

CARNAVAL/ANTROPOFAGIA/PARODIA

Las complejidades y contradicciones de las teorías de Bakhtin sobre la novela no han impedido su aplicación a la crítica de la nueva narrativa latinoamericana. El mero hecho de que sus textos nos han llegado no en el original (accesible sólo a muy pocos), sino en traducciones a distintas lenguas occidentales (sobre todo italiano, francés, inglés y alemán), debiera haber prevenido en cuanto al uso indiscriminado de los mismos. Las traducciones ahondan la ambigüedad y hasta la duplicidad de algunos de sus conceptos decisivos. Ya en la introducción de Julia Kristeva a la traducción francesa de *Problemy Poetiki Dostoïevskovo* (1963) [*La poétique de Dostoïevski*, Paris: Seuil, 1970, pp. 5-27] se subraya que el vocabulario idiosincrático de Bakhtin es una de las principales dificultades que enfrenta cualquier discusión crítica de sus teorías. Por ejemplo, donde Bakhtin usa la expresión *slovo* (el equivalente en ruso a «palabra»), Kristeva ha sugerido la traducción más adecuada de «discurso», expresión que también está connotada en el uso arcaico de aquella palabra rusa (p. 12). Más tarde, en su libro *Le texte du roman* [The Hague: Mouton, 1970; trad. española, *El texto de la novela*, Madrid: Lumen, 1974], donde Bakhtin se refiere a «dialogismo» y «polifonía», Kristeva propone la expresión y el concepto de *intertextualité* (pp. 139-176): más abarcador, pero menos específico.

Ni siquiera el canon de las obras de Bakhtin ha sido firmemente establecido. En su introducción al libro sobre Dostoïevski, Kristeva no parece muy segura de que sean de Bakhtin los libros publicados hacia 1930 por dos de sus discípulos, «V. Volosinov» y «Pavel Medvedev» (p. 9). ¿Perteneían realmente estas personas al «círculo de Bakhtin» o se trata solamente de seudónimos usados por un crítico que ya no podía publicar libremente sus trabajos debido a la persecución de los comisarios del realismo socialista? En un reciente y polémico artículo sobre el tema, Flávio Kothe parece creer que tanto Volosinov como Medvedev no sólo son gente real (lo que no está en duda, aunque se ignora cómo mu-

rieron, ya que desaparecieron durante las purgas de los años treinta), sino que son críticos originales. En efecto, Kothe demuestra que tanto el primero (en *Marxismo y la filosofía del lenguaje*, 1929) como el segundo (en *El método formal en teoría literaria*, 1926) tienen un punto de vista mucho más marxista y antiformalista que el expresado por Bakhtin en las obras por él firmadas. Por eso, Kothe opone el maestro a los discípulos y llega a la conclusión de que su círculo no era tan circular. (Cf. «A não circularidade do Círculo de Bakhtine», en *Tempo Brasileiro*, n.º 51, Rio de Janeiro, octubre-diciembre 1977, pp. 17-33).

Para Roman Jakobson, sin embargo, no hay duda de que tanto Volosinov como Medvedev eran no sólo discípulos, sino portavoces de Bakhtin, y que las dos obras publicadas por ambos fueron escritas por aquél, aunque retocadas para hacerlas más accesibles al marxismo primario que entonces reinaba en los estudios literarios soviéticos. Las contradicciones que apunta Kothe correctamente entre los textos del maestro y los de sus discípulos se deben al esfuerzo por disimular el origen y conseguir la aprobación de la censura de la época. En su introducción a la versión francesa del libro de Volosinov, que se publica ya bajo el nombre de Bakhtin, Jakobson aclara definitivamente el punto. (Cf. *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris: Minuit, 1977.)

Otros problemas de adaptación y lectura de Bakhtin al mundo occidental derivan del esfuerzo de insertar sus puntos de vista, tan originales, en el contexto de una crítica contemporánea de la novela. En un artículo excelente, David Hayman ha probado, por ejemplo, que hace falta una discusión más a fondo del problema de los géneros que está en el centro de las teorías de Bakhtin. Hayman observa correctamente que, en su libro sobre Rabelais (*Rabelais and His World*, 1965, traducción de Hélène Iswolsky [Cambridge: MIT Press, 1968]; ed. esp.: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* [Barcelona: Barral Editores, 1971]), Bakhtin tiende a subrayar sólo el aspecto cómico o «positivo» del Carnaval, reduciendo así su ambivalencia y creando un modelo incompleto. También subraya Hayman que el uso de las máscaras crea una ambigüedad mayor y más honda que sirve para marcar la distancia entre los actores y el público, destruyendo ese nivel de comunicación inmediata que, según el modelo de Bakhtin, correspondería instaurar al Carnaval. Pero el principal argumento de Hayman en su relectura de Bakhtin es que su teoría de los géneros, por sus limitaciones más obvias, no puede hacer plena justicia a las complejidades del Carnaval. En vez de una teoría de los géneros, Hayman propone una teoría de los modos. Su conclusión de que «una clasificación de los modos es posible y tal vez necesaria» lleva la adver-

tencia de que «los grupos modales deben ser contruidos de manera distinta a nuestros géneros habituales». (Cf. «Au-delà de Bakhtine. Pour une poétique des modes», en *Poétique*, n.º 13 [Paris: Seuil, 1973], pp. 76-94].)

En otro estudio interesante, Laurent Jenny ha intentado analizar otras formas del Carnaval que las estudiadas por Bakhtin. Al considerar los textos de Raymond Roussel y su obvia vinculación con el Carnaval tal como éste es practicado en Niza, Jenny ha indicado la necesidad de ampliar la visión algo estrecha (históricamente hablando) de Bakhtin, que insiste en su carácter de rito folklórico del Renacimiento. Jenny no sólo discute el referente cultural del concepto Carnaval, sino también el procedimiento narrativo que Bakhtin ha llamado de «carnavalización»; de esta manera, el Carnaval moderno (que Bakhtin descarta) se convierte en el producto final de un proceso de «espejularización»: en nuestro tiempo, el Carnaval se convierte en «espectáculo», y sus participantes ya no pueden mezclarse y comunicarse en la forma «libre y familiar» que Bakhtin describe. Los contactos se intelectualizan y se formulan en un discurso vacío que preserva los signos (pero sólo los signos) de una situación carnavalesca que ya no existe. (Cf. «Le discours du Carnaval», en *Littérature*, n.º 16 [Paris, diciembre 1974], pp. 19-36.)

Hasta la ortografía del nombre de Bakhtin está en cuestión, como ha demostrado ocurrentemente Paolo Valesio en una conferencia de Yale. El mundo occidental tiene tantos Bakhtines como lenguas a las que ha sido traducido. En tanto que los franceses favorecen la escritura de su nombre, que es la más extendida, «Bakhtine» (la *e* muda al final evita el cambio de sonido, pero es innecesaria en español o portugués, por ejemplo), los italianos prefieren «Bactin», que no da, sin embargo, el sonido más gutural de la *kh* rusa. En español, este sonido puede ser simulado por la *j*, lo que daría «Bajtín»: monstruo fonético que convierte al crítico ruso en un personaje de las *Mil y una noches*. Perseguido y silenciado durante años en su patria, súbitamente promovido a la fama por discípulos occidentales más o menos proliferantes, Bakhtin no parece poder escapar (ni siquiera en la cuestión relativamente simple de la ortografía correcta de su nombre) a la carnavalización que sus libros tan persuasivamente proponen.

ANTROPÓFAGOS SURTIDOS

En América Latina, Bakhtin ha sido usado por ahora para explorar nuevas posibilidades de comprensión de períodos «difíciles» de nuestra

literatura, como el barroco colonial, o para analizar nuevas formas de la narrativa que caen bajo el membrete de «neobarroco». Con menos éxito ha sido también aplicado para explicar algunos aspectos de la vanguardia brasileña o para ilustrar el uso de la metáfora en el más experimental de los novelistas brasileños del siglo XIX, Machado de Assis. Este último intento es tan poco sistemático que si lo menciono aquí es sólo porque contiene la semilla de un análisis fecundo. (Cf. Dirce Côrtes Riedel, *Metáfora. O Espelho de Machado de Assis* [Rio: Francisco Alves, 1974].) Desgraciadamente, la falta de coherencia crítica de este trabajo cancela lo que podría haber sido la lectura fructuosa de un novelista que redescubrió el *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, mucho antes de que se hubiera puesto de moda en Europa.

Más decisiva para el discurso crítico brasileño ha sido la aplicación del concepto de parodia (en una línea similar a la de Bakhtin) a la obra de dos de los maestros del modernismo brasileño. Ya en artículos y prefacios escritos a fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta, Haroldo de Campos había desarrollado un concepto de parodia. En los años setenta, ese concepto ha sido ampliado para dar lugar a una visión más ecuménica de la teoría de la parodia, incorporando elementos ya indicados por Bakhtin. En su introducción a una reedición de la segunda novela de Oswald de Andrade, la más experimental, *Serafín Ponte Grande* (1933), De Campos subraya la importancia de la noción bakhtiniana de carnavalización para una relectura de esta novela. (Cf. *Obras Completas* de Oswald de Andrade, vol. 2 [Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971], p. 107, n. 11.) Más tarde, en su extraordinario análisis de *Macunaíma*, de Mário de Andrade (1928), De Campos habría de indicar la posibilidad de aplicar y ampliar el concepto de parodia al discutir el canon de la fábula que subyace esta novela, como lo demuestra por una minuciosa aplicación de las teorías de V. Propp. (Cf. *Morfología de Macunaíma* [São Paulo: Perspectiva, 1973], p. 218.)

Todo el movimiento antropofágico de los años veinte, que Oswald teorizó y practicó en sus novelas y que constituye el telón de fondo de la novela de Mário, adquiere así un nuevo sentido en la lectura, a la vez crítica y poética, de Haroldo de Campos. Muestra así tener sus raíces a la vez en la «nueva» tradición de la vanguardia (futurismo, cubismo, dadaísmo), así como en la brutal *asimilación* de la cultura occidental, que ocurrió cuando los primeros portugueses desembarcaron en el Nuevo Mundo. La antropofagia fue la respuesta carnavalizada a esa conciencia poética que los modernistas brasileños dieron al falso problema del colonialismo cultural. Al subrayar desfachatadamente que todo proceso de asimilación es canibalístico, los antropófagos no sólo desacra-

lizaron los modelos, sino que también desacralizaron la actividad poética misma. (Para una lectura de este movimiento desde la vertiente hispanoamericana, véase mi artículo «The Metamorphoses of Caliban», en *Diacritics* [Ithaca: Cornell University, septiembre 1977], pp. 78-83.)

Semejante a la labor cumplida por De Campos en el área brasileña, pero aún más explícitamente basado en la obra de Bakhtin, es el estudio publicado por Severo Sarduy bajo el título de «Barroco y neobarroco», en *América Latina en su literatura* (compilación de César Fernández Moreno [México: Unesco/Siglo XXI, 1972], pp. 167-184). En ese trabajo, así como en la colección de estudios publicados bajo el título de *Escrito sobre un cuerpo* (Buenos Aires: Sudamericana, 1969), Sarduy ha demostrado prácticamente cuán fructuosa puede ser la aplicación de las teorías de Bakhtin y de Julia Kristeva sobre la carnavalización, el dialogismo y la intertextualidad a la literatura latinoamericana. A la zaga de Sarduy, y a veces sin tomarse el trabajo de citarlo, muchos otros críticos han abundado en los aspectos más superficiales de estas teorías. Pocos han sido, sin embargo, capaces de aplicarlas con el rigor que Sarduy (o De Campos) han tenido y tienen.

EL CARNAVAL BARROCO Y NEOBARROCO

Lo que hace que las teorías de Bakhtin (a pesar de sus contradicciones y ambigüedades) sean tan relevantes para una crítica de la literatura latinoamericana es que ellas fueron concebidas en un momento en que la cultura soviética era todavía «marginal» con respecto a la cultura llamada «occidental». Llamando la atención sobre un género *secundario* si no *despreciado* como es la parodia, mostrando que la novela no deriva realmente de la épica, sino de la sátira menipea, es decir, invirtiendo el canon aristotélico, que ni siquiera el marxista Lukács se había atrevido a alterar realmente, Bakhtin ayudó a cuestionar el logocentrismo europeo u occidental. Su revaluación de la sátira menipea, del diálogo socrático, de la parodia y del Carnaval, no sólo ofrecía una lectura diferente y polémica de los géneros que habrían de producir la novela moderna. También invertían el sentido de la orientación del pensamiento marxista de su tiempo. Lo que había sido hasta entonces considerado central (la tradición de la novela realista, burguesa, estudiada sobre todo por Lukács) resultaba ser sólo una fase en un desarrollo mucho más largo y complejo de un género diferente. Por otra parte, lo que había sido considerado marginal, errático y hasta extraño (las novelas paródicas de Sterne, heredero directo de Cervantes, o los folletines hi-

perbólicos de Dostoievski) era convertido por Bakhtin en el paradigma de una nueva forma de la novela: dialogística en vez de monológica, polifónica y plural. (La implícita polémica entre Lukács y Bakhtin ha sido comentada e ilustrada por Vittorio Strada en *Problemi di Teoria del Romanzo* [Torino: Einaudi, 1976], libro que incluye algunos ensayos casi desconocidos de Lukács y un texto de Bakhtin, redactado en 1938, sobre «Epica y romance». Para este último, véase la traducción publicada en la revista *Eco* [Colombia, 1977], núms. 193 y 195.)

En un movimiento típicamente carnavalesco, Bakhtin desplazó el centro a la periferia y probó que las formas «marginales» habían ocupado el centro. Ese movimiento político (en el sentido en que Paolo Valesio define la política como la estrategia del texto) no sólo desplazó a Tolstoi, paradigma del logocentrismo y la novela monológica, sino que instaló a Dostoievski y a toda la literatura rusa en una perspectiva distinta. La misma operación puede ser practicada con la literatura latinoamericana, que ha sufrido hasta hace poco por una crítica demasiado preocupada por el logocentrismo de los modelos occidentales. En cierto sentido, y a pesar de la independencia política, los modelos, los valores y hasta el lenguaje latinoamericanos han sido originados en Europa. El colapso de los imperios español y portugués no cambió la situación de dependencia. Como ha sido suficientemente demostrado, esa dependencia ya existía en la época de aquellos imperios, ya que eran a su vez tributarios (económica y culturalmente) de otros imperios europeos. Con la independencia, las metrópolis iniciales fueron sustituidas mayormente por Francia, Inglaterra o Italia como proveedores de modelos culturales. Más recientemente, Estados Unidos y la Unión Soviética han entrado a integrar la lista de «influencias».

Si al nivel de las culturas oficiales la importación de modelos era la norma, al nivel de la cultura no oficial (que incluía no sólo la cultura popular, sino también, y no hay que olvidarse, los experimentos de la «vanguardia»), el proceso era totalmente distinto. Los modelos eran aceptados por la cultura no oficial, pero eran inmediatamente parodiados; las modas eran exageradas hasta lo grotesco; la entronización y la desentronización de las ideologías eran practicadas con toda celeridad. En los tiempos barrocos, poetas como Sor Juana Inés de la Cruz o el poeta popular y erudito brasileño Gregorio de Matos llevaron a Góngora hasta sus últimas consecuencias, universalizando sus puntos de vista al llenar sus respectivos versos con puntos de vista contrarios y hasta contradictorios (Sor Juana) o al explorar sus más escatológicas posibilidades tanto en el sentido metafísico (Sor Juana) como en el coprológico (De Matos).

Una operación similar ocurrió durante el modernismo hispanoame-

ricano, que corresponde (en Brasil como en Francia) al simbolismo. Hubo allí una descodificación grotesca de los modelos franceses, tan sofisticados que se puede hablar de una verdadera carnavalización. En tanto que Verlaine estaba meramente burlándose, en complicidad con sus lectores, tan *blasés*, en sus *Fêtes galantes*, del falso oropel versallesco, Rubén Darío usaba el mismo repertorio para construir un modelo que no sólo era extranjero para él (y, por tanto, no había perdido el atractivo de lo exótico), sino para el mundo cotidiano de sus lectores. Ya hay en Darío un tono de autoparodia en el juego de ambigüedades con que imita y desacraliza los modelos del simbolismo francés. Más radicales, Leopoldo Lugones y Herrera y Reissing se movieron en la dirección indicada por Lautréamont y Laforgue (por azar también nacidos en este continente) para producir en la primera década del siglo una poesía totalmente paródica y revolucionaria: el *Lunario sentimental* (1909) y *Los peregrinos de piedra* (1910) ya anticipan los modelos que la vanguardia hispanoamericana habría de necesitar para liberarse de la herencia modernista. Por eso en los años veinte les tocó a los brasileños exponer y carnavalizar la musa oficial. A partir de entonces (en la obra de Huidobro y de Borges, de Oswald y Mário) resultó evidente que sólo las distorsiones de la parodia y la violencia de la antropofagia podían hacer justicia al «espíritu» de la literatura latinoamericana.

No fue sólo porque la marginalización de la cultura latinoamericana hizo posible la inversión de los modelos europeos por lo que las teorías de Bakhtin resultaron fructíferas en nuestro campo. Desde los orígenes de nuestra cultura, el proceso brutal de asimilación de culturas ajenas, el choque producido por la violenta imposición de un punto de vista cristiano y feudal del mundo y más tarde la masiva importación de otra cultura ajena (la africana, aportada por esclavos), todo esto llevó a formas extremas de carnavalización. Si Cortés fue visto por los aztecas como un avatar de Quetzalcoatl, la Serpiente Emplumada, y los españoles insistieron en identificar en el Nuevo Mundo el Jardín del Edén o el lugar exacto en el que las perdidas tribus de Israel se habían instalado, esas formas de carnavalización recíproca, motivadas por el conflicto de culturas heterogéneas, se convirtieron en la pauta básica de una cultura latinoamericana.

Muchas décadas más tarde, la siesta colonial sería alterada por insanas disputas teológicas sobre la verdadera (o falsa) aparición de la Virgen de Guadalupe a un pobre campesino mexicano, o por la igualmente demente posibilidad de que uno de los apóstoles haya sido enviado por Cristo para predicar en el Nuevo Mundo antes del descubrimiento de América. (Estos u otros casos similares han sido ilustrados en mi *Borzoï*

Anthology of Latin American Literature [New York: Knopf, 1976], volumen I.)

Desde el punto de vista de los colonizadores o desde el punto de vista de los colonizados, el conflicto de culturas y de mitos produjo versiones igualmente carnavalizadas. En esas versiones, las culturas opuestas y hasta heterogéneas aparecieron inesperada y brillantemente integradas. Los antropólogos ya han estudiado las infinitas variaciones de algunos cultos afrocubanos o afrobrasileños, el sincretismo de culturas que ellos implican, la mezcla y confusión de todo posible «origen» que practican. En el concepto de Carnaval, América Latina ha encontrado un instrumento útil para alcanzar la integración cultural que está en el futuro y para verla no como una sumisión a los modelos occidentales, no como mera corrupción de algún original sagrado, sino como parodia de un texto cultural que en sí mismo ya contenía la semilla de sus propias metamorfosis.

UNA DOBLE TRADICIÓN

Bakhtin tiene probablemente razón al alegar que el Carnaval (tal como era representado en la Edad Media y en el Renacimiento) ya no existe en Europa a partir de la Edad Moderna. Después de Rabelais, ha perdido para siempre sus rasgos principales de ser a la vez un acontecimiento folklórico y popular. Pero en América Latina, el Carnaval está aún vivo: especialmente en el área del Caribe y en el Brasil. El conflicto y la mezcla de culturas (indígenas, europeas, negras) en estas áreas privilegiadas han impedido que el Carnaval se convirtiese sólo en una institución oficial exclusivamente fiscalizada por el Gobierno. En los ritos de la *macumba* y el *candomblé* brasileños, así como en la *ñanguería* cubana, el espíritu del Carnaval está muy vivo aún hoy. Está también vivo en las festividades oficiales, que no sólo llenan las calles de turistas, sino que tienen raíces en una cultura popular capaz de sostener un espectáculo en que la separación entre los actores y los espectadores está eliminada. En la época del Carnaval, todos son uno.

Las consecuencias de esta situación son dobles. Por un lado, el Carnaval mismo continúa enriqueciendo la cultura latinoamericana a todos los niveles. Por otro lado, el proceso de carnavalización no cesa porque hay un permanente intercambio de modelos culturales generados a nivel popular y aquellos generados por los escritores y artistas. El ejemplo mejor de este intercambio a nivel popular que la novela latinoamericana puede ofrecer es la obra del novelista brasileño Jorge Amado, cuyos li-

bros fáciles y agradables (*Gabriela, cravo e canela; Donna Flor e seus dois maridos; Tenda de milagres*) dependen mayoritariamente del Carnaval y los ritos afrobrasileños en su vertiente bahiana. Lo mismo es obvio, aunque a nivel más sofisticado, en el caso de algunos novelistas cubanos. Los vínculos de Alejo Carpentier con el Carnaval y su subestructura cultural han sido persuasivamente mostrados por Roberto González Echevarría en uno de los capítulos principales de su libro *The Pilgrim at Home* (Ithaca: Cornell University Press, 1976). Aún más creadora del punto de vista del lenguaje y de la forma narrativa es la obra maestra de Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* (1967). En esta novela, los elementos folklóricos del Carnaval y los clásicos de una narración europeizada y carnavalesca (Petronio, Sterne, Lewis Carroll, Joyce) se combinan para producir un texto totalmente «cubano». En una vena similar, las novelas de Severo Sarduy trabajan a dos niveles, mezclando con suprema habilidad e ironía las lecturas del folklore cubano ya realizadas por su maestro, José Lezama Lima, y la propia mezcla sarduyana de estructuralismo francés y ritmo caribeño para producir una versión carnavalizada (y canibalizada) de ambas culturas.

Menos evidente es el caso de Jorge Luis Borges. La carnavalización en su obra es el resultado de un proceso extremadamente elaborado de parodia de la cultura occidental. Ya en los años veinte intentó (por lo menos diez años antes de Carpentier) una revaloración del folklore del Río de la Plata: las orillas de Buenos Aires eran la matriz donde él encontró los restos corrompidos de una tradición gauchesca (el jinete de la pampa se había convertido en el compadrito o el cuchillero del suburbio); restos que se habían mezclado incómodamente con el ambiente prostibulario del que saldría el tango y su letra, sentimental y cínica a la vez. A uno de esos poetas del suburbio y del tango, Evaristo Carrigo, dedicaría Borges (ya en 1930) una biografía curiosamente reticente, pero en la que ya está la coreografía entera de una subsociedad carnavalesca. Pero pronto Borges se cansó de este tipo de juego turístico (el tango ya había triunfado en París y había sido desinfectado de su crápula por Ricardo Güiraldes y Rodolfo Valentino). Abandonando los temas, pero no el tono, Borges descubrió que en la parodia podía encontrar una manera de desacralizar tanto los modelos de la cultura occidental como la imitación servil de esos modelos por los escritores del oficialismo (llámense Larreta o Mallea). Una serie de cuentos populares, recogidos en 1935 bajo el título chillón de *Historia universal de la infancia*, iniciaron una revolución total de la narrativa hispanoamericana. La primera de sus historias fantásticas, «El acercamiento a Almotásim», es del mismo año, aunque no fue recogida en aquel libro, sino en otro,

disfrazada hábilmente de reseña bibliográfica e insertada en *Historia de la eternidad* (1936), una colección de ensayos de extraña y hasta equívoca erudición. Sólo más tarde Borges la incluiría en su primera colección de relatos fantásticos, *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), revelando de esta manera el chiste de su primera publicación. (*El jardín*, a su vez, sería más tarde incluido en una colección mayor, *Ficciones*, 1944, quedando así cancelado como libro. De este modo, Borges lleva los procedimientos paródicos hasta el modo mismo de producción y publicación de sus textos. Hoy, «El acercamiento a Almotásim» ha desaparecido de *Ficciones*, en la edición de *Obras Completas* en un solo volumen, y se encuentra sólo en *Historia de la eternidad*.)

A partir de «Almotásim», Borges habrá de escribir varias falsas reseñas o notas necrológicas o ensayos críticos, como los dedicados a «Pierre Menard, autor del *Quijote*», o al «Examen de la obra de Herbert Quain», o a «Tlón, Uqbar, Orbis Tertius», cuentos que están actualmente recogidos en *Ficciones*. El elemento más constante en estas sutiles variaciones sobre un tema es la destronización de la cultura occidental, la carnavalización de su discurso crítico y narrativo. Por una inversión radical de sus modelos, Borges consigue hacer pedazos la centralidad apócrifa de aquella cultura.

Más tarde aún habría de desarrollar una forma aún más insidiosa de parodiar la cultura occidental. En un cuento titulado «El Aleph» (que recoge en el volumen del mismo nombre, 1949), la carnavalización paródica está cuidadosamente escondida. Sólo si se lee entre líneas se puede descubrir en esta trivial y grotesca historia de amor el prototipo altísimo: la *Divina Comedia*. A pesar de que la mujer amada (e indigna) de su cuento se llama Beatriz y de que uno de los tres protagonistas lleva el nombre de Daneri (apócope de Dante Alighieri), Borges continúa insistiendo ante sus entrevistadores que el cuento *no* tiene nada que ver con la ilustre epopeya cristiana y que los vínculos, si existen, son feliz invención de los críticos. Al negar la parodia, Borges sólo consigue dar otra vuelta de tuerca al infinito proceso de carnavalización a que están tan íntegramente dedicados sus cuentos. (Un ensayo que estaba antes en *Otras inquisiciones*, 1952, pero que ha desaparecido misteriosamente ahora de las *Obras Completas*, «Encuentro en un sueño», sobre el momento en que Dante ve por primera vez a Beatriz en el Paraíso terrenal, da la clave de su lectura de Dante y de su cuento, «El Aleph».)

Independientemente de Borges, y como si nunca hubiera oído hablar de él, José Lezama Lima había construido, lenta y firmemente, su propia forma de carnavalización. En ensayos y poemas, pero especialmente en su ambiciosa novela, *Paradiso* (1966), hoy completada por una secuela

aún más alegórica, *Oppiano Licario* (1977), Lezama ha desarrollado un tipo de barroco que descansa enormemente en la parodia para concentrar un discurso crítico, proliferante y aparentemente disperso. Vista desde el punto de la novela polifónica de Bakhtin, *Paradiso* ya no puede ser leída (como algunos han intentado) como una novela realista y autobiográfica sobre la educación de un joven poeta cubano, una suerte de *Bildungsroman*, estropeado por las digresiones sobre todo y nada: la comida cubana y el folklore, la homosexualidad y una teoría de la androginia, la magia y la religión, la poesía y la poética. El humor elaborado y mortal, la fragmentación deliberada de la narrativa, la proliferación de metáforas y la alegorización de la realidad (que alcanza mágicos momentos en *Oppiano Licario*), todas estas señales deben ser reconocidas como signos de una realidad poética. La novela de Lezama contiene al mismo tiempo una celebración de la religión y la poesía y una destrozación de ambas, una epifanía y una blasfemia. El espíritu verdaderamente medieval que la atraviesa y que funda tanto su imaginaria como su ideología adquiere otro sentido cuando se le estudia desde el ángulo de las teorías de Bakhtin. La verdadera polifonía paródica que la funda es la fuente de su barroco, que es también gótico, como ha indicado Sarduy. Por eso, en vez de una confusión de estilos, como muchos han reclamado, es una conciliación lo que ambos libros producen. Hasta la prodigiosa metamorfosis del falo en el celebrado capítulo octavo de *Paradiso* (que tanto ha escandalizado a las beatas de ambos sexos) puede ser ahora identificado con la visión normal del Carnaval.

Aun la teoría del silogismo poético del sobresalto, que en ambos libros es presentada bajo la forma práctica y teórica del discurso de Oppiano Licario, puede ser leída desde el punto de vista de la parodia y del Carnaval, adquiriendo así un doble significado único. El mismo proceso por el que se corona al loco y los más groseros excesos de la carne son exaltados (la fornicación, la sodomía, pero también la gula y la defecación) en la obra de Rabelais, está presente y activo en las metáforas y en las imágenes de la novela de Lezama Lima. Ellas encuentran un lugar exacto en la versión invertida de la vida que el mundo de su libro y de su secuela, aún más misteriosa, postulan. Hasta las alusiones contenidas en el título de la primera novela al poema de Dante resultan carnalescas, porque este *Paradiso* lezamiano contiene su Infierno. El silogismo del sobresalto que Oppiano Licario enseña a Cemí en el primer libro y que su hermana Inaca Eco Licario practica a nivel pitagórico y sexual en el segundo ya no puede ser visto sólo como una figura retórica: también implica una prueba mortal realizada por la parodia sobre el abismo del mundo (del texto) y sin red ninguna.

En Lezama Lima, así como en Borges y en los modernistas brasileños, una tradición latinoamericana de la carnavalización y la parodia resulta claramente ilustrada. Ella puede documentarse en escritores más jóvenes, como Manuel Puig, o remozados, como Vargas Llosa (decidido desde *Pantaleón y las visitadoras*, 1973, a abandonar el solemne realismo de sus comienzos en beneficio de un humor obviamente aprendido en *Boquitas pintadas*, 1969), dando lugar así a toda una nueva y hasta novísima narrativa hispanoamericana que algún día habrá que empezar a cartografiar con algún rigor. En el Brasil, y después de los fastuosos experimentos paródicos de un Guimarães Rosa y una Clarice Lispector (sobre todo en los años cincuenta y sesenta), habría que subrayar la aparición, aún fragmentaria, de la obra *in progress* de Haroldo de Campos: esas *Galaxias*, de las que la *Revista Iberoamericana* ya ofreció algunos fragmentos (núms. 98-99, enero-junio 1977, pp. 39-49) y de las que se encuentran otros, transpuestos al español por Héctor Olea, en *Avances (Espiral)*, núm. 5 [Madrid: Editorial Fundamentos, 1978], páginas 19-42). Las *Galaxias* llevan hasta límites sólo atravesados por James Joyce en inglés y Julián Ríos en español una parodización del lenguaje mismo (en su semántica y su fonética) que convierte la polifonía de Bakhtin en un ejercicio no sólo intertextual, sino también intratextual.

Manuel Puig, Sarduy, Haroldo de Campos: estos nombres y las obras que los ilustran son suficiente testimonio de que la tradición latinoamericana de la parodia es demasiado importante para sólo ser vista como una línea marginal. Por allí pasa la corriente más fecunda de nuestras literaturas.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

Yale University.