacros ni el empleo de expresiones subidas de tono para lograr efectos cómicos. Pero también hay que decir que con frecuencia la burla se extiende a todo el mundo y que la mentalidad clerical o caballeresca de algunos de esos clérigos autores de parodias o de burlas satíricas hace que a menudo sus víctimas no sean los nobles o frailes sino los campesinos o los mismos burgueses.

Los ejemplos abundan y apenas puedo mencionar rápidamente algunos de ellos, como la famosa y temprana *Coena Cypriani*, que es una parodia clerical, escrita en latín y atribuida en una de sus versiones a Rabanus Maurus, abad del siglo IX, en la que se utilizan referencias a personajes bíblicos para describir un banquete burlesco que imita la Última Cena de Cristo; o como algunos cantos y poemas goliárdicos de los siglos XI, XII y XIII, en los que se celebra con espíritu nada religioso la buena vida, el vino, las mujeres y la buena mesa, o en los que se critica la corrupción de la Iglesia y el amor de papas y obispos por el dinero (como el conocido *Evangelio según Marcos de Plata*), o en los que se celebra con alegría el de los curas por sus amantes y concubinas. O como las liturgias burlescas de los borrachos o del dinero, y las versiones cómicas del *Padre Nuestro*, del *Ave María* y del *Credo*. O como las parodias que enfrentan a bufones y reyes, a la manera del *Dialogus Salomonis et Marcolphi* comentado hace poco. O como las numerosas parodias de *lais* o poemas y romances caballerescos en las que la vulgaridad y la materialidad sirven con mucho ingenio para introducir la risa fuerte en relatos que debían ser serios y espirituales (*El caballero que hacía hablar los coños y los culos* me parece el mejor ejemplo de ello). O como los graciosos y vulgares *fabliaux* de los siglos XIII y XIV, anónimos en su mayoría,

muchos de los cuales (en los que se ridiculiza sobre todo a frailes y burgueses) son pronto recreados por grandes escritores de entonces en forma más cuidada, aunque sin perder nada de su vulgaridad y sentido popular de lo cómico, pasando así a formar parte de obras como *El Decamerón* de Boccaccio o los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer.

De estas y otras parodias sólo voy a detenerme por ahora en dos de ellas, las más grandes, las más famosas, las que toman a la locura como protagonista para hacer la crítica de la sociedad toda mostrando que el mundo está loco, ambas compuestas entre finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI, una en verso y en alemán, pero traducida pronto al latín y a otras lenguas, la otra en prosa y en latín, aunque pronto traducida a las principales lenguas europeas. Se trata de *La Nave de los Locos* de Sebastián Brant y de *El elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam. Con su examen, y con algunos comentarios acerca de ellas, termino este capítulo.

1. La Nave de los Locos, de Sebastián Brant¹¹

Das Narren schyff (*La nave de los locos*), obra de Sebastián Brant, humanista renano, experto latinista y conocedor del griego, doctor en derecho civil y canónico, poeta, profesor universitario y decano de la Universidad de Basilea, aparece en esta ciudad renana en febrero de 1494, en tiempo de carnaval. La obra, extenso pero ágil poema escrito en alemán y compuesto de 112 partes, cada una de las cuales es la descripción y crítica de una forma o tipo de locura, esto es, de un tipo de conducta humana, tuvo un éxito inmediato, muchas ediciones en los años siguientes y un plagio apenas salida la primera edición. Pronto fue famosa, se la tradujo a varios idiomas, incluido el latín (*Stultifera Navis*) en una versión resumida o mutilada, lo que

¹¹ Utilizo dos buenas y accesibles traducciones en verso del poema de Brant, que contienen todas las ilustraciones de la edición original alemana, ambas precedidas de excelentes textos introductorios. Una, la versión francesa de Madeleine Horst: *La Nef des Fous*, Editions de la Nuée-Bleue, Estrasburgo, 1977; otra la versión inglesa de Edwin H. Zeydel, *The Ship of Fools*, Dover, Nueva York, *reprint* sin fecha de la edición de 1962. Existe una reciente versión española del poema de Brant.

le dió acceso al público culto y sirvió de base para ulteriores versiones a varias lenguas nacionales. El libro se estuvo editando regularmente hasta comienzos del siglo XVII y luego fue rápidamente cayendo en el olvido. A su fama de entonces contribuyeron en mucho las ilustraciones o grabados que acompañaban la edición, todas de gran calidad, y buena parte de las cuales se atribuye a Durero; y también el que su visión crítica del mundo y de la conducta humana pudo servir de apoyo a posiciones tanto puritanas desde el punto de vista protestante como fundamentalistas desde la perspectiva católica contrarreformista. Pero a pesar de algunos méritos literarios y de ciertos momentos interesantes y hasta humorísticos, y a pesar del imaginario ligado a la descripción de las naves de locos que dan nombre al poema, me parece en conjunto un libro que ha envejecido definitivamente. Creo que su interés es sobre todo histórico, salvo unas pocas descripciones de vicios y locuras, las cuales conservan cierta fuerza crítica, si no cómica.

Lo que le da ese carácter es su condición de libro serio, moralista, que desde una perspectiva erudita y libresca, moralizadora, critica casi cualquier manifestación de vida, de alegría, desde las que se prestan a una crítica personal o social hasta las actividades más ingenuas y sanas, cuya crítica y condena moral sólo podía ser hecha por un maniático moralista partidario del ascetismo más represivo y asfixiante como era justamente Brant. Hay por supuesto algunas críticas interesantes o esperadas, dotadas de cierta ironía o de cierto sentido del humor. Una de ellas es la locura del sabio perdido entre libros inútiles que acumula como tesoros pero que no lee ni entiende; otra la del avaro que acumula bienes; otra la del viejo loco que no madura y está orgulloso de su insensatez; otra la de aquél que no se ocupa de educar a sus hijos y los deja hacer su voluntad. Todas ellas revelan cierta gracia y conservan aún hoy cierta vigencia. También pueden ser asimiladas a esta lectura las críticas de los borrachos, de los charlatanes, de los médicos charlatanes, de los que creen demasiado en su suerte, de los que estudian cosas inútiles, de los que acumulan prebendas, de los que no se ocupan de sus asuntos, de los que todo lo dejan para el día siguiente, o de los que pretenden cuidar a sus esposas para que éstas no los engañen. Otras son de corte todavía más moralista, como la de los que se entregan a la lujuria, la de

los adúlteros, la de los coléricos, la de los que hablan y hacen ruido en la iglesia, la de los que se casan por dinero, la de los envidiosos y malagradecidos, la de las malas mujeres y la de los malos clérigos. Y la cosa sube de tono con la crítica de los que creen en la astrología, de los imprevisores y groseros, de los jugadores, y sobre todo la del carnaval, en la que el autor se extiende largamente.

Pero el fundamentalismo de Brant y la visión ascética que tiene del mundo y de la vida le llevan a hacer críticas que son desde cualquier punto de vista absurdas y sin sentido, como hablar de la locura de los que guardan las cosas que se encuentran, la de los que quieren explorar el mundo (hecha dos años después de la llegada de Colón a América), la de los que gustan del baile, la de los que no se acuestan temprano, la de las modas nuevas en el vestir, la de los jóvenes que dan serenatas en noches frías, y otras por el estilo, todo lo cual (aunque Brant tenía apenas treinta y cinco años cuando compuso *La nave de los locos*) hace pensar en un viejo seco y amargado que odia la vida, la alegría, la juventud, las fiestas y todo lo que pueda significar relación con otra cosa que no sea el cuidado ascético del alma y de la vida eterna en medio de austeridades materiales, de rezos y de privaciones¹². En el texto de Brant la crítica de la locura es seria, terrible, inquisitorial, la risa está bien lejos, salvo que uno se ría del autor y sus manías. Se trata, pues, en mi opinión, de un texto cargado de lo peor del espíritu cristiano medieval, escrito justamente cuando el mundo europeo se venía abriendo campo desde tiempo atrás hacia una forma de vida más alegre y material; de un texto que

¹² Uno no puede dejar de comparar el humanismo italiano de los siglos XIV y XV, pleno de vida y de modernidad, que busca en los clásicos romanos y griegos una forma de renovar al ser humano y de independizarlo de muchas trabas religiosas, con este “humanismo” renano encerrado en sí mismo, como el de Brant, para el que el estudio de los clásicos es pura erudición inútil (se habría podido retratar a sí mismo en uno de los capítulos de su obra) y que lo que propone para el individuo es un modelo de cristianismo más dogmático y ascético que el de los viejos Padres de la Iglesia. Ciertamente que Erasmo de Rotterdam proviene del mundo flamenco, pero no lo es menos que su visión del mundo, su vida y su obra le ligan estrechamente a Italia y a su humanismo de alcance universal. El “humanismo” de Brant está en este sentido mucho más cerca de Calvino o de John Knox (o de la Contrarreforma) que de Petrarca, de Boccaccio o de Pico de la Mirándola. Y, por supuesto, de Erasmo.

persigue en vano el milagro de hacer que la locura se divorcie de la risa, a la que está ligada de modo indisoluble; de un texto que —al menos por sus fines— parece muerto; y afortunadamente muerto.

2. El Elogio de la Locura, *de Erasmo de Rotterdam*¹³

El *Elogio*, compuesto apenas quince años después del poema de Brant, es otra cosa. Es una obra viva, genial, llena de aliento y de actualidad. Además de la inteligencia y agilidad con que está escrita, su vitalidad, pervivencia y actualidad se deben a su concepción misma. Aunque a veces Erasmo —que sin duda conoció el poema de Brant, del que toma ciertas ideas y temas— se asoma al moralismo directo y pierde así la perspectiva irónica, ello ocurre sólo por instantes. La obra toda está escrita como una gran parodia de la sociedad humana y de sus individuos y grupos sociales, llena de ironía, de alegría, de sarcasmos, de espíritu burlesco, de frescura, tanto que a veces sugiere a Rabelais por varios de los temas, aunque Erasmo los trata por supuesto en latín, y en un lenguaje comedido y cuidadoso, nada vulgar.

Erasmo es también un humanista renano como Brant, pero la distancia que lo separa de éste es enorme: la misma que podría haber entre un ascético Padre de la Iglesia, encerrado en la rigidez y austeridad de su frío y pequeño mundo puritano, y un verdadero pensador renacentista; cristiano, sí, pero abierto al nuevo mundo y a las nuevas ideas que llenan la primera mitad del siglo XVI. Porque eso es esencialmente Erasmo: un gran humanista, un verdadero sabio, dueño del griego y del latín, traductor y escritor de muchas obras, conocedor de la Italia renacentista, de Francia y de Inglaterra, crítico de la corrupción del Papado y de la alta jerarquía católica en vísperas de la Reforma, viajero infatigable, amigo de intelectuales, de reyes y de príncipes, comensal en la mesa de los grandes mecenas de su siglo, amante del buen vino y del buen yantar, políticamente

¹³ Abundan las ediciones modernas del *Elogio de la locura*. Entre las españolas destaca la de la Editorial Bosch, de Barcelona, a cargo de Oliveri Nortés Vall, *Stultitia laus/Elogio de la locura*, edición bilingüe, latín-español. Otra reciente es la de Pedro Rodríguez Santidrián, *Elogio de la locura*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, con introducción y notas.

moderado, pacifista, opuesto a todo conflicto y buscador permanente de consensos y equilibrios.

Para su desgracia, le tocó vivir en tiempos muy conflictivos, demasiado violentos para su rebeldía timorata, incapaz de pasar del discurso a los hechos. Sus críticas a la Iglesia contribuyeron sin duda a impulsar la Reforma, pero cuando ésta se produjo se atemorizó ante ella, y ante la violencia que surgió luego de lado y lado, prefirió asumir una posición equilibrada, centrista pero del lado de Roma, que a nadie satisfizo ni podía satisfacer, que le hizo perder el respeto de Lutero, quien lo denunció por cobarde, sin ganarle por ello la confianza de la Iglesia papista, que siempre lo consideró como uno de los culpables del cisma por algunos de sus libros, como *El elogio de la locura*, no obstante que Erasmo intentó hacerse perdonar en vano sus viejos excesos verbales, llegando hasta a renegar en forma pública del para entonces ya famoso libro. No es, pues, casual que esta obrita ligera, compuesta por Erasmo en unas semanas como obra menor, suerte de *divertimento* crítico, sea prácticamente el único libro del autor que sobrevive, que se sigue editando y leyendo hoy con placer, mientras que el resto de su extensísima obra (sobre todo sus pesados textos de moral cristiana) apenas es leído por los eruditos actuales y ello más por motivos históricos que literarios.

La obra, titulada *Morias Encomion*, esto es, *Encomio de la Estulticia*, y mejor conocida como *Elogio de la Locura* (*Stultitiae laus*), fue escrita en 1509 en Londres y dedicada por Erasmo a su gran amigo Tomás Moro, el conocido humanista inglés autor de la *Utopía*. Es una gran parodia-*divertimento*, en la que la Locura o la Estulticia, esto es, la insensatez, la estupidez, asimilada a la locura o identificada con ella, habla de su atractivo, de su poder, de la forma cómo domina al mundo, a todos; y de cómo es ella la verdadera fuente y fuerza de la vida, de la alegría, de la felicidad; de cómo es ella en fin de cuentas (el colmo de la ironía, de la irreverencia, de la puesta al revés del mundo y sus valores) la verdadera sabiduría, en contra de la de los sabios, asimilada a verdadera locura o estupidez. Sólo en esta forma, poniendo todas estas críticas y ridiculizaciones de los hombres, de la sociedad y de las formas del poder (reyes, monjes, obispos, papas, Iglesia, ricos, poderosos, etc.) en labios y bajo la responsabilidad de la locura o estulticia, esto es, de la irresponsabilidad, se le

hace posible a Erasmo explicitar sus críticas, sus ironías, su inversión del mundo, quedando sin responsabilidad por lo dicho. Y librándose con ello de castigos temporales o de persecuciones religiosas. Aun así, los poderosos, la Iglesia sobre todo, no se dejaron engañar; y el librito, pronto popular, vertido a lenguas vernáculos y editado y reimpresso muchas veces, fue condenado por blasfemo y peligroso. Y como ya dije, el propio Erasmo, atemorizado en medio de la violencia generada por la Reforma y contra ella, atacado con furia por ambos bandos pero ahora acrítica y resignadamente fiel al papista, llegó a renegar del *Elogio*, lamentando haberlo escrito y haber contribuido con él a encender los fuegos de la crítica y de la protesta religiosa y social que causaron la Reforma.

En su versión original, el libro carecía de subdivisiones o capítulos, y estaba concebido para ser leído de un tirón. Pero los editores, como solían hacer en esos casos, lo dividieron en capítulos, y algunos llegaron hasta a darle título a éstos. Sea lo que sea, las ediciones modernas conservan esta útil división en capítulos. Son en total sesenta y ocho, de extensión variable, y quiero resumir y comentar buena parte de ellos.

En los primeros capítulos la Estulticia se presenta a sí misma, se alaba sin vergüenza como corresponde a lo que es, expone su origen divino, por supuesto pagano, mitológico, diciéndose hija de Plutón, el dios de la riqueza, y de una bella ninfa. Nació, dice, en las islas Afortunadas, asociadas por el mundo clásico grecorromano a la Edad de Oro. Cita luego a sus acompañantes y colaboradores. El principal de todos es Filaucía, esto es, el Amor Propio, que es su fuerza fundamental, pues sin amor propio nadie es nada ni puede hacer nada, ni siquiera vivir. Los otros compañeros son Adulancia, Olvido, Pereza, Voluptuosidad, Demencia, Molice, Festín y Sueño Profundo (o Sublime Modorra). Y luego se suelta a hablar de sus funciones e importancia.

Sin estulticia es imposible propagar la especie humana, lo que se hace de ordinario mediante el matrimonio. Pero hay que estar loco para casarse y afrontar los costos de una vida en pareja. ¿Qué hombre se casaría si no estuviese loco? ¿qué mujer pariría si no lo estuviese? ¿qué padre tendría hijos si supiera lo molesto que es educarlos? Aquí operan Demencia, que enloquece a hombres y mujeres, y Olvido, que lleva a éstas a olvidar y así parir por la segunda vez.

Además, resalta que las partes que sirven para la reproducción no son las más nobles (cabeza, pecho, manos, orejas) sino las más estultas y ridículas, “las que no pueden mencionarse sin suscitar la risa”, lo que no puede sino hacernos pensar en Rabelais. La vida depende toda de la estulticia, pues no hay vida sin placer. La edad más feliz del hombre es la infancia. Y lo que hace que nos simpaticen los niños es su estulticia. La juventud es también feliz porque los jóvenes son todavía estultos, y los ayudamos por su encanto derivado de la estulticia. A medida que envejecen y cobran sensatez se vuelven menos agradables hasta terminar hechos viejos que nadie soporta y que no se soportan ellos mismos. Afortunadamente los viejos terminan delirando, regresando a la infancia, a la idiotez y así recobran la felicidad: aman a los niños, se identifican con ellos, juegan con ellos, son como niños arrugados. Y terminan como aquéllos empezaron: sin pelo, sin dientes, babeando, diciendo idioteces, pidiendo leche, olvidándolo todo como tontos.

Se burla de esos sabios dedicados al estudio, que envejecen estudiando antes de tiempo y desperdician la vida. Entre los dioses Baco es bello y joven y tiene largos cabellos porque se la pasa borracho, en medio de fiestas, banquetes y mujeres; y lo menos que le importa es ser sabio. Vulcano en cambio, el herrero que trabaja y sufre, es cojo, sucio, sudado, y desafortunado en el amor, porque Venus, su mujer, lo engaña. Volviendo a la Tierra, sigue, si –como dicen los estoicos– la sabiduría consiste en guiarse por la razón, y la estulticia en hacerlo por las pasiones, es claro que entre los seres humanos son éstas las que dominan. De hecho el espacio de la razón es un rincón de la cabeza, todo el resto está ocupado por las pasiones. Nos dominan la ira y la concupiscencia. Además, afirma luego (en un arranque de antifeminismo muy propio de la cultura cristiana y del medio monástico), al varón se le llamó a ayuntarse con la mujer, animal estulto y necio pero gracioso y placentero; ella con su estupidez endulza la tristeza del carácter varonil. La mujer que quiere ser sabia resulta doblemente necia: “la mona, aunque se vista de púrpura, mona se queda”. La mujer antepone el encanto de la hermosura a todo lo demás. La fealdad del hombre, su cutis áspero, su barba espesa, que le dan aspecto de viejo prematuro, vienen del vicio varonil de la prudencia, mientras que las mujeres tienen mejillas

tersas, cutis delicado, eterna juventud, todo gracias a su estulticia. Además, dedican su vida a complacer al hombre con afeites, adornos y perfumes. ¿Qué las recomienda al hombre sino la necesidad? ¿Hay algo que éste no les tolere? Y todo a cambio sólo de placer, pues como afirma para concluir, hay que ver “la sarta de tonterías que dice el hombre a una mujer y las bobadas que hace cuando trata de conquistarla y poseerla.”

Otros prefieren los placeres de la mesa, los cuales pueden ser con o sin mujeres pero nunca sin estulticia. De nada sirve un banquete sin risa, sin necedades, payasadas, bufonadas. La alegría, el baile, la diversión, la fiesta, obra de la Estulticia y no de los sabios, son benéficas, vitales para el género humano. La vida triste no merece ser llamada vida, y las cosas, mientras más estultas, más favorecen la vida de los hombres. Los que celebran la amistad, añade, no olvidarán que ésta sólo se conserva ocultando los defectos de los amigos, teniendo sus vicios por virtudes, lo que no es sino una forma necesaria de estulticia. Lo mismo sucede con el matrimonio, pues sin adulaciones, engaños, disimulos y bromas éste no podría mantenerse. ¡Cuántos engaños practican las mujeres que sus maridos por estulticia ignoran! ¡Qué bueno es esto para la supervivencia del matrimonio y de la felicidad! En realidad sin la mentira y la adulación nadie soportaría a nadie, ni el pueblo al príncipe, ni el amo al criado, ni la doncella a la señora, ni el maestro al discípulo, ni el amigo al amigo, ni la esposa al marido.

Luego se lanza a criticar las guerras, las heroicidades militares y la supuesta sabiduría de los sabios. La guerra, afirma, es lo más estúpido que puede el hombre llevar a cabo. No son los sabios, por lo general cobardes, los que la impulsan sino hombres fuertes y vigorosos con un máximo de audacia y un mínimo de reflexión. Los sabios, por cierto, son inútiles para todo. Son incapaces para la vida, son infelices hasta en la procreación, pues tienen hijos idiotas (lo cual es una providencia de la Naturaleza para evitar la dañina extensión de la sabiduría). Los sabios son demasiado serios, todo lo vuelven aburrido. La vida es como una gran comedia en la que los sabios sólo saben aguar la diversión. En esa comedia todos tienen sus máscaras y actúan como tales, y hasta cambian de roles mientras la función dura. Pero si llegase un sabio a quitarles las máscaras en medio de

la función, a revelar sus pequeñeces y mezquinas realidades, se destruiría el efecto. El sabio sería agredido y tenido por loco furioso. Nada es más estulto que la sabiduría inoportuna, nada más inoportuno que la prudencia mal encaminada, y descaminado está el que no se acomoda al estado presente de las cosas. El verdadero prudente es el que no conoce sino lo que se le ofrece, el que contemporiza con la multitud y se une a ella. Pero esto es la Estulticia. Es decir, que la Estulticia es la verdadera Sabiduría, que la Sabiduría es Estulticia y la Estulticia Sabiduría, lo que nos coloca —señalo— en el plano carnavalesco del mundo al revés, pero acercándonos también y al mismo tiempo a la exaltación de la locura propia de las *Epístolas* paulinas.

El sabio se gobierna por la razón, continúa Erasmo, mientras todas las pasiones humanas dependen de la Estulticia y el estulto se gobierna por ellas. Pero ¿es que es posible imaginar algo menos humano y más insoportable que un hombre sin pasiones, insensible a todo salvo a lo racional? Ese sabio absoluto sería, nos dice la Estulticia, un monstruo horrible. Ninguna república humana soportaría un gobernante similar, ni una mujer tal marido ni un criado semejante amo. ¿No es mejor un estulto que pueda mandar u obedecer a los estultos, que agrade a sus semejantes, que complazca a su mujer, que sea alegre con sus amigos, divertido comensal, en pocas palabras, humano? El sabio es sin duda un ser digno de lástima.

En realidad, la vida humana es terrible —proclama a continuación— llena de calamidades y sinsabores del nacimiento a la muerte, sin olvidar las enfermedades y los males que los hombres se infligen unos a otros. La Estulticia trata de endulzarla, de hacer que los hombres no quieran dejar la vida. Es así como se ve a viejos estultos, calvos o canosos, desdentados, arrugados, chochos, miserables, tratando de parecer jóvenes, con canas teñidas, con pelos o dientes postizos, enamorando jovencitas que serán gozadas por otros. Y más divertido aun es ver viejas arrugadas que se depilan el sexo, que exhiben sus pechos blandos y marchitos, que se muestran en fiestas enamorando jovencitos. Unos y otros son ridículos, pero lo que importa es que son felices, que la vida les resulta dulce y que la disfrutan gracias a la Estulticia.

Los filósofos protestan diciendo que el conocimiento de las ciencias es peculiar del hombre. Pero no es malo actuar de acuerdo

a la naturaleza humana, no hay que lamentar no poder volar como las aves o no tener cuernos como los toros. Las ciencias son una calamidad, no sirven para alcanzar la felicidad. Las gentes eran felices en la Edad de Oro, felices sin gramática, sin derecho, sin retórica, sin búsquedas científicas. Los animales mismos, mientras más lejos están de la ciencia más felices son. Las abejas lo son, mientras el caballo, tan asociado al hombre, termina sufriendo como él. ¿Qué hay más feliz que los llamados estultos, estúpidos, fatuos e insípidos? Carecen de miedo a la muerte, de remordimientos de conciencia, no temen a los espíritus, ni a los males que les amenazan, ni se preocupan por bienes futuros. Los sabios en cambio viven en la preocupación y en la angustia, mientras los necios cantan, ríen, beben y comen, festejan, juegan a las cartas, gozan de la vida. Los estultos son además francos y veraces, lo que es una gran cualidad. Los príncipes y poderosos nunca escuchan la verdad porque a su lado sólo hay aduladores y no amigos. Es cierto que es su culpa, pues de ordinario rehuyen la verdad y sólo quieren oír lisonjas. Y justamente los únicos capaces de decírselas son los necios, los cuales dicen sin consecuencia a los poderosos verdades y hasta insultos que dichos por un sabio serían motivo de muerte mientras que dichos por un necio sólo causan alegría.

Explica luego que hay dos tipos de locura. Una, lanzada desde el infierno por las Furias, es la que produce el ardor de la guerra, la sed de oro, el amor indigno, el parricidio, el incesto, el sacrilegio u otra calamidad, o la que hace al alma contrita y asustada. La otra, la que deriva de la Estulticia, es la que todos deben desear. Es el alegre extravío de la razón que libera el alma de cuidados y la llena de voluptuosidades. Así pues, no es loco cualquiera, ni es locura cualquier extravío de la razón, no es loco el que confunde un mulo con un asno o se extasía ante una poesía pedestre. Loco es el que no sólo yerra en el sentido sino en el juicio de la razón de modo constante y más allá de lo normal, como el que oye rebuznar un asno y cree que es una orquesta prodigiosa o el que siendo pobre se cree un Crespo. Esta locura, si se inclina hacia lo deleitable, agrada a todos; y está más extendida de lo que se cree. Es esta locura amable la que hace feliz, la más difundida. La gente llama loco –nos dice– al que confunde a una calabaza con una mujer, pero no al que es feliz ensalzando a su mujer por virtudes o cualidades que no tiene. Locos similares son los amantes de la caza y los jugadores.

A partir de aquí la crítica adquiere ciertas tonalidades serias de moralista, aunque sin llegar a los niveles de Brant. Critica como locos a los que creen en falsos milagros y prodigios; a los que piden necedades a los santos; a los que siendo de humilde origen quieren pasar por nobles. En el capítulo XLV dice que si es lamentable equivocarse, más lo es no equivocarse. Insiste en que el espíritu humano está moldeado de tal modo que aprehende mucho mejor lo ficticio que lo verdadero. Basta con ser testigo de un sermón en la iglesia: cuando el cura habla de cosas serias todos dormitan, pero apenas empieza a gritar y gesticular contando historietas asnales (*¿risus paschalis?*), todos escuchan con atención. De los grupos humanos la clase de los comerciantes es la más estulta y sórdida de todas, porque tratan los asuntos más mezquinos y lo hacen de la forma más miserable, mienten y engañan a toda hora y se creen empero a la cabeza de la humanidad sólo porque llevan los dedos llenos de sortijas de oro. Hay frailes que les adulan para lograr parte de sus bienes mal adquiridos. Algunos se las dan de pitagóricos comunitarios sólo para robarse todo lo que encuentran; otros se la dan de potentados fuera de casa y se mueren de hambre en ella; unos derrochan lo que poseen y otros acumulan todo; en suma, concluye, si se les pudiese ver desde la luna, los hombres parecerían un enjambre de moscas y mosquitos que se pelean, se roban, y se tienden trampas mientras nacen, enferman y mueren sin cesar. Y remata: “Es difícil creer el alboroto y la tragedia que puede provocar este animalito de vida tan corta.”

Critica luego a los maestros; a los que creen descubrir doctrinas nuevas o hallan detalles desconocidos en viejos pergaminos, lo que no es sino pura estulticia. Critica a los retóricos; a los que corren tras la fama publicando libros llenos de majaderías y hasta dañan su propia salud escribiéndolos. En realidad opina cínicamente que los que sí saben lo que hacen son los plagiarios, que copian obras ajenas sabiendo que los descubrirán algún día, pero que mientras tanto ganan fama y riqueza. Critica la forma en que los pobres sabios se alaban unos a otros. Viene luego la burla de los jurisconsultos, los filósofos, los teólogos, los monjes y religiosos. Critica a los reyes, se burla de los cortesanos y de su servilismo. Critica a los obispos, a los cardenales, y hasta al papa. Ataca a los clérigos que se dedican a la guerra. Por otro lado asegura que la Fortuna ama a las personas poco sensatas,

a los que se lo juegan todo a las cartas, mientras los sabios son tímidos y pobres. Para ser grato a los príncipes hay que adular y mentir, para ser rico hay que carecer de escrúpulos; y si se busca el placer, las muchachas prefieren a los estultos y huyen del sabio como del escorpión.

A partir de aquí la crítica alcanza niveles peligrosos. Apela al testimonio de las *Sagradas Escrituras*. Primero al *Antiguo Testamento*, luego al *Nuevo*; y cita el conocido texto de San Pablo, de la *Epístola a los Corintios*, acerca de la locura de Cristo y los cristianos, a comenzar por él mismo. Se involucra entonces en una lectura ambigua, porque aunque es probable que un cristiano sincero como Erasmo no haya intentado otra cosa que destacar la pureza e ingenuidad del cristianismo primitivo contraponiéndolas a la corrupción y mundanidad intelectualista de la Iglesia de su época, lo cierto es que también podía derivarse de ella una visión bastante burlesca de ese mismo cristianismo temprano; y hasta del propio Cristo. En efecto, en el capítulo LXV, la Estulticia describe a Cristo prefiriendo la compañía de pescadores, niños, mujeres e ignorantes a la de los sabios, criticando a los fariseos y su sabiduría, prefiriendo entre los animales a los más distantes de la astucia de la zorra. Así, Cristo monta en una burra en lugar de hacerlo sobre un león, designa como ovejas, animales que son paradigmas de simplicidad, a los llamados a la vida eterna y él mismo prefiere hacerse llamar cordero, Cordero de Dios. Además el Espíritu Santo baja en forma de paloma y no de águila. Esto no significa otra cosa, explica con prudencia, sino que todos los hombres son estultos y que el propio Cristo debió volverse estulto para asumir forma humana. Pero por otra parte añade que Cristo redime el pecado mediante la locura de la cruz, de la pasión, recomendándole a los apóstoles la sandez, no la sabiduría, y poniendo como ejemplo a los niños, los lirios, los pajarillos, los granos de mostaza, seres y cosas sencillas, sin inteligencia, que viven según el instinto, exentos de preocupación y de cuidado.

En el capítulo LXVI afirma que toda la religión cristiana tiene parentesco con la estulticia y que carece de armonía con la sabiduría. Los niños, los viejos, las mujeres y los necios son los que gozan más con la religión y andan siempre rondando los altares. Los fundadores del cristianismo fueron hombres simples, enemigos de las letras. Los necios que más disparatan son los que están arrebatados de piedad

cristiana: malversan sus bienes, toleran las injurias, se dejan engañar, no distinguen entre amigos y enemigos, aborrecen la voluptuosidad, se complacen en el hambre, la vigilia, las lágrimas, los trabajos y las ofensas, se aburren de la vida, sólo desean la muerte y parecen ciegos para el sentido común, como si no tuviesen el alma en el cuerpo. ¿Qué otra cosa es esto sino locura? No es de admirar que los apóstoles fuesen tenidos por beodos, dice, y que San Pablo le pareciese loco al juez Festo. Pero apenas un poco más adelante (Capítulo LXVIII) decide suspender el discurso porque (con todo lo loca que pueda ser) la Estulticia se da cuenta con prudencia de que está desvariando más de la cuenta...

Demasiadas cosas podrían decirse de este extraordinario texto. Pero diré una sola: hay aquí una dimensión total, plena, de la risa y la locura. Estas pueden abarcar y explicar todo: las gentes, la sociedad, el mundo. La risa y la parodia alcanzan otra vez dimensión cósmica, como en las viejas sociedades precristianas: el mundo es prácticamente obra de la estulticia, se explica por la estulticia y gracias a ella funciona. Salvo por el lenguaje y cierto cuidado por las formas, no estamos ya lejos de Rabelais.

CAPÍTULO IV

LA RISA POPULAR MEDIEVAL Y RENACENTISTA DEGRADACIÓN, MATERIALIZACIÓN Y CÓMICO-GROTESCO

Erasmus, pues, nos conduce directamente a Rabelais¹. Y con éste llegamos a la plenitud de la risa en la cultura occidental cristiana, porque es posible decir sin temor a equivocarse que con Rabelais y su obra monumental (*Gargantúa, Pantagruel*, y el *Tercero, Cuarto y Quinto Libros*² asociados a la historia de Pantagruel y de sus compañeros de aventuras) esa risa popular, carnavalesca, cargada de fuerza crítica desmistificadora y abierta hacia una auténtica dimensión cósmica, risa que se había venido desarrollando en la Europa cristiana sobre todo a lo largo de los siglos finales de la Edad Media, alcanza su plenitud. Plenitud renacentista, además, porque se produce en el contexto de la primera mitad del siglo XVI, siglo del Renacimiento, en una Europa occidental que se abre, en medio de graves conflictos, miserias y contradicciones, pero también de grandes posibilidades de cambio social y cultural, a nuevas formas de lectura

¹ De hecho Rabelais se declaró toda la vida admirador y seguidor de Erasmo e inspirado por él. Se ha conservado una carta suya al autor de *El elogio de la locura* en la que lo llama padre y en la que le pide autorización para llamarlo madre, dado todo lo que recibiera de él como alimento espiritual. Cf. "Lettre á Erasme", en Rabelais, *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, París, 1994, pp. 998-999.

² He empleado varias ediciones de Rabelais. Aunque hay muchas ediciones accesibles de bolsillo he preferido en francés la edición de referencia, la de la Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, París, 1994: Rabelais, *Oeuvres complètes*, a cargo de Mireille Huchon, con la colaboración de François Moreau. En español me sirvo de la edición a cargo de Angeles Cardona de Gibert: François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, versión de Teresa Suero y José María Claramunda, Bruguera, Barcelona, 1978. En cuanto a las cortas citas textuales, las doy por esta versión española, pero las he confrontado siempre con la edición de La Pléiade, y en los casos en que no he estado de acuerdo con detalles de aquélla, he dado para éstos mi propia traducción a partir de la edición de La Pléiade.

del mundo, de la vida, de la sociedad, del ser humano mismo. Esa comicidad popular, que Mikhail Bakhtin ha caracterizado tan bien a partir de su definición y estudio de lo que llama *cómico grotesco*, se expresa fundamentalmente en una risa que tiene que ver con una forma alegre, festiva y profundamente crítica de concebir el mundo, la sociedad y el individuo humano; es una comicidad carnavalesca que no sólo se hace presente en muchas obras literarias y teatrales del siglo XVI europeo sino que llena buena parte del mundo cotidiano, del teatro y de la fiesta de esa misma época; es la comicidad y la risa que dan su vida, su fuerza y su enorme riqueza literaria a la obra de Rabelais, a quien Bakhtin ha dedicado un estudio excepcional, que es al mismo tiempo estudio excepcional de la risa y de lo cómico grotesco, tanto medieval como renacentista propiamente dicho.

En este capítulo, para concluir el examen de la risa (y en especial de la risa desmistificadora y carnavalesca) en la cultura cristiana medieval y renacentista, voy a ocuparme de la forma que asume esa risa en el temprano siglo XVI, básicamente en la obra de Rabelais. Para ello me resulta indispensable centrarme en el análisis que de la misma hace Bakhtin en su libro ya mencionado: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*³, aunque por supuesto me limitaré a lo que tiene que ver más directamente con la risa, reservando para otro texto, en el que me ocuparé del carnaval y de lo carnavalesco en la literatura renacentista, lo tocante a estos dos aspectos, ambos centrales, por supuesto, en la obra del escritor francés. No será siempre fácil, por ello, separar risa y cómico grotesco de carnaval y carnavalesco en la obra de Rabelais, pero –dado que lo que intento es basarme en el análisis de la risa y de lo cómico grotesco medieval y renacentista tal como lo plantea Bakhtin en su estudio– sí pienso que será posible limitarse al análisis de estos dos aspectos sin depender a cada paso de las referencias que hace Bakhtin a Rabelais; y sólo acudir a ellas en los casos indispensables o más ilustrativos. De todas formas, el estudio que intento hacer

³ Utilizo la edición española de Barral, Barcelona, 1974, en traducción de Julio Forcat y César Conroy: Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Hay una edición española más reciente, de Alianza, Madrid, varias veces reimpressa.

de la risa medieval–renacentista y de lo cómico grotesco en Bakhtin será por supuesto un estudio crítico que, apreciando la enorme riqueza y alcance del análisis propio del mencionado autor, pueda sin embargo dejar en claro al menos aquellas de sus contradicciones y limitaciones que me parecen más obvias o que hacen que su enfoque, a menudo profundo aunque muy repetitivo, resulte en ocasiones un tanto rígido y simplista.

I

COMICIDAD POPULAR, CÓMICO GROTESCO, REALISMO GROTESCO

En su estudio, Bakhtin muestra cómo la obra de Rabelais es la culminación de la comicidad popular que se desarrolla a lo largo de los siglos finales del medioevo cristiano en la Europa occidental. Hay en el medioevo cristiano europeo una riquísima cultura cómica, cultura popular que se opone y diferencia de la cultura oficial seria, dominada por la nobleza y por la Iglesia, pero que a menudo convive y se funde con ella, cultura que se expresa: 1. en obras cómicas verbales, entre las que sobresalen las parodias; 2. en diversas formas y manifestaciones del espectáculo y la fiesta, como los *charivaris*, los carnavales y las obras teatrales representadas en las plazas públicas; y 3. también en el vocabulario popular y grosero (desde bromas, insultos y juramentos hasta pregones de venta), vocabulario que tanta importancia tenía en la vida cotidiana de los grupos humanos medievales, en fiestas, en banquetes, en bodas, en plazas, en mercados. Y en esa rica comicidad medieval, a través del estudio de sus diversas manifestaciones, Bakhtin encuentra una serie de rasgos y componentes comunes, muchos de los cuales remontan a la comicidad popular urbana de otras épocas, y que le permiten caracterizarla como *realismo grotesco* o *cómico grotesco*, sirviéndose para ello (al menos en parte) de una terminología ya empleada por otros autores antes de que él lo hiciera, pero dándole a la misma un sentido completamente nuevo.

Para Bakhtin esa comicidad popular medieval tiene por centro *lo material y corporal* en oposición a lo espiritual o incorpóreo, y se concreta

en la distinción entre *lo alto* y *lo bajo*, entre *lo de arriba* y *lo de abajo*. Por cierto que Bakhtin me parece aquí de entrada demasiado reduccionista, no en cuanto a la caracterización de la cultura popular medieval como centrada en lo material y en la distinción entre lo alto y lo bajo, pero sí en cuanto a limitar a ella unos rasgos que me parecen comunes a cualquiera o a casi cualquiera comicidad popular, porque en esto (si dejamos de lado las peculiaridades derivadas de la presencia represiva del cristianismo, con todas sus implicaciones) la comicidad popular medieval no creo que se distinga demasiado de la griega o la romana clásicas, ni tampoco de nuestra comicidad popular actual.

En todo caso Bakhtin hace aquí una primera referencia al *cuerpo*, que, como mostrará más adelante, se encuentra en el centro de esa comicidad popular, pues la distinción topográfica entre lo alto y lo bajo, lo de arriba y lo de abajo no es sólo cósmica o social sino también y al mismo tiempo corporal. Lo espiritual está arriba, tanto en el mundo como en la sociedad, porque arriba está el cielo en el mundo y arriba están los grupos dominantes y poderosos en la sociedad; y en ambas lo material está abajo, porque la tierra está abajo y porque abajo están en la sociedad los pobres, los explotados, lo que de manera genérica podría llamarse el pueblo. Pero es que también, y esto es un aspecto clave señalado por Bakhtin (e igualmente, como ya he hecho notar antes, por Bergson, aunque dentro de una óptica no sólo distinta sino más limitada), la distinción topográfica entre lo espiritual y lo material, entre lo alto y lo bajo, entre lo de arriba y lo de abajo, es corporal, porque en el cuerpo humano las funciones más directamente asociadas a lo espiritual tienden a estar arriba, en lo alto, mientras que las funciones más directamente asociadas a lo material tienden a hallarse abajo o hacia abajo. Así la cabeza, sede del pensamiento, y el pecho, sede del corazón, asociado al valor, se hallan arriba, cercanos al cielo, en tanto que el vientre, el culo y el sexo, centros de la vida digestiva, excretora, sexual y reproductiva, se hallan abajo, cercanos a la tierra.

Por supuesto que esta distinción radical es sesgada y está ella misma ya ideologizada, no sólo porque el cuerpo humano es un todo y sus partes y funciones están bien interrelacionadas sino también porque en la propia cabeza está la nariz, que es un signo fálico bien

material, asociado a menudo a lo cómico grotesco, y porque la boca, que está también arriba, en la cabeza, es a un tiempo sede de la palabra, expresión del pensamiento, y orificio alimenticio y engullidor, abertura cargada de connotaciones materiales y hasta vulgares en cuanto punto de entrada de los alimentos y bebidas, en cuanto puerta de acceso digestivo al vientre y al culo, centros claves de lo cómico grotesco. Pero en todo caso la distinción es válida porque cuando se habla de la cabeza no se piensa en la nariz, ni en la boca como orificio engullidor, sino en la mente y en la palabra, y cuando se habla de lo de abajo se alude con mayor claridad a los órganos y funciones digestivos, reproductores, excretorios y sexuales.

Lo más interesante de todo esto es que poca duda cabe de que ello debió de hacer pensar desde temprano no sólo a los poderosos sino al común de las gentes, así fuese a éstas de modo intuitivo, en una correspondencia entre el individuo humano como suerte de microcosmos y esos macrocosmos que son la sociedad y el mundo o planeta en que vivimos. Por supuesto que este aspecto es bien desarrollado por Bakhtin más adelante y a ello me referiré en su oportunidad. Baste por ahora con señalar lo que me parece esencial: esta correspondencia entre los tres planos, el cósmico, el social y el corporal, y la forma en que la comicidad popular medieval (y no sólo la medieval, como ya dije) parte de —o se centra en— la oposición entre lo material y lo espiritual, entre lo de arriba y lo de abajo, entre lo alto y lo bajo, oposición que por el hecho de manifestarse al mismo tiempo en los tres planos permite que invertirlos en su interrelación produzca efectos cómicos, y de paso tenga poderosos alcances críticos, sociales, y hasta cósmicos, religiosos.

Pero, como se entiende fácilmente, la distinción entre lo alto y lo bajo, entre lo de arriba y lo de abajo, no es más que un punto de partida, porque lo cómico no está en admitirlo sino en actuar sobre él, en invertirlo, en rebajar lo de arriba, en introducir arriba lo que está abajo. Bergson intentó explicar esto, pero se quedó en una distinción individualista, empobrecedora y limitante entre lo mecánico y lo vital. Bakhtin, que parte en cambio de una lectura social y de una perspectiva más amplia, lo capta con claridad: el rasgo sobresaliente del realismo grotesco, nos dice, es la *degradación*, esto es, la transferencia al plano material de lo elevado, espiritual, ideal

y abstracto. Esa degradación materializa lo espiritual y ridiculiza o enfrenta por esta vía lo que el propio Bakhtin llama cultura oficial o cultura seria, la de los grupos dominantes. Todas las formas del realismo grotesco, desde las parodias y las fiestas carnales hasta los juramentos o pregones de feria, tienden a degradar, a corporeizar, a vulgarizar. Esa es la cualidad esencial de ese realismo grotesco, concluye; y la risa popular, que degrada y materializa, estuvo ligada siempre a lo material y a lo corporal.

Degradar es pues rebajar o devaluar, señala Bakhtin. Se trata de poner abajo lo que está arriba o se pretende arriba, en el cielo o mirando al cielo, intentando desprenderse del mundo material. Se trata de acercarlo a la tierra, de vincularlo a la vida de la parte inferior del cuerpo: al coito, al embarazo, a la absorción y excreción de alimentos y bebidas. Pero degradar es también regenerar, hacer renacer. Porque la tierra, que es principio de muerte y de absorción, esto es, imagen de la tumba y el vientre, es también principio de vida: de nacimiento y resurrección, como es el seno materno, o como se aprecia en la vida que surge a cada paso de la muerte y de los cuerpos muertos. La degradación es así ambivalente, pues no sólo significa devaluación y destrucción sino también integración, aceptación desde esta nueva perspectiva, comienzo, nueva vida.

II

LO CÓMICO POPULAR Y LO BAJO CORPORAL:

COMER, BEBER, FESTEJAR, CAGAR, ORINAR, COPULAR

Los temas constantes, recurrentes, de la comicidad popular pertenecen todos a lo bajo corporal: la comida, la bebida, la micción, la defecación y la cópula, asociados con frecuencia a lo festivo, a lo colectivo, al banquete, a la reunión alegre y desinhibida, a una expresión franca de lo material que ha chocado siempre a los pecados y a los exquisitos. Pero, como dice Bakhtin, en una cultura popular de tradición oral como la medieval, con un peso de los medios escritos que no sólo era limitado sino que se circunscribía casi siempre a la cultura más bien seria de las élites, esas expresiones, que formaban parte de la vida cotidiana, de la fiesta, del carnaval, de los

banquetes, bodas o celebraciones, y que no eran recogidas en obras literarias salvo en pocos casos, apenas han sobrevivido como tales, apenas queda huella de ellas en esas pocas obras de esos siglos (parodias, burlas, etc.) y sobre todo en aquellas que recrean algunas de esas fiestas y viejas tradiciones.

No obstante, y descubrir esto es uno de los grandes méritos del libro de Bakhtin, toda esa cultura cómica popular medieval, que había alcanzado su plenitud en los siglos finales de la Edad Media, es plasmada en forma literaria –como él mismo afirma– en la obra de Rabelais. Y todas las imágenes francas y abiertas, vulgares, propias de esa comicidad grotesca asociada al sexo y a la generación, a la comida y la bebida, a la orina y a la mierda, a la fiesta y al banquete, al insulto corriente y al pregón de mercado, no sólo aparecen sino que brotan una tras otra en una suerte de espléndido desfile cómico grotesco a lo largo de los libros de Rabelais: de *Gargantúa*, de *Pantagruel*, y del *Tercero, Cuarto y Quinto Libros* (aun cuando este último, que culmina la obra y el desfile, no sea totalmente suyo)⁴. Por eso Bakhtin con toda razón se centra, para estudiar esa comicidad popular medieval y para recrear las imágenes del cómico grotesco o realismo grotesco, en la obra del autor francés, obra por cierto con la que la cultura oficial francesa no halla desde hace mucho tiempo qué hacer, pues siendo por un lado un clásico inescandible, asociado a la creación misma de la lengua, le resulta por el otro lado un libro obsceno, lleno de vulgaridades y groserías capaces de escandalizar a cualquier lector moderno, educado como todos en la pacatería que ha caracterizado a las sociedades europeas “cultas” desde el siglo XVII; un libro, en fin, que sin ser “adaptado” y “modernizado”, esto es, despojado de toda su fuerza popular, de su riqueza y grandeza literaria, no puede (o por lo menos no podía hasta hace apenas unas décadas) ser puesto en manos de los jóvenes.

⁴ Después de mucha discusión, se admite hoy que aunque el *Quinto Libro*, publicado –como se sabe– en 1564 como obra póstuma de Rabelais, muerto en 1553, no es de éste sino producto de un truco editorial dirigido a aprovechar el éxito de su obra, está empero basado en manuscritos suyos y en su texto titulado *L'isle sonante*. Por ello lo usual es admitirlo con reservas como último Libro del ciclo de *Gargantúa* y *Pantagruel* y publicarlo junto con los cuatro Libros previos como obra suya, acompañada de algunas notas explicativas.

De todas formas, Rabelais, como el mismo Bakhtin no deja de notar, no es un caso aislado (aunque sí único por la magnitud y calidad genial de su obra). Los siglos finales del medioevo, en particular el siglo XV, y también el temprano siglo XVI, siglo ya considerado como renacentista, en Francia y en otras partes, nos dejaron una serie de obras, como parodias, burlas, obras de teatro y obras carnavalescas, en las que esa comicidad medieval también sobrevive y de la que pueden extraerse muchos temas e imágenes propios de la misma. Bakhtin las usa poco, entre otras razones porque ha sido en buena parte gracias a la difusión de su ya clásico libro sobre Rabelais que se puso de moda rescatarlas y editarlas. Lo mismo sucede con las famosas crónicas gargantuinas, que no sólo fueron una de las principales fuentes directas de Rabelais para componer su obra y definir sus personajes centrales, sino que siguieron circulando al mismo tiempo que sus *Gargantúa y Pantagruel*, porque esas crónicas contienen una serie de temas e imágenes que incluso superan con frecuencia la tan criticada vulgaridad de Rabelais. Opacadas por la obra de éste y hasta olvidadas tras su éxito, esas crónicas se han vuelto ahora más accesibles y nos permiten conocer algunas de esas imágenes corporales no rabelesianas de corte cómico grotesco.

En lo que sigue voy a referirme a los temas e imágenes de esa comicidad popular, de ese cómico grotesco medieval-renacentista, teniendo siempre por supuesto como referencia directa a Bakhtin (y a Rabelais), pero organizándolos por mi cuenta y añadiendo observaciones propias que desarrollan a Bakhtin o que no siempre coinciden con lo que afirma. En lo esencial esos temas e imágenes se refieren al sexo, a la comida, a la bebida, a la orina, a la mierda, a los pedos, y a la gran boca abierta, asociados todos –como se ha dicho– a la fiesta, al banquete, al espectáculo o al espacio colectivos.

1. Sexo y órganos sexuales

El sexo y los órganos sexuales tienen un papel muy importante en esta cultura popular, igual que en cualquiera otra. Las referencias al sexo y a los genitales masculinos y femeninos son frecuentes y a menudo directas, abiertas, descarnadas, siendo por supuesto en el

caso de Rabelais uno de los aspectos que más molestan a los lectores demasiado pacatos o exquisitos de su obra. Bakhtin insiste en esta importancia y da algunos ejemplos de ello. Pero si se recorre la obra de Rabelais uno tiene la impresión de que exagera. Por mi parte encuentro en ella muchas referencias a órganos sexuales pero muy pocas a sexo directo, a cópula, a relación carnal. Una es la descripción, gráfica, pero sucinta, de las cópulas entre Gargamelle y Grandgousier, los gigantescos padres de Gargantúa. Rabelais dice (*Gargantúa*, cap. III) que a menudo “se frotaban las panzas, haciendo el monstruo de dos espaldas”. Las otras se ubican luego de que la aparición de Panurgo (*Pantagruel*, cap. IX) introduce ciertas manifestaciones de abierta sexualidad y con ello el tema ulterior del matrimonio y los cuernos, ya en el *Tercer Libro*, una vez que Panurgo decide casarse, pero siempre y cuando se le garantice que no será cornudo, y Pantagruel y Epistemón, su maestro, se dedican a hacer consultas al respecto: a sabios, sibilas y bufones. Así vemos por ejemplo a Panurgo (*Pantagruel*, cap. XXI), en un capítulo que está cargado de referencias directas y vulgares a la cópula, alardear del tamaño de su bragueta y decirle brutalmente a una joven parisiense a la que intenta conquistar, señalándole lo que hay en ella, que quiere metérselo, y que su miembro, “maese Juan Jueves”, “le bailarí una danza adentro que la haría sentir hasta la médula de los huesos”. También lo vemos (*Tercer Libro*, cap. XVII–XVIII) interpretando de manera grosera y directa un texto hermético que les dejara una sibila a la que han consultado para ver si Panurgo será engañado por su futura mujer y en el que se dice que ésta “le chupará el buen cabo”, lo que sus amigos interpretan como que lo desplumará, pero que él en cambio lee de modo literal diciendo: “Mi mujer me chupará el buen cabo. Me parece bien. Ya habéis comprendido que es el bastón de un cabo que me cuelga entre las piernas” y añadiendo que para ello lo mantendrá siempre “suculento y bien avituallado”.

Las referencias a órganos sexuales son mucho más abundantes, pero incluso éstas casi siempre hacen énfasis en lo generativo y muy pocas en lo que podríamos llamar erótico, aun vulgarizado. A lo más se reducen a momentos como cuando las criadas de la casa de Gargantúa, estando éste ya cercano a la adolescencia, juegan con el miembro viril del muchacho (no olvidemos que se trata de un

gigante y que por niño que fuera debía tener ya un órgano descomunal visto desde una perspectiva humana); y se refieren a él (al miembro, no a Gargantúa) llamándolo “mi espita”, “mi taladro”, “mi morcilla”, “mi juguetito para la cama” y otras cosas por el estilo. O cuando Panurgo (*Pantagruel*, cap. XV) hace ostentación de haberse acostado con cuatrocientas diecisiete mujeres en los apenas nueve días que lleva en París. Las otras son meras menciones de genitales, algunas graciosas por lo exageradas, como cuando, en el primer capítulo de *Pantagruel*, hablando del efecto de la ingestión de nísperos sobre las gentes de los primeros tiempos y de la forma en que le hizo crecer a cada grupo humano ciertas partes del cuerpo, menciona a aquéllos hombres a los que les creció excesivamente el miembro viril, hasta el punto de que se fajaban con él como si fuese un largo cinturón, dándole cinco o seis vueltas alrededor de la cintura, para añadir de seguidas que la desaparición de esa raza de hombres ha entristecido sobremanera a las mujeres. También cabría citar la historia narrada por Panurgo (*Pantagruel*, cap. XVI) acerca de un cura franciscano al que ató el alba con la camisa y la sotana, de modo que cuando el fraile intentó sacarse el alba, como era usual al final de la misa, se quedó desnudo mostrando ante los feligreses sus genitales, que resultaron ser por lo demás bastante grandes. Pero Rabelais no los llama por su nombre, sino *callibistris*, expresión genérica y algo rebuscada, lo que no deja de resultar sorprendente, por decir lo menos.

Rabelais llama a sus lectores “galicosos”, esto es, sifilíticos, celebrando así la sífilis, enfermedad venérea recientemente descubierta y entonces muy de moda, lo que por cierto a las autoridades médicas y religiosas (y Rabelais, además de ex monje era médico) no debía parecerles muy moral ni muy gracioso, a aquéllas por la virulencia con que la enfermedad atacaba entonces y a éstas por su asociación con cópulas, prostitutas, tabernas y burdeles. Rabelais habla mucho de cojones. Y dedica buena parte de dos capítulos del *Tercer Libro* a ponerles todo tipo de calificativos. Los cojones son referencia permanente, pero sobre todo por su dimensión genética como cuando Panurgo (*Tercer Libro*, cap. VIII), hablando de la muerte humana a propósito del soldado y su armadura, dice que la parte más importante de ésta es la bragueta, que protege el miembro viril, ya que

“perdida la cabeza no perece más que la persona; perdidos los cojones parecería todo el género humano”. Este predominio de los genitales masculinos, de vergas y cojones, es comprensible en una cultura machista y masculina como la cristiana, y cuyos parámetros y valores expresa bien, así sea de modo crítico, la cultura popular que de ella forma parte. Las menciones de los genitales femeninos en cambio son escasas y suelen mostrar rechazo grosero a los mismos, como la que hace (*Tercer Libro*, cap. XXXII) el doctor Rondibilis y en la que transparenta una verdadera ginecofobia; otra mención (*Pantagruel*, cap. XV), directa en la descripción aunque no en el nombre, pues Rabelais no habla de coño sino de “cómo se llama”⁵, se asocia a una historia bastante grotesca narrada por Panurgo: se trata de un león al que un carbonero ha curado una herida con hierbas, el cual, al mirar los genitales de una vieja que, asustada de verlo, se ha caído de un árbol, piensa que se trata de una herida o de una llaga abierta y con ayuda de un zorro decide curársela de la misma manera, esto es, tapándosela con hierbas. La otra, anterior, y presente en el mismo capítulo, es del mismo corte. Se trata del conocido episodio de la construcción propuesta por Panurgo de las murallas de París con vergas de monjes y coños de mujer, a los que Rabelais llama otra vez *callibistris*, lo que parecería más bien pacato, cosa extraña en alguien como él.

O quizás no tan extraña, porque me parece indudable que la influencia cristiana como renuente a hablar en forma abierta de sexo y temerosa de él (en especial del femenino, por el que siente miedo o repugnancia) ha estado más presente en Rabelais, que fue monje en su juventud y que no dejó de ser nunca cura, más de lo que se piensa o admite. Rabelais es amante del banquete, de la buena mesa, del vino, de la fiesta, de la burla ingeniosa y de la camaradería entre hombres, pero no es amante ni admirador de las mujeres. Y digo esto porque creo que es necesario no hacer en este caso una lectura de la importancia de lo sexual en la cultura popular vista a través de

⁵ A menos que la pronunciación de la expresión (en francés “comment a nom”) a la manera del siglo XVI diera como resultado que ese “comment” pudiera parecerse a “con”, esto es, a coño. Es en todo caso lo que piensa Mireille Huchon, responsable de la citada edición de referencia de Rabelais, (*La Pléyade*), Gallimard, París, p. 1295. De todas formas esto no cambia mucho el asunto.

Rabelais, dado que esta limitación me parece propia del autor francés y no de la cultura y el realismo grotesco populares. Bastaría para ello con acudir a los *fabliaux* franceses de los siglos XIII y XIV, o al *Decamerón* de Boccaccio, obra del siglo XIV, a menudo llenos de sexo, de sexo vivo, alegre, descriptivo, burlesco, todo ello acompañado a menudo de amor, deseo y simpatía por las mujeres. Me referiré a estas obras y a su carácter alegre y festivo cargado de sensualidad y libertad sexual en otra ocasión, al estudiar el carnaval y lo carnavalesco, por lo que me limitaré por ahora a mencionarlas en contraposición a la perspectiva bastante limitada de Rabelais en este terreno. Y quizás no esté de más recordar que el propio Bakhtin escribió su obra (y que le fue difícil publicarla) en el seno de una sociedad pacata y represiva como era el comunismo stalinista, en la que después de todo (y en esto se parecía mucho al cristianismo) era más fácil escribir de mierda que de sexo. Por lo demás basta con echar una ojeada a los protagonistas de la literatura soviética de esos años en que Bakhtin escribía: puros héroes asexuados al estilo de los *comics* norteamericanos, aunque dedicados en este caso al trabajo colectivo y a la producción *stajanovista*, pero sin tiempo para el amor más allá del matrimonio y la reproducción, e incapaces de cualquier clase de fantasías eróticas.

2. Comidas y bebidas: el banquete

Más que la comida (y que la bebida), son el comer (y el beber) lo que constituye otro motivo clave de la cultura popular y del realismo grotesco bakhtiano. Pero como bien precisa Bakhtin, lo que cuenta para la cultura y la alegría populares no es el comer y el beber cotidianos sino el comer y el beber festivos: del banquete, de la fiesta popular, de las grandes comilonas alegres y desenvueltas. Es a ese banquete al que se asocian las imágenes propias de la alegría y la risa populares. El banquete es ante todo el espacio de la abundancia y de la liberalidad: la comida y la bebida abundan, y se ofrece a todos con generosidad y sin limitaciones. Pero también es el espacio de la sociabilidad, de la vida colectiva, del intercambio amistoso e igualitario entre comensales. Y es sobre todo el espacio de la alegría, de la risa,

del triunfo ante el mundo, de la celebración de la vida, todo lo cual culmina de ordinario con el momento que Bakhtin acertadamente llama de la palabra, de la conversación sabia, de la verdad festiva.

Bakhtin muestra por otra parte cómo las imágenes del banquete están asociadas al cuerpo grotesco: cuerpo abierto, inacabado, en interacción con el mundo y con los otros. Comiendo, dice, el cuerpo rebasa sus límites: traga, engulle, desgarrar al mundo, lo hace entrar en él, y se enriquece y crece a sus expensas. Todo ello por vía de la boca abierta, que tritura, que desgarrar, que mastica, que bebe. El banquete es un encuentro de los hombres y mujeres con el mundo mediante la absorción alimenticia, encuentro que no puede ser sino alegre y triunfante. En el banquete el ser humano vence al mundo, lo engulle, en lugar de ser tragado por él, como ocurre con la muerte. Ese comer del banquete (comer festivo y alegre que no puede ser individual o privado) es un comer colectivo, como lo es el trabajo del que deriva la comida. El banquete, señala Bakhtin, es triunfo de la vida sobre la muerte, equivale a concepción, a nacimiento, a renovación. Es definitivamente alegre, no puede ser triste. Y es por último marco de la palabra sabia, del sabio decir, de la alegre verdad, de eso que las gentes de la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento llamaban acertadamente “conversaciones de sobremesa”. El banquete es universal; y aunque no es exclusivo de los sectores populares, como quisiera Bakhtin, puede decirse que es en el seno de éstos donde conserva lo mejor de sus rasgos, de su alegría, de su espontaneidad a menudo vulgar o grosera, de su carácter igualitario y festivo, de su sentido colectivo, de su concepción como victoria de la vida, y de su gusto por la materialización y la degradación expresadas en la broma, en el chiste, en la referencia directa y desenfadada a las funciones propias de abajo: sexo, micción, defecación, pero también en esa palabra sabia, en ese sabio decir que es al mismo tiempo alegre verdad.

Ese banquete, esa fiesta de la comida, la bebida y las palabras, fue frecuente en la cultura pagana antigua y en la cristiana medieval, alcanzando quizá sus expresiones más ricas y multitudinarias en el Renacimiento, en el siglo XVI, época de Rabelais y de Brueghel, de las *kermesses* campesinas flamencas y de los festines que inmortalizaron en sus frescos y lienzos pintores italianos como

Veronés y otros. En la obra de Rabelais, sobre todo en *Gargantúa* y en *Pantagruel*, los banquetes y festines son temas recurrentes, casi cotidianos, magnificados por las dimensiones de los gigantes que de ellos participan o que los promueven y organizan. Como apunta Bakhtin, muchas de las hazañas de los héroes de Rabelais son auténticas hazañas alimenticias. Gargantúa nace, el tres de febrero, tiempo de carnaval, en medio de un gran festín carnalesco organizado por sus padres, Grandgousier y Gargamelle, esta última embarazada de once meses y a punto de parir. El plato central del festín son los callos o tripas; y para el banquete, Grandgousier había hecho matar trescientos sesenta y siete mil catorce bueyes. En el banquete se come y se bebe sin límite y uno de sus rasgos es la sobremesa, interrumpida por el nacimiento de Gargantúa, sobremesa en la que los comensales, ya borrachos, bromean y conversan sobre todo. El regreso de Gargantúa a su país, cuando Grandgousier lo llama para iniciar la guerra defensiva contra el arbitrario rey Picrochole, es celebrado con un opíparo banquete. En *Pantagruel* la presencia del banquete es aun más frecuente. Los procesos legales en que intervienen él y Panurgo suelen terminar en banquetes. La guerra contra el rey Anarche termina con un gigantesco banquete en el que él y los suyos celebran la victoria. En el *Tercer Libro*, dominado por el posible matrimonio y los probables cuernos de Panurgo, hay menos tiempo para banquetes, pero el *Cuarto Libro* está lleno de ellos y de todo tipo de referencias a estómagos y a comidas (Gaster, los gastrólatras, la guerra de las morcillas, y otras).

En esos grandes banquetes el alimento dominante suele ser graso, como en carnaval, y –también como en carnaval– abunda la comida flatulenta, productora de eructos y ventosidades. Esa comida grasa, como veremos en otra ocasión, al hablar del carnaval, se opone a la comida magra, tal como muestran algunos interesantes grabados renacentistas de Brueghel, y como habían mostrado antes, en los siglos XIII y XIV, autores como el anónimo redactor del *fabliau* sobre el enfrentamiento de carnaval y cuaresma (*Bataille entre Caresme et Charnage*), o como el Arcipreste de Hita, quien en su llamado *Libro de Buen Amor* incluye una magistral recreación literaria de esta oposición entre comida grasa y comida magra, entre comida de carnaval y comida de cuaresma, en su “De la pelea que ovo Don Carnal

con Doña Cuaresma”, tan importante para estudiar la comida y bebida carnavalescas.

De lo que sí quiero ocuparme ahora, siguiendo en esto a Bakhtin, es del papel central que desempeñan las *tripas* (o callos) en estos banquetes; y muy en especial en los descritos por Rabelais. Las tripas o callos son, como es sabido, los intestinos o entrañas de la res. Constituyen un rico alimento, graso, preparado de ordinario en una succulenta salsa o caldo; y dado su carácter perecedero, eran en esos tiempos, medievales o renacentistas, una comida que debía consumirse el mismo día que se la preparaba, por supuesto en grandes cantidades. Pero desde el punto de vista del realismo grotesco, las tripas reunían dos elementos claves: por un lado, que por tratarse del vientre o de las entrañas del animal, no sólo estaban abajo sino que por mucho que se las lavara siempre les quedaba un porcentaje de excrementos, que se ingerían al comerlas, aun cuando la cocción y el caldo anularan su sabor; por el otro lado, que al engullirlas en el banquete se engullía al vientre que engulle, por ser las tripas la panza del animal, y simultáneamente se comía mierda, esto es, el resultado mismo de la digestión. Dicho en otras palabras, que ingerir tripas era al mismo tiempo un placer culinario y una forma de invertir alegremente el mundo, pues con ello se devoraban entrañas y se acercaba la ingesta alimenticia a la excreción, la boca al culo.

En Rabelais el nacimiento de Gargantúa (*Gargantúa*, cap. IV-VI) está asociado de modo directo no sólo a un opíparo banquete en el que las tripas son el plato central sino a una verdadera y grotesca indigestión de tripas por parte de su madre. En el banquete carnavalesco del tres de febrero, su madre, que está encinta de once meses y ya a punto de parir, no puede resistir la tentación de probar las tripas que han sido preparadas para el banquete, luego de matar los trescientos sesenta mil catorce bueyes a que ya se hizo referencia. Las tripas, dice Rabelais, estaban tan apetitosas que todos los comensales se chupaban los dedos. Aunque había que consumirlas todas ese día, porque si no se pudrían, Grandgousier le pidió a su mujer que comiera poco, dada su avanzada preñez. Ella, no obstante, no le hizo caso y engulló todas las que pudo, lo que hizo comentar jocosamente a su marido que ella quería comer mierda, pues estaba comiendo sus entrañas. Es luego del banquete, cuando todos están borrachos

y dedicados a la conversación de sobremesa, que Gargamelle siente venir los dolores del parto y Grandgousier acude a su lado. Pero tenía los dolores mezclados con una indigestión de tripas, y es en medio de esa grotesca explosión de diarrea y ventosidades que el gigantesco niño viene al mundo. Sólo que viendo el desastre que tenía lugar en lo de abajo de su madre, prefiere abandonar el cuerpo de ésta por arriba (otra rica expresión de inversión), y salir por una oreja, con lo que Rabelais parodia en este caso el mágico nacimiento de algunos dioses antiguos, como Atenea o Dionisos. Y sus primeras palabras son un estentóreo grito: —¡A beber! ¡A beber!—, como invitando a todos a continuar la fiesta, a emborracharse.

El banquete, en efecto, es inseparable de la bebida. Esta es parte indisoluble del mismo. No hay ni puede haber banquete sin bebida, la cual es tan importante como la comida, porque si el alimento restaura, llena la panza y satisface, es la bebida la que abre el espíritu, la que estimula la solidaridad y el igualitarismo, la que crea en fin de cuentas la alegría. Se trata por supuesto de bebida alcohólica; y para el mundo occidental, antiguo y medieval, pagano o cristiano, ésta no puede ser sino el vino. El vino, brillante y rojo como la sangre, símbolo de vida, es vida él mismo, es savia espiritual, es alimento del espíritu. Pero de un espíritu volcado hacia el mundo, hacia la alegría y la vida material, de un espíritu que no es sino puro ingenio, pura capacidad de reír, de bromear, de burlarse agresiva aunque fraternalmente de los otros, y de soportar también las risas, bromas o burlas agresivas y fraternales de los otros. Porque la ebriedad (aunque pueda al cabo generar, y de hecho genere con frecuencia, violencia, riñas y agresiones) es ante todo expresión de bienestar, deseo de comunicarse, de integrarse a un colectivo, de ser parte de una fiesta ruidosa e igualitaria en la que el banquete, esto es, la comida, la bebida y la palabra, forman un todo indisoluble.

Hablar de la importancia del vino, de la bebida, en el banquete popular me parece por ello innecesario, lo mismo que citar ejemplos de francachelas y fiestas de todo tipo, que a lo largo de los siglos y en todas las culturas, han reunido a las gentes, y en especial a los sectores populares, para celebrar o conmemorar triunfos y amistades, para cantar a la vida y para expresarse mediante ese realismo grotesco que tan bien ha estudiado Bakhtin en la sociedad europea

cristiana de los siglos finales del medioevo. Me bastará por ello con hacer unas cortas referencias a la importancia del beber, beber festivo, en la obra de Rabelais y a la asombrosa capacidad de tragar vino que tienen sus alegres y festivos gigantes. Ya vimos a Gargantúa pedir vino apenas viene al mundo, lo que hace que su padre celebre su estentóreo llamado a beber y en honor al poderoso gañote de que hace gala decida ponerle por nombre Gargantúa. Desde niño, el gigante era un bebedor pertinaz, insaciable, que, como afirma Rabelais (*Gargantúa*, cap. VII) sólo calmaba sus penas infantiles bebiendo vino a todas horas y que se arrobaba, cayendo casi en éxtasis, apenas escuchaba el tintineo de vasos y botellas.

Pero, de todas formas, Gargantúa está mucho más asociado a la comida, a la ingesta insaciable de cantidades enormes de alimento en medio de alegres e interminables banquetes. El verdadero gran bebedor es su hijo Pantagruel, asociado en su origen folklórico pre-rabelesiano a la sed, y de quien Rabelais hace el bebedor festivo por excelencia, aun cuando (inseparabilidad festiva de alimento y bebida) ello no le impida ser tan glotón y engullidor como su padre, que es a su vez, como él, un gran amante del vino, o de los vinos. En efecto, así como Gargantúa es un gigante folklórico anterior a Rabelais, asociado a una larga tradición mítica que algunos remontan al mundo céltico pre-cristiano, así Pantagruel era al parecer en la tradición popular europea del medioevo un diablillo asociado a la sed, de cuyo nombre se apropió el autor francés para hacer de él un descomunal gigante bebedor. Rabelais, por lo demás, dedica sus obras, junto con los galicosos, a los bebedores (“Muy ilustres bebedores, y vosotros, galicosos muy preciados, pues a vosotros y no a otros están dedicados mis escritos”, son las palabras que inician el Prólogo de *Gargantúa*). Y el *Cuarto Libro*, el último escrito realmente por él, termina con el alegre llamado que, para celebrar la cagada que le ha hecho liberarse del miedo, hace Panurgo a beber: —¡Bebamos!, con lo que parece así cerrarse un ciclo, que se inicia y termina bebiendo o asociado a llamados a beber. E incluso el *Quinto Libro*, que no es de Rabelais pero que se basa en sus apuntes y recoge bien su espíritu y estilo, libro dedicado también a bebedores y galicosos y centrado en describir el viaje que hacen Pantagruel, Panurgo y el fraile Juan por un océano lleno de islas maravillosas, en busca del secreto de la

sabiduría, concluye cuando los viajeros, en la última de las islas, dan con el objeto de su búsqueda, que es la llamada Diva Botella, una deidad en forma de botella de vino, en un templo cuyo sacerdote invita a todos a brindar.

3. *Orina y mierda. La “alegre materia”*

Tan importantes como bebida y comida son, en la cultura popular y en el realismo grotesco que lo expresa, sus contrapartidas, orina y mierda, lo que –como veremos– no corresponde sólo (como se lo interpreta usualmente) a una vulgar complacencia de los de abajo en lo cochino y lo sucio, esto es, en la degradación que los iguala con los de arriba, sino, junto con ello, a algo mucho más profundo, puesto en evidencia por Bakhtin: a una visión cósmica del ser humano, del mundo y de la vida, en la que los ciclos de ésta incluyen la circulación e intercambio de elementos de que somos parte y por tanto la posibilidad de apreciar que, dentro de ese proceso infinito, tan importantes y tan asociados a la vida, asumida en forma de banquete y de fiesta, son alimento y bebida como lo son orina y excrementos. La cultura popular está llena de referencias excretorias; y orina y mierda son componentes usuales de la risa y la fiesta populares. La cultura popular medieval es buen ejemplo de ello; y si, como apunta Bakhtin, su carácter principalmente oral hace que hayamos perdido numerosas referencias cotidianas y directas a la importancia de orina y excrementos en la fiesta, los carnavales y el banquete, y más aún en la vida cotidiana, por no haber sido recogidas sino unas pocas de ellas en obras clericales-populares burlescas o paródicas, como son los *fabliaux* en la cultura francesa o *Las aventuras del pícaro Till Eulenspiegel* en la alemana, tenemos una vez más la suerte de contar con Rabelais, verdadero recopilador de esta cultura y de sus dimensiones más grotescas. Orina y mierda son temas recurrentes en la obra de Rabelais, y el hecho de que sus protagonistas, Gargantúa y Pantagruel, sean enormes gigantes, hace que sus meadas y deposiciones adquieran a menudo auténticas dimensiones cósmicas, aun cuando Panurgo no hace tan mal papel frente a este último, su camarada. Me limitaré a señalar algunas de ellas.

Ante todo, conviene tener presente que, sobre todo en el caso de la orina, a menudo no se trata simplemente de excretarla sino de algo que es esencial: rociar con ella. Así ocurre en el conocido episodio (*Gargantúa*, cap. XVII) de la llegada de Gargantúa a París, montado sobre su pintoresca yegua. Harto de que los parisienses lo sigan a todas partes, asombrados de su enorme tamaño y de su atuendo, Gargantúa se recuesta de las torres de Nôtre Dame y viendo la multitud que se aglomera delante de él, decide darles su merecido: se abre la bragueta, se saca el miembro y mea sobre ellos con tal fuerza que Rabelais dice que ahogó “a doscientos sesenta mil cuatrocientos dieciocho, sin contar las mujeres ni los niños”. La orina sirve a los gigantes como arma decisiva en las guerras. En la batalla contra el rey Anarche (*Pantagruel*, cap. XXVIII), Pantagruel, que ha bebido mucho y a quien Panurgo ha dado un poderoso diurético, orina sobre el campamento de Anarche, inundándolo con “un diluvio particular que cubrió diez leguas a la redonda” y ahogando por supuesto a todos los soldados enemigos. En la guerra contra Picrochole (*Gargantúa*, cap. XXXVI), no es Gargantúa sino su yegua la que se orina en el vado donde se hallan los soldados enemigos, produciéndose “un diluvio en siete leguas de terreno” y ahogándolos a casi todos. Hay empero casos en que se orina sin más, sin rociar a nadie, lo que de todos modos puede tener alcances cósmicos. En la tradición folklórica francesa anterior a Rabelais, Gargantúa, como gigante, es una suerte de reciclador cósmico del ambiente, porque debido a lo mucho que comía sufría siempre de sed y ello le llevaba no sólo a beber agua en grandes cantidades secando a veces ríos y lagos sino también a orinar mucho y en forma descomunal, produciendo con su orina nuevos ríos y nuevos lagos. Rabelais retoma esta idea, pero atribuyéndola a Pantagruel, cuando pone al hijo de Gargantúa (*Pantagruel*, cap. XXXIII) a sufrir de gonorrea (llamada popularmente en francés *chaude pisse*, mea caliente), lo que hace que sus calientes meadas den origen a las fuentes termales de Francia.

La mierda es aun más importante, y su presencia en la comicidad y en la risa populares puede apreciarse a cada paso. Mierda y culo (junto con los términos que se usan para designar los genitales y la cópula) figuran de hecho en cualquier lengua entre las palabras más empleadas (y las que tienen más sinónimos). Igual que en el caso

de la orina, hay simple excreción y también rociamiento, es decir, arrojársela a los otros. Arrojar excrementos es un componente (agresivo, sin duda, pero mucho más que eso) de la comicidad popular, no sólo literaria sino real, festiva. Bakhtin ha hecho un recuento de su presencia en la cultura antigua grecorromana y medieval. En ésta son conocidos los excesos coprológicos asociados a diversas fiestas populares, como los carnavales, los *charivaris*, y la famosa fiesta de los locos, que apenas menciono ahora porque su estudio es parte del análisis del carnaval. Pero la defecación misma, y su producto, pueden ser parte, literaria o real, de la fiesta, de la risa, del contexto cómico grotesco, contexto que tiene dimensiones cósmicas; y la mierda se convierte así en “la alegre materia”.

En efecto, como bien dice el autor ruso, en esa intuitiva visión social y cósmica que se expresa en el realismo grotesco, los excrementos, que sirven para agredir y para degradar, para hacerles recordar a los de arriba que al menos en eso son también de abajo, no sólo son producto de desecho que va a la tierra sino también abono, fuente de vida, de renovación, que de la tierra tomamos y que nos nutre y vivifica. Y al mismo tiempo, por una suerte de puesta del mundo humano boca abajo, que ridiculiza la cultura dominante y su carácter represivo, son instrumento de liberación del miedo, porque en ese terreno también cagar libera. La mierda es así, como señala Bakhtin, *la alegre materia*, porque (como veremos) está asociada a la victoria contra el miedo, y porque se vincula con la resurrección y la renovación. El excremento liga la tierra al cuerpo, como intermedio que es entre ambos, del mismo modo que se ubica entre el cuerpo vivo y el cadáver descompuesto, que se convierte a su vez en abono o tierra fértil. Lo que se reivindica en esta celebración festiva de la mierda es el ciclo cósmico del que somos centro: el cuerpo vivo devuelve a la tierra el excremento y éste fertiliza o fecunda la tierra. Por ello concluye diciendo Bakhtin que el excremento, a un tiempo degradante y agradable, une de la forma menos trágica la tumba y el nacimiento, haciéndolo de modo cómico, con alegría, sin miedo. La orina y la mierda aparecen ligadas en la cultura popular a la alegría, al bienestar y a la fertilidad. La muerte misma puede ser degradada gracias a la mierda; y Bakhtin se refiere a lo que llama *el tema de Marlborough*, que no es otra cosa sino morir cagando. Esta

asociación entre agonía y satisfacción de la natural necesidad de evacuar sirve para degradar tanto al que muere como a la misma muerte, porque si el dramatismo y la dignidad que asociamos usualmente con la muerte cuadran mal con el acto de cagar, encontrar a la muerte en ese inoportuno momento no puede sino poner en ridículo a la muerte, devaluándola por medio de la risa. Pienso que nuestro dicho vulgar “Serio murió cagando” no es sino una versión irónica del mismo tema.

Coincido con Bakhtin en que la satisfacción de necesidades es la materia y el principio corporal cómico por excelencia, la materia que mejor rebaja lo sublime. Sin duda porque ridiculiza la pretensión del ser humano, sobre todo del ser humano “de arriba”, a ser puro espíritu, a desprenderse de lo material y de lo animal. El tema y sus variantes son centrales en la cultura popular y en el realismo grotesco. Y aquí encuentro muy válida la reflexión de Bakhtin acerca de la ambivalencia de esos temas, que no son puramente groseros o vulgares, como se aprecia al sacarlos de contexto, sino que unen a la degradación la renovación, a la agresividad la alegría y a la excreción y la muerte la absorción y la vida.

En el ya citado libro *Aventuras del pícaro Till Eulenspiegel*, obra anónima alemana publicada a comienzos del siglo XVI y que disfrutó desde entonces de una enorme popularidad en el mundo germánico, las referencias festivas a la mierda y el cagar son frecuentes, están repletas de gracia y son dirigidas a provocar la risa franca y desmistificadora, pues las travesuras del pícaro no perdonan a nadie y se centran a menudo en curas, en nobles y en burgueses y artesanos. Muchas de esas travesuras son dignas de Rabelais. En una de ellas (*Aventuras*, cap. X), Till, que sirve de paje a un hidalgo, y que ha sido autorizado por éste para cagar sobre la abundante hierba de cáñano (en alemán *Henep*) que crece en los campos, llega con su amo a la casa del hidalgo y cuando en la cocina el cocinero lo envía a buscar una cazuela de barro llena de mostaza (en alemán *Senep*), confunde los nombres decidiendo cagarse en ella y mezclar luego la mierda con la mostaza, cuyo color es parecido, por lo que tanto su amo como el cocinero se llevan un chasco al intentar mojar el pan en la mostaza y descubrir que alguien se había cagado en ésta. En otra, aun más irreverente (*Aventuras*, cap. XII), Till se convierte en sacristán en un

pueblo, y mientras ayuda al sacerdote en misa, éste deja escapar un estruendoso pedo, por lo que el pícaro le critica en forma jocosa que en lugar de incienso esté ofreciendo semejante tributo a Dios ante el altar. Y como el cura, molesto, le dice que la iglesia es suya y que si quisiera podría cagarse en medio de ella, Till le apuesta un barril de cerveza a que no lo hace. El cura se caga de inmediato y con gran abundancia en medio de la iglesia, pero cuando reclama su premio, Till empieza a medir las distancias, lo que le permite demostrar que la cagada no fue en el mero centro del templo, por lo que es el cura quien tiene que pagarle al pícaro el barril que han apostado⁶.

Deposiciones y excrementos abundan en la obra de Rabelais. Gargantúa y Pantagruel, y también Panurgo, cagan con toda libertad. Ya el Gargantúa de la tradición folklórica lo hacía; y en ella se explicaba la presencia de los menhires que tanto abundan en el territorio francés como enormes mojones solidificados dejados en la tierra por el descomunal gigante. Uno de los capítulos más vulgares de la obra de Rabelais es aquel (*Gargantúa*, cap. XIII) en que Grandgousier descubre con alegría que su hijo ha inventado un limpiaculos, componiendo de paso poemas a la mierda y al acto mismo de cagar. Aquí encontramos el cómico grotesco en toda su plenitud, aunque me parece que es una plenitud banal, meramente cómica, de poco alcance. Creo que el más rico e interesante ejemplo de esta dimensión cósmica y desmistificadora de la mierda y del cagar en la obra de Rabelais es el que nos ofrece el último capítulo del *Cuarto Libro*, en el que vemos a Panurgo cagar para liberarse del miedo que lo ha venido

⁶ *Las aventuras de Till Eulenspiegel* fue publicada por primera vez en Estrasburgo en 1510; y desde entonces se convirtió, mediante sucesivas ediciones a lo largo del siglo XVI, en un éxito editorial que las gentes de habla alemana leyeron (o escucharon leer) por mucho tiempo, sin que las condenas de Lutero y de otros moralistas pudiesen impedirlo. Debemos celebrar que exista una edición reciente en español de esta ingeniosa obra: la de Porrúa, México, 1984, *Aventuras del pícaro Till Eulenspiegel*, traducida del alemán por Marianne Oeste de Bopp. Es la edición que he utilizado. Volveré a referirme a las *Aventuras de Till Eulenspiegel* al tratar, más adelante, de la cultura popular carnavalesca en la Alemania del siglo XVI. De todos modos es interesante resaltar que esta obra es anterior a Rabelais y que su éxito popular en Alemania es contemporáneo del de los libros de éste, lo que muestra bien los rasgos y temas comunes de esa cultura cómico grotesca tardo medieval y renacentista.

dominando y relatarnos algunos buenos ejemplos de esa liberación. De todas formas, aunque quiero comentarlo por su importancia, lo haré más adelante, una vez que me refiera a algunos componentes esenciales del realismo grotesco bakhtiano. Por ahora, para terminar esta parte, debo ocuparme de las ventosidades y de las fauces o gran boca abierta.

4. *Los pedos*

Los pedos o ventosidades son un componente reiterado y esencial de la cultura cómica popular, de lo cómico grotesco; y su efecto degradante o ridiculizador es mayor cuando son sonoros y hediondos. Pocas cosas en efecto tienen tanta carga grotesca, tanta capacidad de reducir lo alto a lo bajo, lo de arriba a lo de abajo, de degradar la espiritualidad –de la que no son sino la versión inferior materializada– a la materialidad, a la terrenalidad, a la animalidad de la que no podemos escaparnos. Ya mencioné antes cómo un sonoro e inoportuno pedo de un orador que habla de los valores más sagrados puede acabar con su discurso, provocando las risas y burlas de los oyentes. Los pedos son parte de la circulación corporal de aires y constituyen la cara baja y terrenal del aliento espiritualizado que sale por la boca (y que por lo demás también puede asumir la forma grosera y materializada de eructo; o peor aun, convertirse por obra de mala digestión, de caries o de mal aseo bucal en mal aliento, en espíritu materializado y maloliente, esto es, una suerte de pedo permanente emitido por la boca). La cultura elitesca (la “buena educación”), al menos en las sociedades occidentales cristianas⁷, obliga

⁷ Porque entre los antiguos romanos cultos, por ejemplo, los pedos no eran reprimidos. En las bacanales y grandes banquetes, en las que era inevitable que la ingestión de alimentos pesados y bebidas produjera frecuentes ventosidades a los comensales, éstas eran emitidas con toda libertad. Los romanos, por lo demás, celebraban al dios *Flatus* (es decir, Pedo) como patrón de los banquetes. Y es difícil creer que los reyes y nobles bárbaros de la Europa cristiana de los primeros siglos medievales, aunque sin llegar por su parte a divinizar los pedos, ya que en el fondo eran cristianos, hayan sido más exquisitos en este terreno que los cultos romanos clásicos. El cristianismo temprano, con

a que se los reprima, pero la necesidad de emitirlos entorpece ese objetivo, porque surgen en los momentos más inoportunos y el sonido o el olor hacen difícil disimular su emisión solapada. Los pedos son tema reiterado, pues, de la cultura popular medieval y se hacen a menudo presentes en la obra de Rabelais. Bakhtin apenas toca el tema, pero vale la pena extraer de aquélla, y de la cultura cómica medieval de la que depende, varios ejemplos representativos.

Uno de ellos (*Pantagruel*, cap. XV) es el de la vieja ya mencionada a propósito del relato que hace Panurgo con motivo del tema de las murallas de París hechas con vergas y coños, pues cuando el león le está rellenando el coño de hierbas para sanarle, tapándosela, la “herida abierta” que ha descubierto entre sus piernas, el zorro le dice que junto a ella, hacia atrás, la vieja tiene un agujero oscuro que debe estar podrido porque emite sin cesar unos aires pestilentes. Otro (*Pantagruel*, cap. VII) es la presencia en la Biblioteca parisina de Saint Victor, tan apreciada de Pantagruel, de un libro de un tal *Ortuinum* (autor imaginario por supuesto, pero cuyo nombre sugiere en latín algo parecido a “agujero” o “culo”) que se titula en latín *Ars honeste petandi in societate*, esto es, *El arte correcto de peerse en sociedad*. Tanto Gargantúa como Pantagruel suelen emitir pedos con toda libertad, pedos que en sus casos resultan particularmente estruendosos y contundentes, ya que se trata de pedos de gigantes.

su rechazo espiritualista a todo el materialismo pagano, y la cultura caballeresca europea de los siglos XII y XIII en adelante, con su tendencia a la espiritualidad y al buen gusto, debieron incidir sobre este control progresivo, al menos público, de las ventosidades. Pero el fenómeno es más bien moderno y me parece que está asociado a esa elitización de la cultura y a ese rechazo de lo popular que se impusieron en Europa a partir sobre todo del siglo XVII. Todavía Erasmo, en un manual de educación para jóvenes escrito en el siglo XVI, dice que los pedos no deben reprimirse porque hacerlo puede ser dañino para el cuerpo, por lo que el autor del *Elogio de la Locura* opina al respecto que en caso de sentir la necesidad de emitirlos hay que elegir entre buena educación y buena salud. La buena educación fue dominando desde entonces. Así, los nobles franceses y europeos de los siglos XVII y XVIII, aunque no se bañaban nunca (se empolvaban y perfumaban para ocultar o atenuar el mal olor), al menos no se peían ya en público, ni en las fiestas y banquetes, porque esto era grosero, vulgar, propio de los incultos, de la plebe, del despreciado pueblo.

De niño, Gargantúa se divertía en la cuna produciendo a la manera agustiniana⁸ conciertos con el culo, en este caso en tono de barítono (*Gargantúa*, cap. VII). En un intervalo de la guerra entre los dip-sodas y los amaurotas (*Pantagruel*, cap. XXVII), Pantagruel, después de comer bien, y viendo que Panurgo acaba de peerse, aprovecha para imitarlo, con el resultado de que su pedo “hizo temblar la tierra en nueve leguas a la redonda y con su aire corrompido engendró más de cincuenta y tres mil enanos”. Contento con el resultado, repitió la fórmula, y esta vez produjo otras tantas mujeres enanas, añadiendo Rabelais que estos hombres y mujeres no son otros que los pigmeos, que en la tradición antigua y medieval se enfrentan continuamente a las grullas.

En las *Crónicas gargantuinas* hay un relato grotesco del mismo corte: no pudiendo tomar una ciudad cuyas sólidas murallas les resisten, los ejércitos del rey Arturo aprovechan que Gargantúa está indigesto, por haberse tragado sin querer, con el agua de un río, un barco lleno de pólvora, para hacer que Merlín descienda con varios médicos a su estómago. Y al descubrir el barco lleno de explosivos, Merlín, tras salir con sus ayudantes, le hace tragar al gigante una antorcha encendida, pidiéndole antes que dé la espalda a la muralla enemiga y que luego cierre la boca y abra el culo. Como es de esperar, la mezcla explota; y Gargantúa emite un pedo descomunal y explosivo que deteriora la muralla de la ciudad enemiga, aunque ésta es tan fuerte que no logra romperla del todo⁹.

En los *fabliaux* de los siglos XIII y XIV abundan los pedos y ventosidades, en este caso por lo general para burlarse de la tosquedad

⁸ En *La Ciudad de Dios* (XIV, 24, 2), hablando de las facultades que los humanos perdimos luego de la expulsión del Paraíso a causa del pecado de Adán y Eva, San Agustín dice que una prueba de esto es que todavía existen individuos que conservan restos de ellas y que son capaces de imitar el canto de los pájaros, de mover las orejas, o de producir conciertos musicales con el culo, esto es, de emitir secuencias armónicas de pedos sonoros carentes de olor.

⁹ Citadas por Guy-Edouard Pillard, *Le vrai Gargantua*, Imago, París, 1982, pp. 40-41. La versión completa, con el tema del barco de pólvora y el pedo explosivo, debe provenir de la tercera de las principales crónicas gargantuinas, pues en ninguna de las dos primeras (*Les grandes et inestimables chroniques* y *Le vroy Gargantua*), incluidas ambas en la varias veces citada edición de las *Oeuvres complètes* de La Pléiade, aparece.

de los campesinos. En uno de ellos, *El pedo del aldeano*, atribuido a Rutebeuf, se trata de explicar por qué los pobres aldeanos, que no son aceptados por rústicos en el cielo, han perdido también el infierno. En el *fabliaux*, cargado de sentido carnavalesco por su comparación entre pedos y alientos, un diablo, que cree que el alma de los pobres no sale al morir por la boca sino por el culo (clara inversión grotesca que hace acordar lo espiritual con lo social poniendo todo lo de los pobres abajo), acude con un saco a recibir el alma de un villano que está muy enfermo. Pero éste, con intención de curarse, se había metido poco antes un atracón de alimentos pesados y flatulentos, todos productores de ventosidades hediondas, por lo que cuando el ingenuo diablo llegó con su saco y saltándole sobre el hinchado vientre se lo puso en el culo para recibir el alma, lo que salió fue un pedo pútrido, aunque en ese momento no fue posible apreciarlo, dado que entró todo en el saco y que éste fue cerrado de inmediato por el diablo, dejando al pobre aldeano muerto. Contento, llevando el saco lleno, el diablo se va y llega al infierno a llevarle el alma a Satanás. El resultado grotesco es de esperar: al abrir el saco, todo el infierno se inunda de un olor tan nauseabundo que casi obliga a Satanás a desalojar el lugar y que, tras descubrir lo ocurrido por boca del tonto diablo, le lleva a prohibir desde ese mismo instante que el alma de cualquier campesino pueda ser llevada al infierno¹⁰.

5. *Las fauces o gran boca abierta*

Todo este proceso de intercambio del cuerpo con el mundo a través del alimento y la bebida empieza por supuesto por la boca. Por la boca abierta. Pero así como el alimento y la bebida del realismo cómico no aluden al alimento y bebida usuales sino a los ingeridos o disfrutados en el banquete, en medio de una ruidosa alegría colectiva, así la boca es también la boca del banquete, la boca abierta para engullir alimentos o vino, y no la boca de la cultura elitesca o religiosa, asociada a la palabra edificante y al espíritu separado de

¹⁰ Rutebeuf, "Le pet du vilain", en *Contes pour rire? Fabliaux des XIIIe et XIVe siècles*, Union Générale d'Éditions, 10/18, París, 1977, pp. 237-238.

la carne o la materia. Porque aunque en el banquete la boca sirve también para emitir palabras sabias, como en las conversaciones de sobremesa, esas palabras sabias, por lo general asociadas a la broma ingeniosa, al chiste agresivo y degradante, no se separan de lo material, de la lectura cómica o burlesca del mundo y de sus cosas.

La boca es pues –como señala Bakhtin– la gran boca abierta, tema central para el realismo grotesco o cómico grotesco, porque esa boca, puerta de entrada de alimentos y bebidas, es “la puerta abierta que conduce a lo bajo, a los infiernos corporales”. Absorción y deglución, que son imágenes usuales de muerte y destrucción, por el alimento cortado y cocido que se engulle y asimila dentro del tracto digestivo para luego ser excretado como residuo líquido o sólido, son también imágenes de vida y renovación, porque de ellas se renueva y mantiene vivo el ser humano que engulle y bebe por la boca. Por esto exagerar la boca, haciendo de ella una suerte de fauces que llevan hacia abajo, ha sido y es uno de los recursos usuales de la comicidad popular, la más ligada al cuerpo y a lo corporal. Me atrevería a añadir por mi parte que en la cultura tardomedieval y renacentista la boca abierta como fauces convertida en motivo alegre asociado al banquete festivo es el producto de la recuperación por la cultura popular de una imagen popular secuestrada durante varios siglos por la cultura clerical.

En efecto, en la cultura religiosa cristiana del medioevo, las fauces, la gran boca abierta, son una de las imágenes favoritas de la Iglesia para mostrar la entrada del infierno y para alimentar los terrores de los fieles. No es siempre una boca humana o humanizada, pues a veces son las fauces de una bestia como un dragón o un Leviatán, pero a menudo son simplemente las fauces del propio demonio, el que no obstante su monstruosidad no deja de conservar rasgos humanos, aunque deformados y exagerados a fin de impresionar. De alguna forma, la cultura popular –como es posible apreciar si se examinan el teatro medieval y sus dimensiones carnavalescas– se apropia de estas imágenes terroríficas y las desmonta, igual que a los dragones y al propio demonio, para reducir las a su dimensión humana y grotesca, asociada al engullido de alimentos y bebidas y no al de pecadores (pese a que Gargantúa no deja una vez

de tragarse, aunque por error, a unos peregrinos ocultos en una gran lechuga que le han traído como parte de su cena)¹¹.

De hecho, las imágenes de la gran boca abierta son muy frecuentes en Rabelais. Y hasta éste mismo (*Pantagruel*, cap. XXXII) hace un asombroso recorrido dentro de la boca de su héroe Pantagruel. No voy a ocuparme de esas referencias porque creo que basta con lo dicho. Añadiré, sí, por último, que estimo que el haber hecho de sus héroes gigantes sirvió no sólo para que Rabelais pudiera dar fin al proceso de despojar a éstos de sus rasgos medievales demoníacos, convirtiéndolos en personajes simpáticos y por completo humanizados, sino también para que incluso esa gran boca abierta pudiera conservar sus dimensiones cósmicas sin que ello le impidiera humanizarse, dejando de ser la terrorífica boca de Leviatán o del demonio para convertirse en la alegre bocaza humana que engulle y bebe felizmente en el banquete.

III

LOS RASGOS DEL CUERPO GROTESCO EN LA VISIÓN DE BAKHTIN

La fiesta como espacio del realismo grotesco –espacio en el que hombres y mujeres se integran en medio de la alegría a la vida en común, a la vida compartida con otros seres humanos y con la naturaleza de la que todo procede y a la que todo vuelve– nos conduce así en forma directa a otra de las dimensiones claves del cuerpo a que ese realismo o cómico grotesco hace referencia: a su *carácter colectivo*, asociado a una visión que es a un tiempo social y cósmica, visión integrada, como señala Bakhtin, no sólo a la relación con los otros sino también al ciclo eterno y siempre cambiante de la naturaleza, de las estaciones y del mundo.

¹¹ Cf. *Gargantúa*, cap. XXXVIII. A propósito, encuentro que el relato puede leerse como una suerte de inversión burlesca del tema religioso clásico, pues si la boca terrible del infierno engullía pecadores que no podían salir ya más de ella, esta boca festiva se traga peregrinos que, no obstante el susto, son luego extraídos de entre sus dientes y se salvan.

1. El cuerpo grotesco como cuerpo social, cósmico, en renovación y abierto al mundo

Podría decirse que el realismo grotesco apunta, así sea de manera intuitiva, a ver al ser humano, al individuo, no como un fin en sí mismo sino como un medio por el que la vida y la Naturaleza se renuevan y se recrean. Bakhtin insiste en que el elemento espontáneo material y corporal que sirve de base al realismo grotesco es un principio positivo percibido no como aislado e individual sino como universal y colectivo, opuesto a confinar al individuo en sí mismo, opuesto a separarlo de las raíces materiales del mundo y de la naturaleza. El identifica ese cuerpo colectivo y social con el *pueblo*, concepto un tanto impreciso y cargado de connotaciones políticas e ideológicas que ha sido bastante cuestionado en este contexto y al que haré por mi parte referencia al final de este capítulo. Lo que importa en todo caso es esa dimensión colectiva, presente sobre todo en *los de abajo* de toda sociedad estratificada, que se expresa principalmente en el contexto de la fiesta, y que tiende, sobre todo en ese momento, a rebasar los límites del individuo; y a apreciarlo, así sea en forma intuitiva, no sólo como parte de un amplio grupo de semejantes que comparte similares forma de vida y de pensamiento sino también como integrado a un ciclo natural de intercambios materiales con la naturaleza (de la que esos grupos de abajo se encuentran más cerca que las élites) sin el que la vida no sería posible. La risa festiva, insiste Bakhtin, asociada en lo social a la degradación, a la inversión y a la materialización, está relacionada de manera estrecha en lo natural, en lo cósmico, con el tiempo y la sucesión de las estaciones, con los ciclos agrícolas, con la muerte y renacer anual de la naturaleza.

Lo que hace colectivo y cósmico a ese cuerpo del realismo grotesco es que tiende a no tener fronteras corporales, a destacar lo que lo une a otros cuerpos o al mismo mundo: por un lado sus protuberancias u orificios, por el otro sus funciones alimenticias, sexuales o excretoras. Es ello lo que lo colectiviza o integra a lo cósmico, lo que hace de él, como afirma Bakhtin, un cuerpo abierto al mundo, que penetra en él y que por él es penetrado, un cuerpo en perpetuo proceso de cambio e intercambio, de renovación, de nacimiento y muerte, que lo funde con otros cuerpos y que lo integra a la naturaleza de la que forma parte:

... el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites. Es un cuerpo eternamente incompleto, eternamente creado y creador, un eslabón en la cadena de la evolución de la especie, o más exactamente dos eslabones observados en su punto de unión, donde el uno entra en el otro¹².

Las formas de mostrar esa inserción del cuerpo grotesco en el mundo o en otros cuerpos, o del mundo y de otros cuerpos en el cuerpo grotesco, son muchas. Tienden en todo caso a destacar la relación entre la vida y la muerte, o el nacimiento (parto) y la defunción, o a centrarse en la alimentación, la excreción o la vida sexual. Bakhtin dice que en ese cuerpo grotesco, cuerpo cósmico, cuerpo en movimiento, cuerpo siempre inacabado, que absorbe al mundo y es absorbido por éste, el papel esencial es atribuido a las partes y lados por los que se abre para recibir a otros, o al mundo, o por los que se desborda o rebasa sus límites, por los que activa la formación de otro cuerpo. Esas partes o lados suelen ser exagerados en el realismo grotesco y a veces hasta se los separa del cuerpo para darles vida independiente. De la cabeza destacan la nariz y la boca. La nariz porque es un símbolo fálico y la boca por su condición de orificio engullidor, de abismo corporal abierto y engullente. Pero las partes más importantes son las que pueden comunicar con otros cuerpos o con el mundo mediante la actividad sexual y/o la excreción: además de la boca, el vientre (en este caso se trata sobre todo del vientre de la mujer, esto es, de la vulva, la vagina) y el falo, pero también las tetas, las

¹² Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, traducido del ruso por Julio Forcat y César Conroy, Barral Editores, Barcelona, 1974, pp. 29-30.

nalgas y el culo. La característica de las excrecencias y orificios, anota Bakhtin, es que son el lugar en que se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo, el espacio de los intercambios, donde ocurren los actos del drama corporal: comer, beber, excretar, copular, parir, amamantar, crecer, descuartizar, engullir o absorber a otro cuerpo.

Esto último, por cierto, lo de descuartizar, engullir o absorber, lo mismo que la tendencia del realismo grotesco a separar las partes del cuerpo del cuerpo mismo apuntan a otra dimensión de esa relación del cuerpo grotesco o cómico con el cosmos, de su integración con éste. Porque ocurre que a menudo integración y desintegración son las dos caras del mismo proceso, que para integrar haya que desintegrar, disolver o descuartizar, lo que pasa con la alimentación y con la muerte o el nacimiento. Hay aquí una vez más una suerte de dialéctica intuitiva asociada a la idea de cambio, de proceso, de renovación, de inversión, degradación y materialización que permite a ese realismo grotesco captar la conversión de la vida en muerte y de la muerte en vida, la transformación del descuartizamiento alimenticio de la planta o del animal, que implica muerte, en reafirmación y renovación de la vida del que se alimenta, la mutación de la excreción que produce orina y mierda o de la muerte que devuelve los humanos a la tierra en fertilidad de ésta de la que surgen el alimento y la vida humanas, las plantas, los animales, el ciclo mismo de la naturaleza y de la vida.

Es probable, como afirma Bakhtin, que en esa creación medieval del cuerpo grotesco que tan bien se manifiesta en la obra de Rabelais hayan tenido papel importante temas como el de los gigantes popularizados y ya desmitificados del medioevo tardío, pues éstos, presentes en carnavales, ferias y procesiones de *Corpus Christi* contribuían a exagerar hasta lo grotesco los rasgos del cuerpo y su relación de intercambio con la naturaleza, como ocurría con los banquetes, las meadas o las cagadas de Gargantúa. También es muy probable que en la celebración de las partes separadas del cuerpo o en la exageración de las mismas, igual que en los descuartizamientos, hayan desempeñado un papel importante, por un lado, la creencia en los monstruos maravillosos de la India y del Oriente (descabezados, orejudos, y otros), y por el otro lado, el culto a las reliquias

(cabezas, manos, brazos o dedos de santos y apóstoles) tan popular en la Iglesia cristiana medieval. Pero no hay duda de que también tuvieron su papel en ello fenómenos menos sofisticados, que por cierto Bakhtin no olvida señalar, como los asociados a la vida cotidiana y material de las gentes: banquetes, fiestas, matanzas de animales, mercados y ferias, pregones, juramentos, injurias y groserías corrientes.

A continuación Bakhtin hace otra observación difícil de discutir: que esa representación grotesca del cuerpo y de la vida corporal ha dominado durante milenios la literatura oral y escrita, lo que se comprueba no sólo en la enorme cantidad de términos y expresiones que sirven en cualquier lengua para referirse a los genitales, al vientre, al culo, a la nariz y a la boca lo mismo que a las funciones sexuales y excretoras (comparadas con las escasas que se refieren a las demás partes del cuerpo) sino también en el hecho de que entre las gentes que tienen relaciones familiares o cercanas o que se tienen confianza mutua el lenguaje que emplean, ya sea amistoso o agresivo, rebosa de imágenes asociadas al cuerpo grotesco y a las funciones sexuales, digestivas y excretoras. En el vasto océano espacio-temporal formado por todas las literaturas e imágenes, concluye Bakhtin, el campo de las palabras decentes de los tiempos modernos es apenas un pequeño islote, pues fue sólo en estos últimos siglos que la pacatería y el lenguaje llamado decente se impusieron en la cultura oficial de los pueblos europeos. Su referencia a la cultura “oficial” me parece bien pertinente, pues aun en nuestros refinados tiempos, basta que las gentes se familiaricen unas con otras para que todo ese bagaje pacato sea dejado de lado y las imágenes y expresiones del cuerpo grotesco recuperen sus derechos. Aunque no está de más reconocer que por fortuna, gracias a los cambios operados en este último medio siglo, las relaciones entre las personas y entre los sexos se han hecho mucho más abiertas y espontáneas, lo que ha facilitado una mayor libertad en el lenguaje y en el uso de las llamadas “malas palabras”, todas asociadas al realismo grotesco; forzando a la misma cultura oficial pacata a liberalizarse un tanto permitiendo la entrada en libros, periódicos, revistas, discursos y medios de comunicación de términos y expresiones asociados al cuerpo grotesco que hasta no hace mucho estaban por completo prohibidos u obligados a asumir la forma de púdicos e hipócritas puntos suspensivos.

Siguiendo con Bakhtin, éste continúa su análisis del cuerpo del realismo grotesco insistiendo en que el mismo no es sólo un cuerpo en perpetuo cambio y renovación, dada su relación con los otros y con el mundo a través de sus funciones biológicas y sus excreciones, sino también un cuerpo que por ello mismo, por centrarse en lo que lo une a otros cuerpos y a la naturaleza: protuberancias, excreciones, orificios, funciones biológicas, etc., se muestra como opuesto al modelo de cuerpo propio de la estética elitesca e individualista que domina en el canon de la Antigüedad clásica greco-romana y, siglos después, en el Renacimiento europeo. El canon clásico, en efecto, tiene como modelo el cuerpo humano individual y aislado, un cuerpo concebido como un todo, que no se comunica con la naturaleza ni con otros cuerpos. Como dice Bakhtin: un cuerpo perfectamente acabado, rigurosamente delimitado, cerrado, visto del exterior, sin mezcla, individual y expresivo. Ese cuerpo acabado excluye por una parte la condición de incompleto, lo que pueda asociarse a cambio, a crecimiento, a imperfección. De allí que en el canon clásico no se represente sino muy raramente el parto, el nacimiento, la agonía, la deformación física; y que se prefiera como modelo el ser humano en la plenitud, entre la juventud y la madurez. Pero ese cuerpo tiende también a excluir todo lo que sugiera comunicación con el exterior, en especial mediante partes o funciones sexuales o excretoras. De allí que todo lo que emerge del cuerpo apuntando hacia otros tienda a ser eliminado o reducido. A los vientres salientes, los grandes falos, las enormes tetas o las gruesas nalgas del realismo grotesco se oponen estos cuerpos proporcionados que excluyen toda irregularidad o que reducen las protuberancias (como ocurre con los genitales infantiles y casi invisibles de las esculturas que representan jóvenes y vigorosos atletas o dioses, griegos o romanos).

La conclusión de Bakhtin es que resulta comprensible que desde el punto de vista clásico el cuerpo del realismo grotesco parezca monstruoso, horrible o deforme, por ser un cuerpo que no cabe dentro de sus patrones estéticos. Pero ya me referiré más adelante a que si bien la comparación que hace el autor de ambos modelos como opuestos nos revela una oposición indudable entre la estética del realismo grotesco, asociada a *los de abajo* y a su intuitiva visión social y cósmica del ser humano, y la del canon clásico, de indiscutible

carácter elitescos e individualista, más propia de *los de arriba*, la conclusión en cambio no me parece sostenible y apunta más bien en una dirección que, en mi opinión, desborda el esquema histórico del planteamiento bakhtiano.

2. El cuerpo grotesco, integrador del ser humano como microcosmos en la naturaleza como macrocosmos

Bakhtin pasa a continuación a analizar en forma acertada y con mucha profundidad otro aspecto esencial del cuerpo del realismo grotesco: la forma en que ese cuerpo grotesco, colectivo, y a un tiempo social y cósmico permite asociar la materia de la naturaleza y del cosmos con la del ser humano, haciendo así posible (de acuerdo a la tradicional teoría hipocrático-aristotélica de los cuatro elementos dominante en la Edad Media y en el Renacimiento) identificar el fuego con los calores corporales, el aire con el aliento y con los pedos, el agua con la bebida y con la orina, y la tierra con el alimento sólido y la mierda.

Captar el sentido de esta relación es fundamental para comprender algunas de las dimensiones más usuales del realismo grotesco, o de la comicidad popular tradicional, porque nos permite ver que, más allá de la simple vulgaridad que de ordinario se aprecia en estas comparaciones de orina con agua, de aliento con pedos o de tierra con mierda, hay en ello un auténtico alcance cósmico, una visión que hace del ser humano parte indisoluble del mundo y de la naturaleza y que a través de la inversión y la degradación proyecta esa relación hacia el conflictivo terreno de la sociedad y de las oposiciones sociales entre lo alto y lo bajo, lo de arriba y lo de abajo. Aunque no puedo ocuparme de ello ahora, este aspecto clave se aprecia en toda su plenitud examinando el carnaval y lo carnavalesco.

Por lo pronto me limitaré a recoger el planteamiento central de Bakhtin al respecto: su opinión acerca de que las gentes de la Edad Media y el Renacimiento fueron capaces de forjar por esta vía una esperanza frente al viejo pesimismo cósmico acentuado por el peso medieval del cristianismo. Asimilar los elementos cósmicos a los elementos del cuerpo humano hacía sentirse a las gentes como parte de ese cosmos, les hacía percibir en ellas mismas y en sus funciones

corporales materiales, como alimentarse, excretar y copular, la presencia del mundo, les hacía encontrar el cosmos en sí mismas, sentirlo al sentir que el aire, el fuego, el agua y la tierra no eran cualitativamente distintos a esas funciones corporales. Todo ello sin olvidar que, aunque no lo señale en este caso Bakhtin, esas funciones de lo bajo corporal captadas en su dimensión cósmica debían cobrar también un alcance mayor a la hora de usarlas socialmente mediante la materialización y la degradación para oponerlas, así fuese como catarsis ritualizada, a la visión exquisita y espiritualizada de las élites.

3. El cuerpo grotesco como cuerpo festivo, opuesto a lo serio y liberador del miedo

Esto nos conduce a un tercer aspecto central del cuerpo grotesco de la comicidad popular medieval y renacentista, bien resaltado por Bakhtin: la forma en que esa visión cósmica de lo cómico grotesco se proyecta en el plano social como oposición, así sea periódica y simbólica, a la cultura dominante u oficial en la que dominan las imágenes del poder, de lo serio, del miedo y del sufrimiento; y la forma en que de este modo el cuerpo grotesco de la comicidad popular se expresa como cuerpo festivo, que se opone a lo serio y que mediante sus funciones corporales, en particular las excretoras, sirve para liberar del miedo.

Como ya vimos en el primer capítulo, el cristianismo medieval condenó siempre la risa como puerta de entrada de la materialidad y de lo demoníaco y le opuso como modelo para la vida del cristiano la exaltación e imitación del sufrimiento y de la seriedad. Pero también vimos que frente a esa actitud oficial de la Iglesia debió imponerse en ella una cierta tolerancia frente a la aceptación de la alegría normal y necesaria de las gentes y una cierta asimilación incluso de esta misma alegría festiva por algunos rituales de la propia Iglesia. Espacios y tiempos claves de esa alegría de las gentes, de esa cultura cómica popular o de *los de abajo*, fueron sobre todo la plaza pública, la fiesta popular y principalmente el carnaval y las festividades con él emparentadas, las cuales cobraron peso apreciable en los siglos finales del medioevo en la medida en que aumentó la importancia de las

ciudades y en que con ello y con los cambios sociales y culturales operados disminuyó un tanto la fuerza y autoridad cerrada de la Iglesia. Tanto en la fiesta y en el carnaval como en la plaza pública, en el mercado y en la vida cotidiana de ciudades y pueblos los espectáculos en los que todo el mundo participaba, lo mismo que las groserías, los juramentos, los insultos y el vocabulario llamado de feria contribuyeron a enriquecer esa cultura de *los de abajo* y a crear una oposición, así fuese temporal, cíclica, catártica y ritualizada, a la cultura seria y asfixiante impuesta por nobles, guerreros y eclesiásticos.

Pero lo que Bakhtin quiere destacar es la presencia de esa oposición, que él califica de generadora de una percepción dual del mundo procedente del antiguo pasado clásico, y sin cuyo conocimiento se conocería mal la cultura medieval europea. Esa visión del mundo, que hacía énfasis en el dinamismo, el cambio, la sucesión y la renovación, y ese lenguaje asociado a ella, cargado de imágenes vulgares, materialistas, degradadoras y alegres, se oponían a la visión oficial del mundo entonces imperante, dominada por ideas de inmutabilidad y perennidad, y a su lenguaje, cargado de seriedad e imágenes suscitadoras de resignación, sujeción y miedo. Es en ese contexto que Bakhtin inscribe la risa carnalesca, a la que muestra ante todo como una risa colectiva, universal, pues no es reacción individual sino patrimonio del pueblo, de todos, y capaz de hacer percibir al mundo como cómico; pero así mismo como una risa ambivalente, a un tiempo alegre y burlona, sarcástica, que niega y afirma, que mata y revive; como una risa que se burla de los propios burladores, en la que las gentes se burlan de los otros pero también de ellas mismas; como una risa, en fin, que es utópica e igualitaria, que se relaciona con ideas de mundos mejores y más justos, con una cosmovisión excluyente de toda concepción de superioridad y explotación y que alcanza su manifestación suprema en la festividad carnalesca.

Y con esta oposición Bakhtin intenta mostrar cómo, ante esa cultura oficial autoritaria, cargada de seriedad y apuntalada por el miedo (miedo al poder, a la vida, a la muerte, al pecado, al infierno), las gentes urbanas del medioevo apelaron con frecuencia a la risa, a esa risa popular desmistificadora, que les permitía ridiculizar el poder y así intentar vencer el miedo, terrenal o ultramundano. El autor ruso no se olvida de apuntar con acierto que ese triunfo

no era sino una victoria efímera incapaz de sobrepasar los límites de la fiesta, de la catarsis ritual, pero ello no resta importancia ni a sus fines utópicos ni a la riqueza de sus expresiones, patentes en la vida tardo-medieval: humanización y ridiculización de gigantes y dragones, desmistificación y carnalización del infierno cristiano, banalización ocasional de la muerte (aunque convendría no olvidar en este caso que la cultura tardo-medieval refuerza esos temores con la popularidad que alcanzan en los siglos XV y XVI los *Ars moriendi* y las *Danzas de la Muerte*).

Para ilustrar esta utilización popular de la risa desmistificadora como recurso para vencer el miedo o para ridiculizarlo y degradarlo, Bakhtin se sirve de un ejemplo cargado de realismo grotesco que extrae de la obra de Rabelais y que se refiere a una variante del llamado *tema de Marlborough*, que no es otra cosa que el morir cagando, forma suprema de ridiculizar a la muerte a la que antes hice referencia.

El asunto es expuesto en los dos últimos capítulos del *Cuarto Libro* y tiene como protagonista al inefable Panurgo. En su largo viaje por mares e islas remotas, Pantagruel y sus camaradas Panurgo, Epistemón y el fraile Juan, divisan una isla llamada Ganabin, que en hebreo significa ladrones, porque en efecto sus habitantes son todos bandidos y amigos de lo ajeno; y como deciden desembarcar en ella pese a la opinión de Panurgo, que se ha vuelto muy cobarde y religioso y manifiesta su terror a hacerlo, éste decide esconderse en la obscuridad de las bodegas del barco mientras la nave se aproxima a la costa. Pero en el último momento Pantagruel y los suyos cambian de idea y a proposición del provocador fraile deciden, para asustar más a Panurgo, disparar unos cuantos cañonazos de saludo. Los de los barcos cercanos a la costa responden y se produce lo que a los oídos del asustado Panurgo, escondido en la bodega, parece una auténtica batalla. El miedo de Panurgo es grande pero al parecer lo que más lo aterroriza es la aparición en la cala de un gato negro al que el muy supersticioso confunde con el diablo. El resultado de todo esto es que se caga de miedo y se le ensucia de mierda la camisa. Cuando al fin sube a cubierta y se acerca al hermano Juan, éste advierte –como dice Rabelais– “no sé qué olor distinto al de la pólvora de cañón”, y al sacudir a Panurgo se da cuenta de que tiene la camisa sucia de excrementos. Rabelais da en forma científico-jocosa la explicación del fenómeno:

La virtud retentiva del nervio que estira el músculo llamado esfínter (es el agujero del culo) se había disuelto por la vehemencia del miedo que había tenido en sus fantásticas visiones; añadido el trueno de tales cañonazos, que es más terrible en las cámaras bajas que sobre cubierta, pues uno de los síntomas y accidentes del miedo es que por él se abre ordinariamente el ventanillo del serrallo en el que está retenida durante algún tiempo la materia fecal¹³.

Para apuntalar su explicación, Rabelais examina varios casos. Uno es el de un sienés llamado Pandolfo de la Cassine, que viajando de Roma a Siena fue atacado de estreñimiento y para poder defecar le pidió en una de las estaciones de posta a un menestral que lo golpeara con una vara. Al principio el menestral lo golpeó con timidez y nada se logró. Pero Pandolfo le exigió que lo atacara en serio; y entonces el menestral le descargó un soberbio golpe entre el cogote y el cuello que lo hizo caer a tierra. El sienés se levantó riendo a carcajadas y Rabelais comenta que afortunadamente se había bajado las calzas “porque de repente cagó más copiosamente de lo que lo habrían hecho nueve búfalos y catorce arciprestes de Ostia”. El otro caso pone en acción al famoso poeta francés François Villon. Dice Rabelais que éste, huyendo de Francia, se había refugiado en Inglaterra, junto al rey Eduardo V, quien lo protegía y le daba pruebas de intimidación teniéndolo siempre a su lado. Un día el rey le mostró que tenía pintadas las armas de Francia en la pared del cuarto que le servía de excusado. Villon alabó entonces su sabiduría (y la del médico que le había dado la idea al soberano) pues dado que el rey inglés sentía un gran miedo de las armas francesas, el verlas en el momento de evacuar le hacía cagar en forma abundante (“como dieciocho toros de Peonia”, dice Rabelais). Villon habría añadido irónicamente, siempre según Rabelais, que limitar la representación de las armas del reino de Francia al cuarto de evacuar era más que prudente, ya que haberlas representado en el resto de las salas del palacio real habría conducido a que el rey se cagara de miedo por todas partes volviendo el palacio un auténtico estercolero.

¹³ Rabelais, *Cuarto Libro*, cap. LXVII, edición de Angeles Cardona, p. 732. En edición francesa de Mireille Huchon, p. 698.

Lo importante de todo esto, más allá de su comicidad aparentemente grosera, es la constatación del poder desmistificador de la risa, y de que el miedo puede ser un excelente remedio contra el estreñimiento; de que cagarse de miedo es la mejor forma de ahuyentar a éste, de ridiculizarlo, lo mismo que ocurre con la muerte en el clásico tema de Marlborough. Por ello tiene razón Bakhtin al concluir que la degradación del miedo y del sufrimiento es elemento de gran importancia en el sistema general de degradaciones de la seriedad medieval, toda impregnada de miedo y sufrimiento.

IV

UNA CRÍTICA PUNTUAL DE LA VISIÓN DE BAKHTIN.

UNA REFLEXIÓN A PARTIR DE ELLA

Creo haber recogido a lo largo de este capítulo, un tanto extenso pero necesario, lo esencial del planteamiento y la visión de Bakhtin acerca de lo cómico grotesco, visión centrada en su análisis de la obra de Rabelais. Es hora, pues, de hacer un balance de ese análisis, de su riqueza y de su utilidad indudable para el examen del carnaval y lo carnavalesco medieval, pero también de algunas de sus principales deficiencias y limitaciones.

No cabe duda de que pese a su relativo desorden, a su ocasional dogmatismo, a sus frecuentes repeticiones, a sus apriorismos, simplismos y exageraciones, el libro de Bakhtin es una obra maestra, una magistral recreación de la cultura popular medieval, tan descuidada hasta hace apenas cerca de medio siglo por estudiosos e historiadores; y una genial y extraordinaria lectura de la obra de Rabelais, tan deformada y malinterpretada por siglos de pacatería oficial y de lecturas puritanas, timoratas o sesgadas.

Empero –y no podía ser de otra manera– esa lectura tiene muchos puntos discutibles o confusos. Y aunque no es mi intención involucrarme en un estudio crítico de la obra de Bakhtin que ya muchos autores calificados han hecho con rigor y a partir de distintas posiciones desde hace varias décadas, sí creo necesario puntualizar algunos aspectos referentes a la risa, a lo popular y a lo carnavalesco, dada la estrecha relación que guardan con mi estudio acerca del carnaval

y lo que con él se asocia en la cultura europea de los siglos medievales y del Renacimiento.

1. Un punto discutible es el que tiene que ver con *lo popular* y con *el pueblo*. Pueblo y popular son conceptos imprecisos y móviles que deben ser utilizados siempre en contextos definidos y no abusando de ellos como hace a menudo Bakhtin. Sin negar por supuesto la oposición que —al menos desde que hay sociedades estratificadas— existe entre los grupos sociales minoritarios dominantes, suerte de élites, *los de arriba*, y los grandes grupos sociales que corresponden a sectores más o menos populares, *los de abajo*, oponiendo las formas de vida y de cultura de las unas a las de los otros, lo cierto es que definir en cada contexto histórico, social o cultural concreto lo que es el pueblo y lo que es lo popular no es fácil, sobre todo cuando se tocan sus límites sociales y culturales; y generalizar en la forma en que lo hace Bakhtin puede resultar muchas veces simplista y abusivo. Esta crítica, que se le ha hecho a su libro desde el principio, desde que se lo tradujo a lenguas occidentales, tiene un fondo de razón, aunque muchos de sus críticos olvidaron que más allá de cierto esquematismo la idea no sólo era y es válida sino también capaz de hacernos comprender uno de los aspectos claves de la sociedad medieval (y de otras sociedades similares): la oposición entre la vida y la cultura de las masas populares, rurales o urbanas, y la de las élites o grupos dominantes. Pero las simplificaciones de Bakhtin no dejan de ser ciertas, como sucede incluso con el hecho de que su concepto de pueblo resulta limitante, pues tal como él lo caracteriza sólo podría aplicarse al cuadro del medioevo por lo menos desde los siglos XII, o XIII, según las regiones, pero no antes, puesto que alude siempre a un contexto citadino, de grandes masas, de plazas públicas, de mercados, de fiestas urbanas y de ferias, contexto que no se da en Europa antes de esa época, dado el panorama absolutamente rural, aldeano, que domina en ella hasta entonces: en el área mediterránea occidental desde el fin de la romanización, y en el área central y nórdica desde siempre. Esta, por lo demás, es una limitación que se crea el propio Bakhtin, ya que si su concepto de pueblo y de cultura medieval fuese más flexible muchas de sus observaciones podrían ser aplicables al ambiente rural y a la cultura de los pequeños pueblos y aldeas dominantes a lo largo del medioevo en la Europa cristiana.

2. Esta dificultad se acentúa cuando, como hace Bakhtin, y siempre en el contexto extenso e impreciso del medioevo europeo, se opone de manera tan rígida y radical la *cultura popular* a la *cultura clerical* o de las élites. El asunto ha sido largamente discutido en estas últimas décadas, en parte gracias a las reflexiones y exageraciones de Bakhtin, y hoy hay bastante acuerdo entre los historiadores y estudiosos de la cultura medieval europea en que tal oposición, aunque existe, debe ser matizada. Los hechos básicos a este respecto son dos.

El primero es que no se trataría de culturas totalmente distintas, opuestas o separadas por completo, sino de algo que podría ser caracterizado ya sea como conjuntos delimitados de una misma cultura en constante movimiento e interacción conflictiva, ya sea (y esto me parece sin duda más preciso) como culturas que aun siendo distintas u opuestas en muchos aspectos (una, la popular, es ampliamente tradicional o pagana, aunque formalmente cristianizada; la otra, la elitesca, sobre todo desde la plenitud del medioevo, está mucho más imbuida de valores formales y dogmáticos cristianos, aunque no deja de conservar y de recrear abundantes elementos y valores propios del mundo previo a la cristianización oficial) se influyen e interpenetran en forma permanente, bien que la tendencia obvia sea a la imposición y dominio a menudo excluyente de la cultura dominante, debiendo ésta empero muchas veces aceptar, para imponerse y para sobrevivir, rasgos y componentes de la otra.

El segundo hecho es que la cultura que podemos llamar popular o de los de abajo era en esos siglos una cultura oral, pues las masas de entonces no sabían leer ni escribir, ya que ambas cosas estaban al alcance sólo de una parte de la élite, de los de arriba, en particular de los clérigos; y más adelante, desde la plenitud del medioevo, también de sectores lentamente crecientes de la burguesía y capas medias urbanas. Incluso en los últimos siglos del medioevo, y no obstante los avances alfabetizadores logrados para entonces, los miembros de los sectores populares que leen son raros y los que además de leer escriben resultan aún mucho más raros. En términos de conservación y transmisión culturales lo que eso significa es que esa cultura sólo nos es conocida a través de los que sabían leer y escribir, esto es, en general de los miembros de la “otra” cultura, la elitesca, hayan sido éstos clérigos, como ocurre exclusivamente en

los siglos del Alto Medioevo, o clérigos y miembros de la burguesía ascendente, como ocurre desde los siglos XIII o XIV por lo menos. Muchos de esos clérigos y escritores laicos, pese a su origen o ubicación elitescos, eran por lo demás gentes ligadas al pueblo o conocedores de sus valores, usos y costumbres, estuviesen o no de acuerdo con ellos. Es justamente por eso que pudieron no sólo transmitirnos rasgos de esta cultura popular o de los abajo sino ser incluso influidos por ella o influir sobre ella. Otros eran sus enemigos declarados y así nos lo hacen saber, pero incluso en sus obras podemos encontrar descripciones de los usos y costumbres que combatían. Esto último lo sabe y admite Bakhtin, por supuesto, al menos en buena parte; y no deja de señalarlo a menudo en su libro. Pero lo que ocurre es que en muchas de sus afirmaciones parece como si no lo tomase demasiado en cuenta.

En todo caso, lo que esto evidencia es que no sólo no se trata de culturas rígidamente separadas, pues hay permanente intercomunicación y flujo de ideas entre ellas, sino también que en ese flujo la cultura clerical toma elementos de la popular, filtrándolos por supuesto y adaptándolos a sus propios esquemas y valores, y la cultura popular hace lo mismo con la clerical, lo que por lo demás a menudo significa simple asimilación y adaptación; y sólo en ciertos casos y contextos concretos, generalmente festivos y ritualizados, puede significar inversión, materialización y degradación¹⁴.

3. Un tercer aspecto problemático es el de la cosmovisión carnavalesca expuesta por Bakhtin y reforzada por algún continuador suyo como Claude Gaignebet. El tema tendría que ser tratado en detalle examinando el carnaval y lo carnavalesco, cosa que no puedo hacer ahora. Por lo pronto bastará con señalar en forma rápida tres

¹⁴ De todos modos, creo que más allá de cierto dogmatismo y de ciertas simplificaciones la argumentación de Bakhtin sigue siendo válida y resulta profundamente enriquecedora para la comprensión de la mentalidad popular, de la risa y de lo carnavalesco. Y no sólo medieval o renacentista. Y vale la pena señalar esto porque los tiempos han cambiado en estas últimas décadas de neoliberalismo conservador e individualista y de crisis de los movimientos sociales; y el estudio y reivindicación del pueblo y de lo popular, de lo crítico y de lo colectivo que el conocimiento de la obra de Bakhtin ayudó a impulsar en la Europa contestataria de los sesenta y setenta parece haber pasado por ahora de moda, incluso para muchos medievalistas, que prefieren por ello centrarse en otros temas.

cosas. La primera, que en este terreno es necesario distinguir el carnaval de lo carnavalesco, pues el carnaval parece indisoluble del mundo medieval cristiano y del cristianismo, mientras que lo carnavalesco y las fiestas a él asociadas tienen una dimensión cultural, espacial y temporal mucho mayor en la que se incluye el carnaval propiamente dicho e históricamente delimitado. La segunda, que precisamente por ello –como han señalado varios de los críticos de Bakhtin– el carnaval, más que una cosmovisión (o que una religión autónoma, como quiere Gaignebet) parece ser más bien él mismo parte de una cosmovisión que lo incluye, como opuesto y complementario de la cuaresma, sin la que el carnaval como fenómeno cultural cristiano o cristianizado pierde todo sentido. La tercera, en fin, que frente a la lectura de Bakhtin y de algunos de sus seguidores, la cual hace a menudo del carnaval un fenómeno cargado de contenidos revolucionarios o revoltosos (en algunos casos indiscutibles, como en el carnaval de Romainville de 1580 estudiado por Le Roy Ladurie), lo cierto es que la revuelta o inversión social carnavalesca, aunque con ocasionales peligros de desborde, de crisis o ruptura, suele ser una revuelta o inversión catártica, ritualizada, ubicada de manera cíclica en el tiempo y asimilada y admitida, al menos durante los siglos medievales y el Renacimiento, por la cultura elitesca que de ella participaba (quizá porque todavía no había encontrado, como sucede a partir de los siglos XVII y XVIII, la forma de separarse de ella para recrear su propia versión refinada de la fiesta).

4. Otro aspecto que encuentro problemático es el que tiene que ver con la forma parcial en que Bakhtin plantea las relaciones entre el cuerpo del cómico grotesco y el del canon clásico, porque no creo que pueda sostenerse su afirmación de que esas imágenes asociadas a la comida, la bebida y la excreción sólo resultan deformes, monstruosas u horribles porque se las ve desde la estética clásica (esto es, la de la vida preestablecida y perfecta, la de la exaltación de cuerpos individuales y aislados) y de que por tanto resulte comprensible que desde el punto de vista clásico el cuerpo del realismo grotesco parezca monstruoso, horrible, deforme, ya que es un cuerpo que no cabe dentro de la “estética de la belleza” creada en la época moderna. Y creo que no se sostiene porque lo contrario no es cierto, es decir, porque para quienes –como *los de abajo*– asimilaban o interiorizaban

la “estética” del realismo grotesco, tal interiorización no podía conducirles —ni les conducía— a ver como deformes u horribles las imágenes y representaciones propias del canon clásico, antiguo o renacentista. El canon clásico no sólo no era grotesco visto desde el grotesco, como el grotesco sí era en cambio grotesco visto desde el canon clásico, sino que ese canon clásico era modelo incluso para el grotesco, que debía degradarlo, invertirlo y materializarlo para poder convertirlo en grotesco. Dicho en otras palabras, que lo grotesco no es grotesco visto desde el canon clásico sino grotesco porque se opone a aquél, porque en el fondo no es sino el mismo canon clásico invertido, degradado y materializado, y porque sólo existe —y es grotesco— por referencia a él, sin que de ninguna manera lo opuesto sea verdad.

Las preguntas que surgen son muchas y complejas: ¿por qué lo cómico está siempre del lado del realismo grotesco y nunca del lado del canon clásico? ¿por qué esa exhibición de cuerpos grotescos, de orificios y protuberancias, de funciones biológicas, es cómica y no lo es en cambio la que se expresa en los modelos clásicos, en cuerpos plenos, aislados, individualizados? Si desde el punto de vista del canon clásico lo real grotesco parece monstruoso, deforme, y resulta cómico, entonces ¿por qué no es cómico lo clásico, ni siquiera visto desde el realismo grotesco? O mejor aun, ¿por qué no es posible verlo desde el realismo grotesco? ¿por qué tiene éste que degradar, corporeizar, materializar las cosas, llevarlas a lo bajo, a lo biológico, para que éstas resulten cómicas? ¿por qué lo contrario no es posible, es decir, no resulta cómico? ¿no parece entonces como si lo cómico fuese siempre lo material corporal, como si hubiese que resaltar esto y contrastarlo con lo espiritual, elevado, alto, para que se produzca el efecto cómico? ¿no tenemos aquí una posible dimensión constitutiva de la risa, de lo cómico, propia por lo menos de sociedades estratificadas en las que los de arriba además de la riqueza material y del poder político se apoderan de lo espiritual reduciendo a los de abajo sólo a lo material biológico? ¿No es esta una dimensión de largo alcance que rebasa la de cualquier lectura que se limite a alguna particular cultura o sociedad estratificada?

5. Estas interrogantes, en particular la última, conducen a otro aspecto que encuentro problemático de la lectura de Bakhtin: el que tiene que ver con la historicidad de la risa, dada la forma

limitante y exagerada en que él la plantea. No se trata por supuesto de negar ahora la historicidad de la risa después de dedicar a ello los tres capítulos previos a éste. De lo que se trata es de examinar en forma crítica algunos excesos de la historización de la risa que nos expone Bakhtin a partir de su examen de la cultura popular del medioevo cristiano europeo. Ya me detuve con calma en los capítulos anteriores en exponer las profundas diferencias culturales existentes entre la risa de unas y otras sociedades y de unas y otras épocas y contextos culturales, cosa que antes de Bakhtin vieron autores como Reinach, Propp y otros, distinguiendo así la risa de sociedades preclasistas y clasistas, las risas rituales, catárticas, sardónicas, sexuales o simplemente cómicas en sentido moderno. Lo que intento señalar ahora es que, sin olvidar esto, me parece necesario admitir que por lo menos en las sociedades estratificadas más desarrolladas que cubren los últimos milenios del proceso histórico, ya las designemos como esclavistas, feudales y capitalistas o simplemente como agrarias e industriales, hay —más allá de sus numerosas e importantes diferencias específicas— una serie de parámetros comunes en torno a los cuales se construye lo cómico, sobre todo en aquello que la risa tiene de material y corporal y de enfrentamiento catártico con el poder o de ridiculización del mismo por la vía de la materialización.

Esto es, que si bien es verdad que reímos hoy de manera distinta a las gentes del pasado y a menudo de cosas distintas a las que podían causarles risa a ellos, también es cierto que hay muchas cosas en las que nuestra risa es similar a la suya; y que particularmente en lo que tiene que ver con la dimensión social y crítica de lo cómico parece prudente pensar que los mecanismos esenciales capaces de captarla y provocarla no han sido en el fondo muy distintos. Con ello quiero decir que en mi opinión lo cómico grotesco medieval es más una forma específica, histórica y concreta de la comicidad popular que una comicidad original o única; que los mecanismos y procesos propios de lo cómico grotesco, como son la materialización, la inversión y la degradación, me parecen comunes a muchas épocas, me parecen propios de cualquier sociedad de clases, de cualquier sociedad en la que haya oposiciones y conflictividad sociales y en la que una minoría domine pretendiendo, así como se separa de los de abajo, de la mayoría, separarse también de la materialidad y de las funciones biológicas inseparables del ser humano.

Así, aunque partiendo del estudio y de los conceptos e ideas de Bakhtin, estimo que la oposición de lo alto y lo bajo, que la asunción de lo corporal material como opuesto a lo espiritual, de lo real grotesco como opuesto a cualquier canon clásico, tienen una dimensión que va más allá (y más acá) del mundo medieval cristiano y de su marco histórico concreto.

Es como si lo que resultara en el fondo y en cualquier contexto la base de lo cómico (y ante todo de lo cómico crítico) fuese la pretensión humana de escapar a lo material: se ridiculiza una actitud ampulosa con un pedo, con una trompetilla.

Es como si lo espiritual pretendiera el poder y su derecho a dominar a los de abajo, al común de las gentes, por su condición de tal, de desmaterializado, de superior; o, mejor aún, como si el poder (político, religioso, militar) se hiciese pasar de alguna forma o en algún grado por espiritual desmaterializado y entonces el que se opone a ese poder o lo sufre, en general el pueblo, los de abajo (o quien quiere o puede interpretarlos) se lo recordara invirtiendo los términos, poniendo el mundo al revés, como en las saturnales o en el carnaval, y/o ridiculizándolo a través de la inescapable materialidad del ser humano, sobre todo en su dimensión más inescapable: la animal, asociada a lo biológico (comer, beber, cagar, orinar, copular, eructar, emitir pedos).

Sólo que esto nos lleva a una pregunta más compleja y difícil de responder: la de si lo biológico, lo animal, que en nuestras sociedades es base de lo cómico, de lo grotesco, es en sí mismo grotesco (lo que apuntaría a la ahistoricidad, a su carácter intrínseco), cosa que no me parece que sea en principio así; o si más bien lo que lo hace cómico es la cultura y las distinciones de poder entre los seres humanos, la pretensión ridícula del ser humano, sobre todo a medida que se refina y se hace diferente y superior al común de las gentes —lo que le daría derecho al poder sobre ellas— a ignorar, a ocultar esas funciones, a prescindir de ellas atribuyéndoselas sólo a los de abajo, olvidando su propio carácter biológico y su propia condición animal, motivo por el que recordárselos abiertamente (cosa que suelen hacer los de abajo o quienes se identifican con ellos) resulta siempre cómico y vulgar.

Quizá convenga explicar mejor esto, tratar de fundamentarlo de manera más clara para terminar mi reflexión sobre el asunto.

De entrada debería retomar como punto de partida lo antes dicho acerca de los niveles cósmico, social y corporal humano de “lo de arriba” y “lo de abajo”, porque pienso que es ahí donde se encuentra la clave de lo cómico crítico, cómico social o cómico grotesco. Partiendo de las reflexiones de Bakhtin, señalaba allí, al comienzo de este mismo capítulo, que si bien la distinción topográfica de lo de arriba y lo de abajo se daba o era percibida por nosotros como presente tanto en lo cósmico como en lo corporal y en lo social, lo cómico (pienso siempre en lo cómico grotesco o cómico crítico, no en la comicidad banal) se producía *en el terreno social*, punto de intersección de esas tres dimensiones, pues la simple distinción entre lo alto y lo bajo no era en sí misma cómica, mientras que sí lo era el actuar sobre ella, el invertir la relación, el rebajar lo de arriba o el poner arriba lo que está abajo. Esta inversión, degradación o materialización es pues social, y es ello lo que le confiere fuerza crítica y desmistificadora a la risa festiva que provoca.

1. En efecto, en el plano cósmico o macrocósmico, en la visión cotidiana que se tiene del mundo, que tenemos todavía nosotros y que con mayor razón tenían en sus tiempos las gentes de la Antigüedad, del medioevo o del Renacimiento, lo espiritual, porque no pesa, porque no es tangible, está “arriba”, en el cielo o en dirección del cielo, mientras que lo material, porque pesa, porque es tangible, está “abajo”, en la tierra o cercano a ella. Así en la teoría hipocrático-aristotélica de los cuatro elementos éstos se ubican cósmicamente según su gravedad: el fuego y el aire arriba (o en las esferas más exteriores del cosmos para los que creían en la condición esférica del mismo), y el agua y la tierra abajo (o en las esferas más interiores del cosmos). En lo esencial se trata —y así es como se lo percibe empíricamente, basta mirar hacia lo alto o afirmar los pies sobre el suelo para constatarlo— de que en el mundo en que vivimos lo espiritual está siempre arriba, en el cielo, y lo material está siempre abajo, en la tierra. La distinción entre lo de arriba y lo de abajo como oposición entre espíritu y materia, al menos vista de manera empírica como se hace de ordinario es, pues, cósmica, forma parte del mundo, aunque no tiene por supuesto en sí misma nada de cómica ni de contestaria, ni mucho menos de revolucionaria.

2. Esa distinción cósmica se recrea de algún modo en nosotros, en nuestros cuerpos humanos, en el microcosmos que ellos

conforman. Pero no porque estemos hechos exactamente de una parte superior espiritual y una inferior material, al menos hablando en términos topográficos. En realidad estamos hechos todos de materia, aunque animados como los animales por una suerte de aliento, ánima, o espíritu, que es lo que asociamos con la vida, y que desaparece de nosotros con la muerte. Esto es, que tan materiales son nuestro cerebro y nuestro corazón como lo son nuestro sexo, nuestro culo o nuestro estómago. Sólo que las partes más asociadas a lo espiritual, a las funciones espirituales, están arriba, en tanto que las partes más asociadas a lo material, a las funciones materiales, están abajo.

El pensamiento y las funciones sensoriales visuales y auditivas que con él que asocian (y que desde Aristóteles por lo menos se llaman sentidos superiores por oposición al olfato, al gusto y al tacto, más asociados con lo material) se ubican arriba, en la cabeza, lo mismo que se ubica en ella la boca por la que emitimos la palabra expresiva de nuestro pensamiento y nuestras ideas. El corazón, que asociamos usualmente con el valor, elevado sentimiento, y los pulmones, por los que circula el aliento, el aire que necesitamos para vivir, se hallan también arriba, si no en la cabeza al menos en la parte superior del cuerpo, por encima del diafragma, de esa suerte de línea o frontera que separa en nosotros la parte “espiritual” de la parte “material”. Y así, las funciones más materiales, más asociadas a lo animal, como son la alimentación, la digestión, la excreción o la cópula (con lo que ella implica para la mujer en términos de gestación, parto, etc.) se concentran todas abajo.

Es claro que se trata, como hemos dicho antes, de una distinción ya ideologizada, pues no sólo el cuerpo humano es un todo de partes y funciones interrelacionadas y las funciones espirituales mismas dependen de órganos y sustancias materiales sino que si se acepta como válida la distinción hay que hacer caso omiso de que la nariz, situada en plena cabeza, es un símbolo fálico con el que además respiramos igual que los animales, y de que la boca, situada debajo de ella, es no sólo la puerta de salida de la palabra y del pensamiento sino también la de los insultos e improperios, de los eructos y los vómitos e igualmente la puerta de entrada del alimento y la bebida, orificio engullidor y devorador, inicio del obscuro camino que conduce a las entrañas. Todo sin olvidar que la boca sirve también —y bastante— para el sexo. El cual por cierto no es en nosotros simple cópula animal

sino algo extremadamente culturalizado, espiritualizado, cargado de erotismo, de ideas y pensamientos. Como tampoco es pura animalidad nuestro comer o alimentarnos. Y ni siquiera nuestro excretar. Por ello disponemos de culturas culinarias, de vinos y alcoholes, y de urinarios, pocetas, sistemas de alcantarillado y papel higiénico. Dicho en otras palabras, que somos animales culturizados e ideologizados, pero animales al fin, que nos alimentamos, que bebemos, que copulamos y excretamos, aunque a muchos exquisitos o fanáticos religiosos esto les moleste. Pero en todo caso lo que cuenta es que, por simplista o acomodaticia que sea, la distinción corporal entre lo de arriba y lo de abajo se hace; y tiene además una base real, pues se apoya en que en lo esencial en nuestros cuerpos se reproduce la distinción cósmica entre lo de arriba y lo de abajo, ya que en ellos lo asociado al espíritu, al pensamiento, a la razón, a lo que nos hace humanos y nos distingue de los animales, se encuentra arriba, en la parte superior; y lo que asociamos más directamente con lo material, con lo animal, como son la alimentación, la bebida, la digestión, la excreción y la cópula, se hallan en su mayoría abajo, en nuestra mitad inferior.

3. Estas dos “naturalidades”, la cósmica y la corporal, capaces de ser vistas a partir de la distinción entre lo de arriba y lo de abajo, entre lo espiritual y lo material, tienen un punto de encuentro, que es también punto de conflicto entre ellas: es el terreno social, el espacio de la sociedad, espacio en el que transcurren nuestras vidas y en el que al lado de los consensos y solidaridades que la hacen posible se expresan y desarrollan también nuestras oposiciones y conflictos, los que hacen posible en ella, a veces a muy alto costo, los cambios y transformaciones. Es en este terreno que esas presuntas y simplificadas naturalidades tocantes a lo de arriba y lo de abajo se socializan, es en este terreno que las proyectamos al plano de lo político, que las ideologizamos y usamos como forma de dominación de unos y de sujeción de las grandes mayorías. Me parece por ello que ahí debe buscarse el espacio y el punto de partida de la comicidad, al menos en lo que esa comicidad tiene de crítica, de crítica social, que es la que vengo examinando.

Pero como –siguiendo a Bakhtin– también he señalado varias veces, la comicidad crítica, lo cómico grotesco o cualquier cosa que equivalga a ello o que merezca este nombre, no nace de constatar y aceptar esta distinción cósmica que se recrea de algún modo

en nuestros cuerpos entre lo de arriba y lo de abajo, entre lo espiritual y lo material. *La comicidad crítica se da sólo cuando se intenta en el espacio de lo social actuar sobre ella para invertir los términos, para degradarlos o rebajarlos, esto es, para poner abajo lo de arriba, para materializar lo espiritual, o lo que abusiva y elitescamente se pretende tal.* Y ello supone necesariamente que la distinción entre lo de arriba y lo de abajo, entre lo espiritual y lo material haya sido introducida e impuesta en la sociedad asociando a algunos grupos humanos, por lo general minoritarios o muy minoritarios, con lo primero, y a otros grupos, siempre las grandes mayorías, con lo segundo.

Aquí me veo forzado a hacer algunas generalizaciones y especulaciones, pero que de cualquier forma me parecen necesarias. Aunque no tenemos ningún conocimiento de ellas a este respecto, es de pensar que en el caso de las sociedades no estratificadas que se supone estuvieron al comienzo del proceso histórico, hace algunas decenas de miles de años, el cruce en ellas en el terreno de lo social de estas dos apreciaciones de lo de arriba y lo de abajo, la cósmica y la corporal (en caso de que las hayan tenido) no debió ser demasiado problemático, al menos desde el punto de vista de la comicidad entendida como crítica social. Y no debió serlo precisamente por su carácter de no estratificadas, de igualitarias, porque es de suponer que en ellas no se definían aún de manera estable y distante diferencias sustanciales entre quienes podían en ellas ejercer el poder y el resto de sus integrantes. Es de pensar, al menos de las más simples, quizá las más antiguas, que en ellas todos podían ser a un tiempo más o menos de arriba y de abajo, espíritu y materia, pensadores y actores o buscadores de sustento. Para decirlo en el lenguaje de Rabalais, es de pensar que en una sociedad semejante, aun teniendo tendencia a la estratificación, esta no domina todavía en ella, que en ella todos piensan y todos cagan y que no se da todavía el hecho de que, porque piensan, algunos pretendan no cagar.

Es por esto que no creo que el tema de lo de arriba y lo de abajo sea natural o ahistórico, pues mientras no haya diferencias sociales ni estratificación firme en una sociedad, todos son al mismo tiempo de arriba y de abajo y las funciones biológicas no aparecen todavía ellas mismas socializadas, estratificadas y asignadas de modo exclusivo a sectores específicos de la sociedad. Y en todo caso, si es cierto —como parece— que la culturización que hace al ser humano y sin

la que este mismo no es concebible implica separación de la animalidad y por tanto tendencia a considerar inferiores las funciones más animales o materiales (comer, copular, excretar), también lo es que al no haber estratificación ni división social del trabajo permanentes ni esquemas rígidos de poder separados del colectivo, esas funciones y esa materialidad no se separan todavía de quienes ejercen el poder en esas sociedades porque éstos no se han separado todavía del común de las gentes ni han alcanzado para ese entonces niveles de sofisticación intelectual suficientes como para que se pretendan desprovistos de funciones corporales materiales.

Si apelamos al examen de la risa en algunas sociedades no estratificadas o poco estratificadas del presente podemos apuntalar mejor algunas cosas. Es verdad que sería un error tomar esas sociedades como supervivencias o modelos de sociedades del pasado y que también sería peligroso olvidar la presencia en ellas de influencias culturales modernas o el sesgo que le da a ciertas lecturas de esas sociedades la ideología propia de los antropólogos que nos las describen. Pero el que sean sociedades de escasa o flexible estratificación permite dar cierto peso al hecho de que no existan o no se detecten en ellas formas de risa calificables como críticas en lo social, como inversoras o degradadoras. Y lo cierto es que no se las encuentra, salvo tímidos esbozos de ellas en las de más clara estratificación.

En su estudio sobre la risa citado en el primer capítulo, Eric Smadja ha reunido lo que diversos antropólogos, estudiosos de sociedades actuales poco o nada estratificadas (Lévi-Strauss, Clastres, Margaret Mead y varios otros), nos dicen acerca de la risa tal como se manifiesta en ellas. Y lo que se encuentra es básicamente lo siguiente: la risa funciona en esas sociedades como explosión de energía vital presente en la vida cotidiana y en el trabajo, y en la que todos de alguna forma participan. El sexo y la actividad sexual están frecuentemente asociados con ella, tanto en sus expresiones consideradas normales, las cuales producen risa y burlas pero son vistas con simpatía o escasa agresividad (y por supuesto sin ninguna noción cristiana de pecado), como las consideradas desviadas, las cuales suscitan en cambio risas más agresivas, ridiculizadoras, condenatorias. Esto es, que la risa funciona en ellas como una suerte de mecanismo de control social de las costumbres. También hay risas y burlas asociadas con las funciones

excretoras, y dice Lévi-Strauss que entre los nambikuara brasileños los niños solían esconderse entre los matorrales para ver a las mujeres haciendo sus necesidades y así burlarse de ellas.

Al no haber en esas sociedades otra forma de división social que la que separa niños de adultos, o unos grupos de edades de hombres de otros, o bien hombres de mujeres, o grupos de edades entre éstas mismas, la risa crítica, (lo mismo que la risa inocua), circula entre esos puntos de confluencia pero sin alcanzar en ningún caso rasgos de crítica social pues lo que se critica son defectos físicos o morales, falta de colaboración social, torpezas y cosas parecidas. El poder político o político-religioso, o lo que funge de tal no es nunca criticado. A veces los niños o los jóvenes se ríen de los viejos, como en todas partes, lo que dado el poder de los ancianos en estas sociedades puede tener cierta carga intuitiva de crítica social, pero sin llegar a nada parecido a degradaciones o inversiones. De hecho el poder en esas sociedades está muy cercano al común de las gentes, es sencillo y eficaz; y también dice Lévi-Strauss, hablando de los mismos nambikuara, que entre ellos el jefe de la tribu debía ser alguien alegre y bromista y que una de sus funciones como jefe era la de divertir y hacer reír a la tribu. Si algún esbozo más claro hay de risa crítica que apunta al poder entre estas sociedades es el que podemos encontrar en unas pocas de ellas, entre las cuales en ciertas fiestas aparecen a veces suerte de bufones que hacen irrisión de algunas personas y valores respetables, tal como sucede entre los samoanos que describe Margaret Mead; y también entre los hopi descritos por Don Talayesva, aunque en este caso dentro de un contexto en el que la presencia de valores modernos y cristianos hace menos confiable el fenómeno. En suma, pues, que por lo que se aprecia, la risa en estas sociedades, incluso la que podemos calificar de crítica, cumple funciones asociadas al sexo y al trabajo, a veces a la excreción, pero en el marco de distinciones de sexo y edad; y no aparece asociada en ningún caso a distinciones sociales claras entre lo de arriba y lo de abajo ni por tanto a intentos de degradar el poder o de valerse para ello de materializaciones, o de degradaciones o inversiones asimilables a algún esbozo de cómico grotesco¹⁵.

¹⁵ Cf. Eric Smadja, *Le rire*, PUF, Paris, 1993, pp. 83-111. Los autores que utiliza y cita son, entre otros, Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Pierre Clastres, *Chronique des Indiens Guayaki*, Don Talayesla, *Soleil Hopi*, y Margaret Mead,

Pero en las sociedades clasistas, estratificadas, no es así¹⁶. Unas minorías humanas se ubican arriba, en el poder, y se colocan sobre las mayorías, que quedan abajo, sujetas a ellas. Los humanos tienden

Moeurs et sexualité en Océanie. Todas estas obras son fácilmente accesibles en ediciones francesas de bolsillo, y en el caso de Lévi-Strauss y Margaret Mead hay traducciones españolas.

¹⁶ Por supuesto que de esto no pretendo en absoluto derivar la existencia de un cómico grotesco universal ni nada parecido. Claro que la posibilidad, al menos de encontrar ciertos rasgos comunes, podría y debería ser explorada. Pero para intentarlo no sólo habría que involucrarse en una investigación específica y difícil sino también que conocer a fondo en este aspecto, el de la comicidad crítica, la cultura, el arte, la literatura y la religión de diversas sociedades estratificadas no europeas, no cristianas, antiguas, medievales o modernas, como son o fueron las sociedades del Medio Oriente, de la India, de la China o del Japón; única manera de saber si estructuras sociales que son o fueron similares a las occidentales o no muy diferentes de ellas y en tal sentido aptas para generar formas críticas y grotescas de risa popular (como son la explotación, la asunción por las minorías de lo espiritual para dejarle a las mayorías, a los pobres, lo material), generaron formas asimilables a lo cómico grotesco; o si otros componentes propios de esas sociedades, como sus especificidades culturales, su arte, sus religiones, como el peso de los valores aristocráticos y el posible respeto de ellos por parte de las masas, como la aceptación o interiorización reiterada de esta división y estratificación por los propios pobres, etc., han podido ser elementos desfavorables a dar origen a formas de risa crítica comparables. Aun cuando no tengan por qué ser comparables en todo al grotesco medieval europeo, ni tenga éste que seguir sirviendo de modelo como en la vieja tradición eurocéntrica. De hecho los patrones artísticos de muchas de esas sociedades lo dificultan. Los musulmanes rechazan o limitan la representación de la figura humana. Ni chinos ni japoneses tuvieron nunca un canon como el griego para hacerlo modelo de belleza, esto es, no tuvieron un modelo de perfección única para contraponerle modelos grotescos. Los indios lo tuvieron un momento gracias a los griegos, pero no duró mucho; y las formas del arte indio son mucho más carnales y expresivas que las del elitesc y asexuado arte clásico de Occidente. El islam es moralista como el cristianismo, aunque no enemigo del placer sexual, pero sobre todo las religiones india, china y japonesa son mucho más abiertas en términos sexuales, lo que ha facilitado que en el arte clásico de esos países las representaciones de momentos de la vida cotidiana material, como ocurre por ejemplo con la cópula y con los juegos amorosos, no hayan quedado excluidos del mismo a la manera del Occidente cristiano, y se los encuentre en miniaturas y pinturas (India, China, Japón) o en esculturas en los templos (India). No es mi intención, como dije, explorar un tema complejo que no manejo

no sólo a dividirse en clases o sectores sociales desiguales, unos superiores a otros o mejores que ellos, sino que también se disocian en términos de espíritu y materia. Y la distinción cósmica o microcósmica ideologizada entre funciones superiores e inferiores, entre lo de arriba y lo de abajo, entre espíritu y materia, entre lo humano y lo meramente animal, también se expresa en términos de la distinción entre unos seres humanos y otros, entre los superiores, los que dominan, y los inferiores, los dominados, los explotados. Aquéllos asumen del ser humano la espiritualidad y el valor, esto es, las funciones de arriba, las espirituales, las nobles, mientras éstos quedan reducidos a la materialidad y a las funciones biológicas inferiores o consideradas inferiores, vulgares, comunes con los animales y casi asimiladoras de estos sectores degradados de la población a ellos. Y a lo largo de milenios la explotación ha consistido en buena parte no sólo en hacer a estos sectores trabajar y producir para las minorías dominantes sino también y al mismo tiempo en mantenerlos siempre animalizados, degradados, miserables, sucios, ignorantes, viviendo en las fronteras de la animalidad para así sin cargos de conciencia poder tratarlos como animales.

Los de arriba se atribuyen como exclusivos el pensamiento y el valor; y reducen a los otros a la mera materialidad, a la inferioridad animal. Ellos, los de arriba, son los que piensan, mientras que los de abajo son reducidos a las funciones corporales. Las mitologías y las religiones han sacralizado esto al explicar el origen de la humanidad y/o al atribuir carácter divino a la estratificación propia de las

bien. Pero me viene a la mente algo que podría ser una pequeña pista: lo que dice Abu Zeyd Hassan, un autor persa musulmán medieval del siglo IX, acerca de los aristócratas chinos de entonces. Relata el autor que esos aristócratas usaban unas túnicas muy ricas y elegantes y que eran tan refinados que cuando tenían necesidad de orinar se colocaban unos delgados y largos tubos de bambú en el miembro a fin de que el chorro llegara lejos y evitar así que las gotas residuales de orina les mancharan sus valiosas ropas. Abu Seyd nada dice de que orinaran así delante de los campesinos o los pobres, los cuales por supuesto, sucios y mal vestidos, orinaban y evacuaban en el suelo. Pero algunas veces debía pasar; y habría que preguntarse qué podían pensar de ello los campesinos, y si la admiración y respeto que tal conducta les provocaba de ordinario no hacía posible que en la intimidad familiar o en momentos de fiesta o rebeldía se burlasen de semejante sofisticación.

sociedades de clases. En la clásica división medieval de la sociedad hecha por el clérigo Adalberón de Laon en la Francia del siglo XI para sancionar su condición divina se dice que los tres órdenes que la conforman son los *oratores*, los *bellatores* y los *laboratores*, esto es, los sacerdotes, que oran y piensan, los nobles o guerreros, que combaten, y los campesinos o trabajadores, que trabajan para alimentar a unos y otros. En esta división social funcionalista se presupone un cuerpo cósmico en el que la mente (y la boca) están representadas por los sacerdotes, el corazón y los brazos por los nobles o guerreros y las partes inferiores por los que trabajan con sus manos y sudan para hacer producir la tierra. La división de Adalberón recuerda la cuatripartita propia de la antigua mitología védica que es aún más funcional y en la que de las partes del cuerpo divino de Brahma se hace derivar a los sectores sociales o castas de la India: de la cabeza los *brahmanes* o sacerdotes, del corazón los *shatriyas* o guerreros nobles, del vientre los *vayshiyas* o comerciantes y artesanos, y de los pies los *sudras* o campesinos. Siempre es la mente, la humana, la que domina, la que se asocia con las élites, aunada al corazón, sede del valor. Sacerdotes y nobles son sus equivalentes en el plano social. Y siempre son las partes inferiores, las animales, las dominadas, esto es, el vientre, el sexo, el culo o los pies (y hasta las mismas manos, cuando sirven para trabajar, cuando se vuelven callosas), las que se asocian con las masas, con los pobres. Estos, campesinos, artesanos o trabajadores, son en el plano social sus equivalentes.

Es cierto, sobre todo en las sociedades campesinas más tradicionales como las europeas medievales y renacentistas, que los de abajo viven como animales, en contacto con ellos, en contacto también con la tierra y con todo lo material. Son ellos los que trabajan, los que producen, los que siembran y cosechan, los que crían y matan animales, y por eso están siempre sucios o desaliñados, por eso se los desprecia, porque los exquisitos que los dominan y explotan pretenden librarse en lo espiritual de todo lo asociado a ese trabajo duro de los pobres que sirve para alimentarlos y enriquecerlos a ellos en lo material.

Pero en medio de toda su miseria y de todas sus desventuras (pésimas condiciones de vida, hambrunas, pestes, enfermedades, agresiones, hambre, frío, etc.) los de abajo están más en contacto

con la naturaleza: cagan en la tierra y captan cómo la mierda se vuelve abono, fuente de vida; orinan en los ríos y sienten que su orina es agua, que es cósmica como su mierda; que sus ventosidades no son distintas de los vientos y tempestades ni del aliento que les da vida; pasan mucha hambre y mucho frío, pero a veces, en las fiestas, asociadas todas al calendario, al ciclo de las estaciones, esto es, al cosmos y a la naturaleza socializada, se calientan con vino y se atiborran de alimentos, preferiblemente grasos, celebran la vida, celebran estar vivos, asimilan que su vida es parte de la muerte del alimento y que ellos mismos servirán de abono o de alimento a los otros, sean hombres o animales. Es esto lo que en esas sociedades campesinas da a los pobres, al pueblo, a los de abajo, ese sentido cósmico que tan bien ha señalado Bakhtin, sentido cósmico intuitivo y empírico, para cuya adquisición no hace falta leer a Aristóteles ni a Hipócrates como hacían los clérigos, y que les hace sentir que son parte del cosmos y que los cuatro elementos de éste: aire, agua, tierra y fuego, son los mismos que se hallan en sus cuerpos.

Son sin duda esa intuición cósmica y esa apreciación del cambio cíclico y eterno de la naturaleza y de la vida misma, combinados con su visión de lo de arriba y lo de abajo como propia del cosmos y de sus propios cuerpos y la que tienen de los de arriba como alejados de la materialidad porque su posición superior en la sociedad debería hacerlos dueños del espíritu lo que alimenta en los de abajo su visión crítica de la sociedad y lo que permite dar forma en ellos, recurriendo a la degradación, materialización e inversión, a eso que Bakhtin llama realismo grotesco o cómico grotesco, a esa función social y desmitificadora de la risa.

La risa grotesca, degradadora, inversora, materializadora, sirve para poner a los de arriba en su sitio, para recordarles que tienen la otra mitad, la de abajo. Además es cómica porque es crítica; y es crítica porque los otros, los de arriba, se niegan a aceptar que son como los de abajo. Esa es su fuerza crítica, social. Pero la fuerza crítica de esa risa tiene sus límites, porque los grupos dominantes la controlan, la usan, la promocionan y hasta participan de ella (aunque algunas minorías fundamentalistas se opongan y la condenen en todas sus formas). La risa crítica y degradadora no es, salvo excepciones, revolucionaria, como quiere Bakhtin. Se trata de una risa catártica,

ritualizada, asimilada por los poderosos, que no sólo la toleran casi siempre sino que la promueven como válvula de escape, como puede apreciarse en el caso del carnaval, su forma suprema, o en las viejas saturnales. La risa crítica ocupa así su sitio en el ciclo de la naturaleza y de la sociedad; y luego todo tiende a volver a la normalidad, descargando tensiones y abriendo camino a la continuación de la rutina, caracterizada por el trabajo, por la aceptación del dominio y patrones de los de arriba, y por la explotación humana.

El estudio del carnaval, estudio que abordaré en otro texto, permitirá profundizar en muchas de estas cosas. Por ahora habría que retener que el problema sigue siendo el que he intentado abordar aquí a partir del estudio de Bakhtin y de Propp: el de definir el carácter cultural e histórico de la risa, el de sus límites, el de sus peculiaridades y el de sus posibles fundamentos antropológicos.

BIBLIOGRAFÍA

1. Fuentes antiguas, medievales y renacentistas

- Apolodoro. *Biblioteca mitológica*. Akal. Madrid, 1987.
- Arias y Arias, Ricardo. *La poesía de los goliardos*. Gredos. Madrid, 1970.
- Aristóteles. *El arte poética*. Austral. Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1948.
- . *Las partes de los animales*. Edición italiana: *Parti degli animali*, en Aristotele. *Opere*, en 11 tomos, tomo 5. Laterza. Bari, 1973.
- Aventuras del pícaro Till Eulenspiegel*. Versión española y prólogo de Marianne Oeste de Bopp. Porrúa. México, 1984.
- Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno*. Medina Hermanos. México, s/f.
- Boccaccio, Giovanni. *El Decamerón*. Bruguera. Barcelona, 1981.
- Brant, Sebastian. *The Ship of Fools*. Traducción inglesa de Edwin H. Zeydel. Dover. Nueva York, 1962.
- . *La Nef des Fous*. Versión francesa de Madeleine Horst. Editions de la Nuée-Bleue. Estrasburgo, 1977.
- Cicerón. *De oratore*. Loeb Classical Library. Londres.
- Clemente de Alejandría. *Protréptico*. Gredos. Madrid, 1994.
- Contes pour rire? Fabliaux des XIIIe et XIVe siècles*. 10/18. París, 1977.
- Croce, Giulio Cesare. *Le sottilissime astuzie di Bertoldo. Le piacevoli simplicità di Bertoldino*. Con el *Dialogus Salomonis et Marcholphi*. Edición de Piero Camporesi. Einaudi. Turín, 1978.
- . *Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno*. Bosch. Barcelona, 1983.
- Diodoro Sículo. *Bibliothèque historique de Diodore de Sicile*. Hachette. París, 1865.
- Diógenes Laercio. *Vidas de los filósofos más ilustres*. Tres tomos. Espasa-Calpe Argentina. Buenos Aires, 1950.
- Dobiache-Rodjestvensky, Olga. *Les Poésies des Goliards*. Rieder. París, 1931.

- Erasmus de Rotterdam. *Elogio de la locura*. Alianza. Madrid, 1996.
- . *Stultitia laus/Elogio de la locura*. Bosch. Barcelona, 1983.
- Estrabón. *The Geography of Strabo*. Loeb Classical Library. Londres.
- Fabliaux*. Folio. Gallimard. París, 1978.
- Fabliaux érotiques*. Lettres Gothiques. Livre de Poche. París, 1992.
- Herodoto. *Los Nueve Libros de Historia*. Porrúa. México, 1981.
- Hipócrates. *Epidémicos*, en *Tratados hipocráticos*. Volumen V: *Epidemias*. Gredos. Madrid, 1988.
- Homero. *La Iliada*. Porrúa. México, 1979.
- . *La Odisea*. Porrúa. México, 1980.
- . *Himnos homéricos. La Batracomiomaquia*. Gredos. Madrid, 1978.
- . *Inno a Demetra*, in *Inni omerici*. Edición de Filippo Càssola. *Classici Greci e Latini*. Mondadori. Milano, 1994.
- Hugo de SanVictor. *Homilías*, en Migne, *Patrologia Latina*, tomo CLXXV.
- Isidoro de Sevilla. *Etimologías*. Dos tomos. BAC. Madrid, 1982.
- Juan Mosco/Leoncio de Neápolis. *Historias bizantinas de locura y santidad*. Biblioteca Medieval. Siruela. Madrid, 1999.
- The Kojiki. Records of Ancient Matters*. Traducción inglesa de Basil Hall Chamberlain. Charles E. Tuttle Company. Tokio, 1988.
- Le garçon et l'aveugle*, en *Théâtre comique du Moyen Age*. 10/18. París, 1982.
- Los Gnósticos*. Edición, traducción y notas de José Montserrat Torrens. Dos tomos. Gredos. Madrid, 1983.
- Luciano. *Diálogos de tendencia cínica*. Editora Nacional. Madrid, 1976.
- Mitos sumerios y acadios*. Edición de Federico Lara Peinado. Editora Nacional. Madrid, 1984.
- The Nag Hammady Library in English*. Edición de James M. Robinson. Harper & Row. San Francisco, California, 1988.
- Nilsson, Martin Person. *Historia de la religión griega*. Eudeba. Buenos Aires, 1961.
- Ovidio. *Fastos*. Gredos. Madrid, 1988.
- . *Las Metamorfosis*. Austral. Espasa-Calpe. Madrid, 1980.
- Pausanias. *Guide to Greece*. Dos tomos. Penguin Classics. Penguin, Harmondsworth, 1979.

- Platón. *La República*, en Platón, *Obras completas*. Aguilar. Madrid, 1972.
- . *Filebo*, en Platón, *Obras completas*. Aguilar. Madrid, 1972.
- Rabanus Maurus. *Commentarium in Ecclesiasticum*, en Migne, *Patrologia Latina*, tomo CIX.
- Rabelais, François. *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard. París, 1994.
- . *Gargantua et Pantagruel*. Librairie Gründ: París, 1945.
- . *Gargantúa y Pantagruel*. Versión española de Teresa Suero y José María Claramunda. Bruguera. Barcelona, 1978.
- Rutebeuf. «Le pet du vilain», en *Contes pour rire? Fabliaux des XIIIe et XIVe siècles*. 10/18. París, 1977.
- Textos gnósticos. Biblioteca de Nag Hammadi*. Tres tomos. Edición y traducción de Antonio Piñero, José Montserrat Torrens y Francisco García Bazán. Trotta. Madrid, 1997, 1999, 2000.
- Théâtre comique du Moyen Age*. 10/18. París, 1982.

2. Estudios modernos y contemporáneos

- Bakhtin, Mikhail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barral. Barcelona, 1974.
- . *Problemas de la poética de Dostoiewski*. Breviarios. FCE. México, 1986.
- Bercé. Yves-Marie. *Fête et révolte. Des mentalités populaires du XVIe au XVIIIe siècle*. Pluriel. Hachette. París, 1994.
- Berger, Peter. *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Kairós. Barcelona, 1998.
- Bergson, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Quadrige. PUF. París, 1997.
- . *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Losada. Buenos Aires, 1953.
- Blázquez, José María, Jorge Martínez-Pinna y Santiago Montero. *Historia de las religiones antiguas. Oriente, Grecia y Roma*. Cátedra. Madrid, 1993.
- Bologne, Jean-Claude. *Histoire de la pudeur*. Pluriel. Hachette. París, 1986.

- Bourke, John Gregory. *Escatología y civilización*. Guadarrama. Madrid, 1976.
- Burke, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*. Alianza. Madrid, 1991.
- Camporesi, Piero. *La maschera di Bertoldo. Giulio Cesare Croce e la letteratura carnevalesca*. Einaudi. Turín, 1980.
- . *El pan salvaje*. FCE. México, 1999.
- Clark, Kenneth. *Le Nu*. Livre de Poche. París, 1969.
- Clastres, Pierre. *Chronique des Indiens Guayaki*. Plon. París, 1972.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Dos tomos. FCE. México, 1981.
- Demerson, Guy. *Rabelais*. Fayard, París, 1991.
- Diéguez, Manuel de. *Rabelais par lui-même*. Seuil, París, 1960.
- Duvignaud, Jean. «Ordre ou désordre: la dérision», en d'Ayala, Pier Giovanni et Martine Boiteux, directeurs. *Carnavals et mascarades*. Bordas, París, 1988.
- . *El sacrificio inútil*. FCE. México, 1983.
- . *Le propre de l'homme*. Hachette. París, 1985.
- Elias, Norbert. *El proceso de la civilización*. FCE. México, 1989.
- Folie et déraison à la Renaissance*. Université Libre de Bruxelles. Bruxelles, 1973.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. Breviarios. FCE. México, 1967.
- Frazer, James George. *Le rameau d'or*. Traducción francesa de la obra completa (*The Golden Bough*) en cuatro tomos. Bouquins. Robert Laffont. París, 1984.
- . *La rama dorada. Magia y religión*. Edición española abreviada. FCE. México, 1956.
- Gaignebet, Claude. *Le carnaval. Essai de mythologie populaire*. Payot, París, 1974.
- . *A plus hault sens. L'ésoterisme spirituel et charnel de Rabelais*. Maisonneuve et Larose. Dos tomos. París, 1986.
- Gaignebet, Claude et Dominique Lajoux. *Art profane et religion populaire au Moyen Age*. PUF. París, 1985.
- Gaignebet, Claude et Odile Ricoux. «Les Pères de l'Eglise contre les fêtes païennes», en d'Ayala, Pier Giovanni et Martine Boiteux, directeurs. *Carnavals et mascarades*. Bordas, París, 1988.

- Gaignebet, Claude et Odile Ricoux. «Le combat de Carnaval et de Carême», en d'Ayala, Pier Giovanni et Martine Boiteux, directeurs. *Carnavals et mascarades*. Bordas, París, 1988.
- Gallini, Clara. «Le rire salvateur: rire, dérider, faire rire», en d'Ayala, Pier Giovanni et Martine Boiteux, directeurs. *Carnavals et mascarades*. Bordas, París, 1988.
- Grindberg, Martine. «Carnavals du Moyen Age et de la Renaissance», en d'Ayala, Pier Giovanni et Martine Boiteux, directeurs. *Carnavals et mascarades*. Bordas, París, 1988.
- Guerrand, Roger-Henri. *Les lieux. Histoire des commodités*. La Découverte. París, 1985.
- Heers, Jacques. *Fêtes de fous et carnivals*. Fayard. Paris, 1984.
- Hennig, Jean-Luc. *Breve historia del culo*. R&B. Alegia. Guipúzcoa, 1996.
- Huizinga, Johan. *Erasmus*. Dos tomos. Salvat. Barcelona, 1987.
- Huerta Calvo, Javier, editor. *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1989.
- Iehl, Dominique. *Le grotesque*. Que sais-je? PUF. París, 1997.
- Jacobelli, Maria Caterina. *Risus Pascalis*. Planeta. Barcelona, 1991.
- Jeanneret, Michel. *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*. Librairie José Corti, París, 1987.
- Lazard, Madeleine. *Rabelais et la Renaissance*. Que sais-je? PUF, París, 1980.
- Lever, Maurice. *Le sceptre et la marotte*. Pluriel. Hachette. París, 1983.
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes trópicos*. Eudeba. Buenos Aires, 1976.
- Mead, Margaret. *Moeurs et sexualité en Océanie*. Plon. París, 1963.
- Ménard, Philippe. *Les fabliaux, contes à rire du moyen age*. PUF. París, 1983.
- Merlino, Mario. *El medievo cristiano*. Colección La Historia informal. Altalena. Madrid, 1978.
- Metzger, Bruce M. *The Canon of the New Testament*. Clarendon Press. Oxford, 1997.
- Pillard, Guy-Edouard. *Le vrai Gargantua. Mythologie d'un géant*. Imago. París, 1987.
- Pouilloux, Jean-Yves. *Rabelais. Rire est le propre de l'homme*. Découvertes. Gallimard, París, 1993.

- Propp, Vladimir. "La risa ritual en el folklore. El cuento de Nesméjana", en Propp, Vladimir. *Edipo a la luz del folklore*. Fundamentos. Madrid, 1980.
- . *Las raíces históricas del cuento maravilloso*. Fundamentos. Madrid, 1974. (traducción indirecta y bastante deficiente)
- . *Les racines historiques du conte merveilleux*. Gallimard. París, 1983.
- Reinach, Salomon. «Le rire rituel» (1911), en *Cultes, mythes et religions*. Cinco tomos. Leroux. París, 1905-1921, tomo IV, 1912. Hay reprint reciente: Bouquins. Robert Laffont. París, 1996.
- Rodríguez Adrados, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*. Planeta. Barcelona, 1972.
- Smadja, Eric. *Le rire. Que sais-je?* PUF. París, 1993.
- Swain, Barbara. *Fools and Folly during the Middle Ages and the Renaissance*. Columbia University Press. Nueva York, 1932.
- Talayesva, Don. *Soleil Hopi*. Pocket. París, 1984.
- Zijderveld, Anton. *Reality in a Looking-Glass: Rationality through an Analysis of Traditional Folly*. Routledge & Kegan Paul. Londres, 1982.

Lo de arriba y lo de abajo
se imprimió en el mes de octubre de 2021
en los talleres de Fundación Imprenta de la Cultura
Guarenas, Edo. Miranda, Venezuela
Son 2.000 ejemplares

BIBLIOTECA
Vladimir Acosta

LO DE ARRIBA Y LO DE ABAJO

En el contexto cultural occidental moderno y cristiano, la risa es una expresión menor, colateral y superficial. Por un lado, la ciencia, el poder, la sabiduría, la espiritualidad y la filosofía se erigen como disciplinas serias propias de un espíritu culto y elevado y por el otro, lo cómico y la risa no tienen lugar sino en lo más bajo del pensamiento. En *Lo de arriba y lo de abajo*, Vladimir Acosta examina la dimensión social, crítica y desmitificadora de la risa, realizando un profundo y concienzudo abordaje de la literatura, la religión y el folklore de las sociedades antiguas, medievales y renacentistas. Para las élites la risa es una manifestación demasiado material y normalmente asociada a lo «vulgar» —lo propio del vulgo, que se ríe de cosas «groseras» o «cochinas»—, a diferencia de las élites, santos, nobles, sabios y poderosos, que apenas sonríen porque el poder desacralizador de la risa los «devalúa». En suma, todo esto es grave para una cultura cristiana que tiende a exaltar lo espiritual y a desligarse de la materialidad en la medida de lo posible. En este interesante y reflexivo ensayo, Acosta expone un tema de tanto significado humano como es la risa, y sobre todo la risa como crítica social como una introducción válida al rico mundo del carnaval y lo carnavalesco.

VLADIMIR ACOSTA

Historiador, EPHE de la Sorbona, París, (1973); licenciado en Filosofía por la UCV (1979); doctor en Ciencias Sociales, EHESS, Sorbona, París (1986); profesor titular de la UCV, donde fue jefe del Departamento de Historia, director de la Escuela de Sociología y Antropología, coordinador académico de FACES, entre otras actividades. Entre los numerosos premios que se le han otorgado podemos mencionar Premio a la Trayectoria como Investigador (Asociación para el Avance de la Investigación Universitaria, 2000); Premio Nacional de Cultura, mención Humanidades (2010); y Premio Nacional de Historia, 2018. Ha sido conductor, guionista y creador de varios programas radiales y de televisión, y ha publicado, entre otros trabajos, los ensayos *El continente prodigioso: mitos e imaginario medieval en la conquista americana* (1993); *Animales e imaginario: la zoología maravillosa medieval* (1997); *El Bolívar de Marx* (2007); *Independencia y emancipación: élites y pueblo en los procesos independentistas hispanoamericanos* (2010). En narrativa son de su autoría *La hija de la bruja o el agua roja del río* (2013) y *Los cadáveres tatuados* (2014), más recientemente retoma el ensayo con *Venezuela Rebelde: rebeliones y conspiraciones venezolanas previas al 19 de abril de 1810* (2016) y *El monstruo y sus entrañas: un estudio crítico de la sociedad estadounidense* (Editorial Galac 2017).

