ELEMENTOS CARNAVALESCOS BAJTINIANOS EN DOS OBRAS DE B. DE TORRES NAHARRO

CECILIA NOVELLA
University of Alberta

A los ya excelentes trabajos de estudiosos como John Lihani, D. W. McPheeters, Luisa de Aliprandini, H. López Morales y otros que se me escapan, sobre la obra de Torres Naharro en general, y sobre *Soldadesca* y *Tinelaria*, en particular, quiero agregar, con modestia, una aproximación diferente para la lectura de dichas obras.

Aunque en su obra, *Estética de la creación verbal*, Mijail Bajtín elabora un círculo de problemas científicos y filosóficos para el análisis de las obras en prosa, más de un elemento resulta fácilmente aplicable a ciertas obras dramáticas. Tal es el caso de *Tinelaria*, donde la variedad de personajes y de idiomas responden a lo planteado por Bajtín con respecto a los destinos históricos de la palabra en diversas esferas de la cultura y en los diversos géneros literarios. Otro elemento notable, tanto en *Tinelaria* como en *Soldadesca*, es el profundo origen folclórico de la imagen literaria; en otros términos, el estudio del carnaval y la idea de carnavalización de la literatura. Un tercer elemento al que haré referencia en este estudio, son los elementos tiempo y espacio como coordenadas principales de la representación artística. A ellos los incluye Bajtín en la teoría del cronotopo.

Antes de continuar en torno a Bajtín, conviene establecer un par de cosas que tienen relativa importancia y que pueden servirnos como puntos referenciales de lo que se dirá más adelante. Conviene que nos pongamos de acuerdo en considerar estas obras, *Tinelaria* y *Soldadesca*, como portadoras de una dosis de crítica social de la época, en dos direcciones: una que se orienta a descubrir los vicios y licencias de la clase baja que retrata (abuso de la oficialidad inescrupulosa, en contra de una tropa indefensa e iliterata, como en *Soldadesca*), sean éstos soldados, o personal de servicios menores (mozos de cuadra, sirvien-

tes, cocineros, como en *Tinelaria*). El otro blanco de la crítica lo constituyen los miembros de la clase alta (nobles, prelados, príncipes de la Iglesia y cortesanos) quienes, por ignorancia o negligencia para enterarse de lo que ocurre en el interior de sus casas, son objeto de robos, engaños, y malversación. Y de paso, con su actitud, consienten, y quién sabe si hasta alientan, rivalidades entre los sirvientes.

Hay alusión directa —en el aparte en que Escalco se confía con Barrabás— a las relaciones ilícitas de religiosas (Escalco manifiesta a Barrabás que desea tener una concubina, y que prefiere una abadesa o de rango similar). Queda de manifiesto que la vida de algunos religiosos no es del todo pía. Si un simplón como Escalco se permite manifestar un deseo semejante sin causar un gran escándalo en el público —o aún, causándolo— todo hace suponer que este tipo de licencias es *vox populi*, o por lo menos, verosímil.

Es importante hacer hincapié en este aspecto crítico de la obra, porque los estudiosos mencionados más arriba, no destacan el espíritu crítico que la obra conlleva. Lihani, al menos, no pone mayor énfasis en el tono crítico. Tampoco McPheeters va muy a fondo en este sentido. En mi opinión, lo que hace más patético el carácter de desenfadada crítica social que las obras permean, es el hecho de ubicarse en una época de abundantes adulaciones de parte de los escritores hacia el o los mecenas. La protección del mecenas es algo que no puede ponerse en juego de ninguna manera. Ya sabemos que ello expone al autor a quedarse sin mecenas.

De acuerdo a lo que señala Bajtín en su obra, las manifestaciones de un personaje o de varios, está la reacción única con la totalidad del mismo. Y todas las manifestaciones por separado tienen un grado considerable de importancia para la caracterización del todo como su conjunto. Por ello es que, en ambas comedias en estudio, tenemos que tomar en consideración todos los factores eventuales acerca de los personajes: la crítica, la visión actual del mundo, sus deseos y pretensiones, sus consideraciones prácticas. Pensando en este postulado de Bajtín, tal vez no estemos muy desencaminados si proponemos que, en *Tinelaria* especialmente, el autor ha convertido a sus personajes en los portavoces inmediatos de sus propias ideas, ya sea para convencer de su veracidad o para difundirlas. Debo subrayar aquí que no intento decir, ni sugerir siquiera, que el autor-real esté poniendo ingredientes que le son propios, en boca o quehaceres de sus personajes. Está lejos —mi intención— de apuntar hacia análisis biográficos o con predominio de biografía en la obra. Si ello ocurriera, no podríamos hablar de un principio estéticamente creativo, y estaríamos frente a un prosaísmo no disuelto en la totalidad de la obra. Desde este punto de vista, tenemos entonces que la crítica explícita que contiene la obra, trasluce parte del pensamiento del autor. Y éste se vale de una serie de recursos dramáticos para lograr su objetivo. En otras palabras, con *Tinelaria* y *Soldadesca* estamos frente a comedias a noticia con propósito didáctico muy obvio.

Entre los recursos a que recurre el autor para envolver su mensaje, está la risa, el banquete (en este caso, las comidas en el tinelo), la desacralización del cuerpo humano —expresada en los chistes, las alusiones graciosas, pero con ribetes de picardía. Y todos ellos son recursos que Bajtín señala como elementos que son manifestaciones y expresiones de ciertas culturas. Bajtín, al analizar la obra de Rabelais, puntualiza que éstas pueden subdividirse en tres categorías: 1) formas de rito y espectáculo (en las que se incluyen diversas piezas representadas en público); 2) obras cómicas verbales (que comprende la parodia) de diferente naturaleza. Pueden ser oral o escrita, en latín o en lengua vulgar, y 3) diferentes formas y géneros de vocabulario coloquial y grosero (injurias, insultos y dichos populares). Por nuestra parte, podemos considerar que estas tres categorías reflejan —dentro de su misma heterogeneidad— una interdependencia, pero se mezclan de distintas maneras. Y todas ellas ocupan en la vida del hombre de la Edad Media, un lugar considerable. Recuérdese que las representaciones aún anteriores a las obras de Torres Naharro (las églogas de Juan del Encina, por ejemplo), se hacían en los templos o en las salas de los palacios nobles, y todas ellas contemplaban el regocijo público; un ambiente de carnaval precedía a la representación de los misterios y de los Autos. Más lejos, allá en las zonas netamente rurales, las cosechas y las vendimias eran igualmente celebradas en forma masiva y con reinas y reyes de la alegría, para la diversión del pueblo. Según Bajtín, estas representaciones cómicas crean una dualidad del mundo. Ello se explica si pensamos que tales espectáculos nos ofrecen un aspecto del mundo, del hombre y de las relaciones humanas absolutamente distintos y extraoficiales del que nos da la religión y el estado. Esto porque, al lado del mundo oficial, se crea un segundo mundo y una segunda forma de vida no ajenos a los hombres de la Edad Media. Es más, ciertas formas carnavalescas constituyen una verdadera parodia del culto religioso. Y entre todas las manifestaciones artísticas que utilizan estos recursos como un elemento lúdico (de juego), las más apropiadas para ello resultan ser los espectáculos teatrales. Y entre éstos, *Tinelaria* y *Soldadesca* son las que mejor responden a los postulados de Mijail Bajtín.

Los carnavales populares no son una forma artística del espectáculo teatral, y no entran en el dominio del arte de una manera general. Eso también lo apunta Bajtín. Pero sí se sitúa en las fronteras del arte y de la vida. Casi podríamos decir que *es* la vida misma presentada bajo las reglas del juego. El carnaval, de hecho, ignora toda distinción entre actores y espectadores, porque éstos *no asisten* a un carnaval, sino que *lo viven*. Durante la duración del carnaval, los espectadores no viven otra vida sino aquélla, porque resulta imposible escapar. El carnaval es la segunda vida del pueblo basada en el principio de la *risa*; es vida de fiesta, de alegría. Estas festividades siempre han tenido un contenido esencial, un sentido profundo y siempre han extraído una concepción del mundo. En *Tinelaria*, más que las horas de comida de los sirvientes, lo que tenemos es una

especie de banquete en tres etapas, con las consabidas situaciones jocosas (la risa es el objetivo del creador), de palabrotas que mueven a carcajada al auditorio, y distintas lenguas que evidencian un cosmopolitismo obvio de los actores. Es decir, tenemos en la obra, todos los componentes de las subdivisiones que Bajtín señala como elementos carnavalescos en una obra.

Lo que queda de manifiesto en las obras de Torres Naharro es que la situación de fiesta, de banquete y de francachela proporcionan una suerte de enfrentamiento provisorio de la verdad dominante y de un régimen existente; permite la abolición temporal de todas las relaciones jerárquicas, de los privilegios y de los tabúes. En las fiestas oficiales, donde no se da este ambiente carnavalesco en la representación escénica, todas las diferencias de clase y de rango prevalecen, ... y prevalecen de tal modo, que incluso físicamente las distinciones se mantienen (asientos de privilegio, vestidos con condecoraciones y distintivos que señalan un rango y otros). En el carnaval, en cambio, reina una forma particular de libre relación entre los individuos que en la vida normal están separados por barreras infranqueables (su condición, empleo, fortuna, edad y situación familiar). En alguna medida, la situación carnavalesca o mejor dicho, la percepción carnavalesca del mundo en la obra, es el fundamento provisorio de un ideal utópico: un auténtico humanismo, sin separaciones de ninguna índole.

La estaticidad de las obras, especialmente *Tinelaria*, es otro elemento que se ajusta al postulado de M. Bajtín: cuando el teórico dice que «obras cómicas verbales» que incluyen parodias, son subdivisiones de esas categorías que forman parte de las manifestaciones culturales de un pueblo, podemos añadir que la falta de acción en ambas comedias no es una deficiencia en la creación del autor ni mucho menos. Ahí hay una deliberada intención de no distraer al espectador con acciones que atenten contra la efectividad del mensaje (la crítica social a que nos referimos antes). Dicho de otra forma, la importancia de la palabra sobre la acción se ve reforzada por la intención cómica, la que a su vez, constituye un elemento de los que Bajtín considera indispensable en una pieza literaria. De ahí, entonces, que el lugar de la acción (el tinelo), lejos de limitar a la comedia, le ofrece la posibilidad de agregar otro elemento de los destacados por el teórico ruso: la comicidad verbal; la locución o el discurso que provoca la *risa*, ya sea por la jerga de cada idioma, como en el caso de *Tinelaria*, o por el vocabulario empleado, sea éste chispeante, franco, desenfadado o grosero y alusivo. En cuanto a la risa, hay que recordar que es inherente al ser humano; todo el mundo ríe. Y además, es ambivalente, porque puede ser desbordante de alegría, pero al mismo tiempo es sarcástica, niega y afirma a la vez. De modo que cuando los actores buscan hacer reír al auditorio, usan todos los medios que el autor pone en sus parlamentos. Incluso alusiones a las partes tabúes del cuerpo humano. Y aquí tenemos otro elemento bajtiniano propio de la obra literaria folclórica representativa de una cultura (o subcultura): la desacralización del cuerpo humano. Generalmente las frases alusivas a los órganos sexuales conllevan una inju-

ria o un insulto fuerte, intercambiadas entre dos o más personajes. En nuestra *Tinelaria* tenemos injurias, blasfemias y groserías verbales relacionadas con principios de la vida material y *corporal*: hay alusiones y frases que evocan imágenes del cuerpo humano, de actividades como el comer, el beber, la satisfacción de necesidades biológicas, de la vida sexual, etc. Y cuando los parlamentos incluyen frases que evocan estas imágenes, generalmente son imágenes hipertrofiadas y de doble sentido, pero que provocan la hilaridad del auditorio. En este sentido, las comedias de Torres Naharro podrían incluirse en la categoría de obras de un *realismo grotesco* (entiéndase por realismo grotesco el sistema de imágenes de la cultura cómica popular), en el que el elemento espontáneo material y corporal es un principio profundamente positivo. Este principio positivo está percibido como universal, propio de un grupo social (vulgo) colectivo y genérico y no de un individuo biológico aislado.

Mediante el léxico, capaz de evocar imágenes de toda índole, especialmente éstas de principios material y corporal, se sientan las bases de la obra festiva, de la comedia. Porque los principios material y corporal son los principios de la fiesta, del banquete, de la alegría, de la abundancia. Y estos principios subsisten en *Tinelaria*, aunque lo que predomine en la obra sea un tono de queja y de inconformismo por parte de los sirvientes de la casa cardenalicia.

La risa surge por la comicidad que produce el «rebajamiento» y la «materialización» del principio material y corporal. El rebajamiento es otra de las formas del realismo grotesco. En éste, lo «alto» y lo «bajo» tienen un significado totalmente topográfico: lo alto es el cielo y lo bajo, la tierra. A su vez, la tierra es el principio de la absorción (la tumba, el vientre), al mismo tiempo que lo es del nacimiento y de la resurrección. Tal es el valor que Bajtín le asigna topográficamente considerado lo alto y lo bajo en su aspecto cósmico. Por lo tanto, en los comensales del tinelo, la sed, el apetito y las alusiones al cuerpo humano son profundamente carnavalescas y el rol que juega cada personaje de los muchos que el autor pone en escena, es representativo de un grupo social de la clase baja.

En las comedias en estudio, se observa la complejidad del realismo grotesco de aquella época literaria. En este realismo se entrecruzan dos concepciones del mundo: una que nos muestra la cultura popular cómica; y la otra que sugiere la que es propia de la burguesía (si es que podemos hablar de burguesía en los tiempos de Torres Naharro, por llamarla de algún modo). Estas dos concepciones del mundo son las alternativas de dos direcciones contradictorias que son características del realismo de la época.

Todos los elementos mencionados hasta aquí (el ambiente de fiesta, de carnaval, entendido éste como banquete en estas comedias, el carácter de obra verbal cómica —con la correspondiente estaticidad ya destacada— el empleo de vocabulario folclórico propio del pueblo —apoyado por el cosmopolitismo de los personajes, la desacralización del cuerpo humano con las referencias a la ac-

tividad sexual, improperios, injurias, insultos y groserías, son los elementos que Bajtín agrupa en las tres categorías que ofrecí al comienzo, y que el mismo teórico ruso ha puesto en evidencia al analizar la obra de Rabelais, pero que en vista de lo expuesto podemos considerar como aplicable también a la creación dramática en estas dos obras de nuestro autor pre-lopista. Todos ellos, en interacción, constituyen los elementos carnavalescos de la obra literaria, con tanta validez en los tiempos de los primeros estudios de Bajtín, como hoy día y como en la época medieval y renacentista de la literatura. Aunque el propio Torres Naharro considera su obra como «comedia» y además, «a noticia», creo que hemos quedado de acuerdo en que se trata de una obra de evidente contenido y crítica social. A este propósito didáctico de *Tinelaria* han contribuido a hacerlo más efectivo, los elementos que Bajtín, unos cuantos siglos después, ha destacado y elaborado como característicos de ciertas obras literarias. *Tinelaria* es, en el fondo, una pieza que puede ser considerada una «parodia» disfrazada de comedia con una buena dosis de humor y sin mayores pretensiones si se consume por el mero deseo de placer estético, pero con mucho material de análisis y de un rico contenido sociológico.

Los elementos que Bajtín entrega para el estudio de una obra literaria se adecuan mejor al análisis de la obra en prosa. Sin embargo, el modelo es susceptible de ser aplicado a una pieza dramática, y quién sabe si por las limitaciones que ofrece una obra dramática con relación a la narrativa, aquélla resulte mucho más rica para dicho análisis.

Si tuviéramos tiempo, traería hasta ustedes un ejemplo de obra de arte que pertenece al mundo de la cinematografía, susceptible de este mismo modelo bajtiniano. Es el caso del film español *Los fieles sirvientes* que nos trae una innegable reminiscencia de *Tinelaria*, naturalmente con los elementos y las variantes propias de otro lenguaje (el del cine), diferente del lenguaje literario, pero con idéntico argumento y situaciones muy similares a las de la pieza dramática.

Los fieles sirvientes fue realizado en España, en 1983, bajo la dirección de Francisco Betriu.

Creo haber dicho ya bastante sobre el modelo de Mijail Bajtín y su posible aplicación a estas obras del autor del siglo XVI. Naturalmente no está dicho todo, porque sobre el realismo grotesco y los elementos carnavalescos en la literatura de la época, hay que decir que aún queda un vasto campo sin explorar, y, afortunadamente, muchos estudiosos inquietos por profundizar en las obras de nuestra literatura. Muchas gracias.