

UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

La cultura popular en *Las aventuras de el Salustio y el Trubico* de Alfonso Alcalde:

Lo cómico como la contradicción entre olvido y conciencia de la dominación.

Informe final de Seminario para optar al grado de Licenciada en Literatura

Alumna:

Paulina Serey

Profesor Guía:

Luis Vaisman

Diciembre 2004

I. Fundamentación.

En el primer semestre de este seminario, elegí trabajar con el capítulo “Farsa” del texto *La vida del drama* de Eric Bentley. Se suponía que este texto debía usarlo en mi trabajo final. Sin embargo, al momento de elegirlo aún no tenía claro el objeto con que iba a trabajar. Y cuando me decidí por mi objeto, me di cuenta que este texto trabajado en el primer semestre no me serviría para desarrollar mi interpretación sobre aquél. Pues consideré que era más aplicable a una obra dramática que a una narrativa.

Por esto, recurrí a otra bibliografía del curso y bibliografía adicional. De la bibliografía del curso, opté por *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1989) de Mijail Bajtin. Este texto fue trabajado en el primer semestre por dos de mis compañeros de seminario (Daniela y Moisés). Pero en el presente trabajo no recurro a sus respectivos informes del primer semestre sino que al texto original. También seleccioné del curso a Wylie Sypher, con el texto *Los significados de la comedia* (1991). Ya que no tenía la suficiente familiaridad con el original como para prescindir de él y trabajar directamente con fuentes secundarias. En cuanto a la bibliografía adicional, seleccioné *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura* (1991), de Grignon y Passeron, y *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), de García Canclini.

El objeto de este trabajo es la edición de bolsillo de cuatro cuentos agrupados bajo el título *Las aventuras de el Salustio y el Trubico* (1973), del autor chileno Alfonso Alcalde.

Decidí elegir este texto porque me parece increíble que un autor con el innovador estilo y los temas que trata Alcalde, permanezca desconocido y relegado al conocimiento de unos pocos. Aunque fue uno de mis compañeros de licenciatura quien me dio a conocer este texto, nunca oí hablar de este autor en la universidad, ni en exposiciones, ni en charlas externas, ni en ningún rincón de la escuálida elipsis, porque ni siquiera alcanza a ser un círculo, literaria chilena.

En cuanto decidí trabajar con este texto, decisión que tomé en la primera lectura, comencé a averiguar si realmente era conocido por alguien. Para mi sorpresa mucha gente joven, tanto estudiantes de literatura como de otras carreras, conocían a Alcalde, eso sí que más por su poesía que sus cuentos, y les gustaba. Por casualidad fui a un encuentro de *clowns* y lo primero que veo es un hombre con un acordeón que toca una composición realizada para un montaje hecho del libro de cuentos de Alcalde *El auriga Tristán Cardenilla*, y lo presenta a la gente como “un gran escritor chileno”. También por casualidad, voy en una micro y veo que el Gran Circo Teatro de Vicuña Mackenna, estaba montando una obra llamada “Delirios de Alcalde”. Después averigüé que estaba basada en los cuentos de este autor. Esto me convencía cada vez más de seguir trabajando con sus cuentos. El texto me parecía tan curioso como este conocimiento del autor en el ámbito circense.

En los cuentos presenta un estilo de escritura que yo nunca había visto. Tampoco me había encontrado con tales personajes ni tales situaciones que éstos pasan. Me pareció tremendamente innovador y original. Pero creo que lo que me decidió desde el principio, fue el sentimiento extraño que me causaba su lectura: encontraba una gran comicidad en las narraciones, pero también un inquietante sentimiento de tristeza y angustia. Esto fue lo que me enamoró del libro, pues me causó lo mismo que la persona de quien me enamoré por primera vez.

Precisamente, es lo que causa este sentimiento lo que pretendo develar en este trabajo. Pues, en una primera lectura, estos cuentos pueden ser interpretados como un “pintoresco” retrato de personajes “populares” típicos con su visión cómica y positiva de la vida. Sin embargo, existen unas pocas intervenciones del narrador de uno de los cuentos que permiten dar cuenta de que nos encontramos frente a algo más complejo.

Me interesa en este trabajo revelar que detrás de las situaciones cómicas y el tono cómico general de los cuentos, existe una contradicción entre la conciencia y el olvido de la cultura popular.

Para lograr esto, primero que nada, debo establecer cómo se entiende la cultura popular en la sociedad actual. Esto lo presentaré en el marco teórico. Luego, necesito establecer si realmente el mundo representado pertenece a una representación de la cultura popular. Para esto, rastrearé cómo se presentan los elementos que caracterizan a la cultura popular de la Edad Media, que establece Bajtin, en el mundo representado de los cuentos. Por último, veré

de qué manera se presenta la contradicción de acuerdo con el rastreo de los elementos en cuestión.

II. Marco teórico.

El marco teórico de este trabajo, consistirá en delimitar tres áreas: 1. La cultura popular desde una perspectiva sociológica; 2. La cultura popular medieval y la cultura popular representada en los cuentos elegidos; 3. La cultura popular y la contradicción.

1. La cultura popular desde una perspectiva sociológica.

El contexto sociológico con que abordaré el posterior registro, es extraído en su mayoría de *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura* (1991), de Grignon y Passeron. También extraje algunas ideas pertinentes de *Culturas híbridas* (1990), de García Canclini.

En el primer texto, los autores, sociólogos, basan sus estudios en un esquema de sistema formado en su parte superior, por las “clases dominantes” y por la “cultura de los dominantes”; en la parte inferior, están las “clases dominadas” y la “cultura de los dominados”. Existen dos tipos de relaciones entre estos cuatro componentes: entre las “clases dominantes” y las “clases dominadas”, se da una relación unidireccional desde lo superior a lo inferior, de “dominación social”; y entre la “cultura de los dominantes” y la “cultura de los dominados”, se da una relación unidireccional desde lo superior a lo inferior, de “dominación simbólica” (Grignon y Passeron, 1991, pág. 25).

Si bien estos dos tipos de relaciones están íntimamente vinculados, en este trabajo me referiré principalmente a la relación de “dominación simbólica”. Ya que mi objeto de análisis pertenece al ámbito de la producción cultural. Sin embargo, no por esto pasaré por alto que esta relación no sólo se da a nivel local, sino que: “el problema de la dominación simbólica podría en efecto extenderse también a las relaciones desiguales que se establecen entre sociedades globales, ya se trate de colonización, satelización, o simplemente hegemonía cultural o lingüística” (*Ibid.*, pág. 16). Más adelante abordaré más exhaustivamente este tipo de relación.

En todo grupo o clase que ocupa una posición dominante, en un comienzo se extiende el llamado *etnocentrismo de clase*. No obstante, este “comienzo” no es considerado como un estadio arcaico o superado de la ideología o de la cultura de las clases dominantes “puesto que se trata, en toda época y lugar, del primer movimiento de toda percepción de la alteridad cultural, del gesto más tenaz puesto que es el más simple de la autolegitimación y al que ninguna historia logró nunca hacer pasar completamente de moda en su evidencia atemporal” (*Ibíd.*, págs. 26-27).

El etnocentrismo de clase, ingenuidad originaria de todo pensamiento acerca del privilegio formulado por los privilegiados, revistió a menudo formas extremas, o en todo caso más llamativas y mejor racionalizadas, en las fracciones intelectuales, clases medias y altas o en los grupos cultos asociados o aspirantes al poder. Las burocracias letradas de los Estados tradicionales, sienten horror frente a la “incultura” de las masas y las capas tecnocráticas que sirven a los estados modernos. Practican un civilizado desprecio frente a la “irracionalidad” de las conductas populares:

“los notables que respondieron la encuesta del abate Grégoire en el siglo XVIII, bajo la óptica del Siglo de las Luces, estaban igualmente seguros de que el estado de inmediatez natural que define y mantiene el campesino sin llegar a la civilización, la abundancia monótona de inconvenientes que lo encierran en su medio ambiente animal y vegetal, lo descalifican como ser histórico o ser racional. Resumiendo, la mirada que las clases dominantes dirigen a las dominadas no difiere en nada, en su tranquila certeza de denegación cultural – es decir, de negación de humanidad, tal como lo describe Lévi- Strauss en *Race et Histoire*-, de la mirada que una sociedad, “primitiva” o “civilizada”, otorga a otra espontáneamente en su barbarie primera” (*Ibíd.*, pág. 27)

En las sociedades de clase actuales, incluyendo aquellos en que la relación de clase está más pacificada y disimulada, el *racismo de clase* “entendido como la certeza que tiene una clase de monopolizar la definición cultural del ser humano y por lo tanto de quienes pueden ser reconocidos plenamente como hombres” (*Ibíd.*), todavía está vigente. Es usual encontrarla en vastos sectores de las clases dominantes y no necesariamente es propio de los más “tradicionales” y “elitistas”. Pues, según estos autores, en este racismo incurrimos cada vez que pasamos por alto las proclamas políticas o las declaraciones éticas, y empezamos a registrar el discurso silencioso de los gestos, de las pequeñas decisiones cotidianas (sociabilidad), sin hablar de las grandes (matrimonios).

De esta manera, el discurso etnocéntrico de clase en cuanto tiene espacio, ya sea por falta de atención o por complicidad de su interlocutor, retoma rápidamente sus formulaciones más extremas. Como aquellas “que reenvían a las clases populares a la “barbarie”, a la “naturaleza”, o a la “incultura”: “son hombres” (por citar a La Bruyère) pero con todo un poco de otro modo, es decir, siempre un poco menos que nosotros” (*Ibíd.*, pág. 28). O aquellas que se refieren al habla popular, ya que “es comprendida espontáneamente –incluso por quienes saben, en sus momentos cultos, que deben controlar ese “sentimiento lingüístico”- como un “dialecto social”, migaja de lenguajes recogidos por una escucha torpe, distraída o perversa del verdadero lenguaje; las costumbres populares proporcionan la experiencia primera y el paradigma de la “vulgaridad”, o sea la ausencia de modales, o, como mucho, modales que no son sino la irrisoria o patibularia imitación de los “buenos”, la patética o incluso divertida si el corazón se siente generoso” (*Ibíd.*)

Mencionado esto, vuelvo a retomar los tipos de relaciones del esquema aludidos en un principio. La relación social de dominación tiene una existencia siempre próxima, íntima, con la relación de dominación simbólica. Tanto que incluso cuando no opera de continuo sobre todos los actos de simbolización efectuados en posición dominada, los marca culturalmente, aunque sólo sea mediante el estatuto que una sociedad estratificada reserva para las producciones de un simbolismo dominado: “el estatuto social de un objeto simbólico forma parte de la definición completa de su sentido cultural” (*Ibíd.*, pág. 21)

En este punto es importante dejar en claro, que la dinámica de relaciones así descrita, puede ser intencionalmente ignorada por la corriente populista. Sin embargo, esta dinámica no puede ser borrada porque está presente en la realidad: “la opción populista puede borrar este desagradable principio de descripciones, pero no de la realidad” (*Ibíd.*). Con esto, me interesa resaltar que en el presente trabajo se reconoce esta dinámica como ya he descrito. De esta manera evito que mi trabajo sea considerado “populista”, ya que “el populismo no es solamente una línea política, sino la tentación constante de toda descripción sociológica de las clases populares, que cree que puede escapar a la arbitrariedad cultural de la dominación simbólica al afirmar voluntariamente la superioridad de las costumbres y competencias dominadas” (*Ibíd.*, pág. 50).

Ya establecido como entenderé las funciones de las relaciones de dominación, continuaré con la descripción de la relación de dominación, que interesa para mi posterior registro: la

dominación simbólica. Creo pertinente comenzar indagando en cuál es la percepción y cómo actúan frente a este tipo de dominación las clases dominadas.

Según los autores, para describir el sistema de protecciones por defecto, producto y duplicación de la privación cultural, no es necesario caer en la alabanza ingenua de la “resistencia popular” frente a la dominación simbólica. Este sistema permite a los dominados oponer su “mal gusto” o su “falta de gusto” al gusto dominante. Aquí, los autores muestran cómo las clases dominadas sacan partido de su aislamiento, utilizan la fuerza de la ignorancia y del desconocimiento, cultivan la mala fe, la ceguera, la sordera cultural, y no reparan en sus desventajas sino para volver contra la cultura dominante que los excluye.

Prueba de esto “es el “me gusta así” falsamente modesto de los chalets de suburbio o, incluso, de la pequeña burguesía provincial” (*Ibid.*, pág. 52). Como ejemplo de esta situación, los autores presentan lo siguiente: “Al percibir al mismo tiempo los tocados de lujo y su propio reflejo en la vitrina fatal, la pobre no puede sino sentir hasta la médula de los huesos el escalofrío de la indignidad cultural; pero su reacción no traiciona solamente la “lógica del resentimiento” y el reconocimiento despechado y denegado de la jerarquía social de los gustos; expresa también la voluntad simple y tenaz de no dar el brazo a torcer, de elegir lo que se tiene y no lo que se nos niega, es decir, el reflejo vital de preferir, cueste lo que cueste, lo propio a lo que nos rechaza” (*Ibid.*, pág. 53).

Desde esta perspectiva, llegan a la conclusión de que en la lucha simbólica no hay ninguna clase que se adjudique el título de ganador, pues “los dominados pierden de entrada, y los dominantes no tienen nunca ganada la partida: para ganar deberían ganar definitivamente” (*Ibid.*). La cultura dominante trata por todos los medios de ganar aquél título, ya que se encuentran signos de la necesidad de toda legitimidad de hacerse reconocer universalmente como “dominantes”; “tanto en la irritación de la derecha a la menor manifestación de “mal gusto congénito” de las clases populares como el proselitismo de las políticas culturales de izquierda empeñadas en convertir a las masas al arte culto” (*Ibid.*).

Habría que estudiar también las variaciones de las condiciones sociales en que esta lucha se desarrolla. Otra cosa, para los dominados, es sostenerla en tanto pequeños burgueses, cada uno para sí y contra sí mismo, desmoralizados por los “modelos” vehiculizados por las revistas o la televisión, divididos entre el rechazo de lo que los rechaza y la disposición a la reverencia cultural. Y a la inversa, poder apoyarse en una subcultura colectiva sobre el modo

de vida, los gustos, los valores, la capacidad de llamado al orden del grupo (cfr. Grignon y Passeron, 1991, pág. 53)

En este instante entra en juego un elemento fundamental de los dominados en esta lucha simbólica: el *olvido de la dominación*. Pues es este elemento el “ que da a las clases populares un lugar privilegiado a sus actividades culturales menos marcadas por los efectos simbólicos de la dominación” (*Ibíd.*, pág. 68). Este olvido permite a las clases dominadas desarrollar una vida lo más lejos posible de las clases dominantes, en sus propios barrios y comunidades. Pero, como revisaré a continuación, no por esto las relaciones de dominación, tanto simbólica como cultural, desaparecerán.

Como ejemplo de lo anterior, los autores se refieren a casos de escritores que perteneciendo a una clase social superior, optan por vivir de acuerdo a una clase inferior y registran, ya sea en diarios o en narrativa, esta experiencia.

Según los autores, en estos casos: “no basta con cambiar de clase social y descender, aun de verdad, los escalones de la escala social, para olvidar la cultura de origen, interiorizar la cultura de la clase de elección y tomar acerca de la relación de dominación entre las culturas el punto de vista de la clase dominada, del mismo modo que no basta con exiliarse para desaculturarse y reaculturarse” (*Ibíd.*, págs. 71- 72).

Los autores consideran que “los prófugos” de la clase dominante son percibidos siempre, no importa cuánto esfuerzo hagan por aprender la lengua, corregir sus maneras, y “asimilarse”, y no importa cuánta simpatía susciten sus esfuerzos. Pues serán considerados como “extranjeros” por los miembros de su clase de adopción, porque les falta no haber tenido que optar pertenecer a la clase “desafortunada”, y porque continúan, hagan lo que hagan, descifrando la condición popular por medio del “código” de su cultura de origen. Además de que siempre terminan por volver a su clase original “aunque más no sea bajo la forma de un libro” (*Ibíd.*, pág. 72). Así como señala Michel Ragon, uno de los autores, Simone Weil no ve las “alegrías”, “insignificantes” para ella, que iluminan la vida de una obrera “común”: vestido nuevo, paga del sábado, baile del domingo, etc.” (*Ibíd.*).

También señalan que aquellos “prófugos” de las clases dominantes, en su condición popular, estarán del lado de los dominados en la lucha entre clases. Pero a la hora de la lucha entre culturas, el “prófugo” permanecerá en su lado de origen, es decir, seguirá perteneciendo a la

cultura dominante. Por eso, “la historia de las relaciones entre militantes obreros y los intelectuales originarios de las clases medias y dominantes provee una buena cantidad de ejemplos de los malentendidos que suscita esta situación cada vez que la dimensión simbólica de las luchas políticas o sindicales toma importancia” (*Ibíd.*). Como registraré posteriormente, el autor del *corpus* elegido, sufre una situación similar.

Una de las formas de resistencia de los dominados en la lucha simbólica, que estos autores rescatan es el humor.

Refiriéndose a Cotteau en su prefacio al *Sublime* de Denis Poulo, Cohen- Scali, uno de los autores, señala que “nos muestra cómo la irrisión puede ser una forma de la resistencia popular en el campo de las luchas obreras: por ejemplo, la manera en que algunos obreros (“los sublimes”) de los años 1860-1870 transformaban en provecho de contravalores una canción edificante sobre los “buenos trabajadores”, haciendo un himno a la pereza, o erigiendo en sistema de vida valorizado al ausentismo, despilfarro, sabotaje o alcoholismo. Esta desviación de las condiciones de vida impuestas por el trabajo asalariado implica una inversión total de los valores impuestos por las clases dominantes” (*Ibíd.*, pág. 74).

Por ahora, basta dejar enunciada esta forma de irrisión. Más adelante, volveré a retomarla.

La imposición de un orden legítimo produce una amplia gama de efectos culturales. Por ello, se hace imposible describirla al reducir todos los efectos de la dominación simbólica a aceptación. Esto es, en pura y simple interiorización, por parte de los miembros de las clases populares, de su ilegitimidad cultural. Este caso existe, aunque no en un estado puro.

De todas formas, según estos autores los signos externos de la prosternación mental, tan espectacular en los grupos dominados, por ejemplo, de las sociedades campesinas de tradición clientelística o patriarcal, bastan para mostrar que el sociólogo no debería tomar nunca al pie de la letra, en los dominados, las manifestaciones ostentosas de la abdicación cultural. Sin embargo, no basta con describir las resistencias que encuentra la imposición de los valores dominantes y con comprobar que las actitudes populares no se reducen casi nunca a la aceptación pasiva.

La inversión de los valores dominantes es aún un proceso que enfrenta de demasiado cerca a la acción de la dominación simbólica, como para dar cuenta de todos los rasgos por medio de

los cuales una cultura popular escapa a la imposición de la legitimidad cultural. Señalan los autores, que no se puede buscar en todas las formas de expresión reactivas engendradas por la denegación del dominante, dado que su contenido cultural es ordenado mecánicamente por un proyecto de rechazo ideológico a la dominación simbólica, el paradigma de la capacidad popular a la autonomía simbólica: “Cuando el concepto de “resistencia popular” termina por revestir todas las acciones populares no reductibles a la sumisión, se convierte en mutilación y censura de la descripción. Es, en todo caso, un contrasentido teórico cuando pretende encontrar en la inversión el nervio de toda creación popular, en la denegación la forma de toda alteridad. Las culturas populares no están evidentemente detenidas en un alerta perpetuo ante la legitimidad cultural, pero tampoco hay que suponerlas movilizadas día y noche y en un alerta contestatario. También descansan” (*Ibíd.*, pág. 75).

En este punto, vuelvo a retomar el tema del humor como elemento de resistencia a la dominación simbólica, ya que ahora quedará más claro cual es su función dentro de aquella resistencia.

El ejemplo de “sublimismo”, para los autores, se inscribe efectivamente en una serie, muy rica histórica y sociológicamente, de reacciones ideológicas mediante las cuales los grupos dominados, a falta de otras armas culturales y ante la ausencia de toda posibilidad de rebelión real, “logran hacer de la dominación sufrida un objeto simbólico distanciado y domesticado a la vez, por la irrisión, el humor agresivo, la jactancia revanchista o, también, la idealización ética o sentimental de su posición: refranes de presidiarios o de galeotes, cantos de esclavos, (...) endechas que evocan hechos célebres de los que está fuera de la ley, etc.” (*Ibíd.*, pág. 76).

Sin embargo, existe un problema en esta consideración, pues “el sociólogo está tentado de encontrar en ciertos militanismos simbólicos la esencia de la cultura popular, el ariete de su autonomía” (*Ibíd.*). Pero, muy por el contrario, nos encontramos aquí más cerca de “un mecanismo de producción simbólica particularmente revelador de la *heteronomía* de las culturas dominadas, porque su especialidad supone justamente que funciona bajo la *acción directa* de la relación de dominación en su forma más exigente y desnuda. En los grupos más “encadenados”, más “cerrados”, más “aplastados” dentro de las clases que están permanentemente obligadas al sometimiento sin escapatoria, o a un destino sufrido sin esperanzas de mejora, “es éste el mecanismo más productivo, ya que constituye en estos casos

el único medio disponible para hacer simbólicamente con la relación de dominación otra cosa que la que la aceptación servil de sus efectos” (*Ibíd.*).

Hasta aquí, el humor se ha mostrado como un elemento utilizado a favor de la resistencia. Pero, al mismo tiempo, los autores establecen que no sería difícil demostrar que esta libertad mínima y residual, que consiste en hacerle una mueca de desdén simbólica a la dominación al componer canciones o musicalizarla, es una de las respuestas simbólicas de los dominados que más convienen a los dominantes; “aun antes de que se transformen en placeres culturales, una vez que la historia los vuelve digeribles al esterilizarlos como productos depurados del olor de sus productores y de sus condiciones de producción, bajo la forma de *Kitsch, folk o retro* (cf. tangos, canzonetta, flamenco, endechas, french- cancan, o negro spirituals) los miembros de las clases dominantes las habían tratado siempre con la indulgencia que los directores de escuela reservan a los abucheos tradicionales” (*Ibíd.*).

En todo caso, los guardianes del orden directamente encargados de su mantenimiento (por ejemplo, comités, capataces, suboficiales) han apreciado siempre funcionalmente “esas lamentaciones acompasadas y esas imprecaciones reguladas como uno de los elementos que facilitaban el ejercicio del mando: las endechas de servidumbre sostienen el trabajo de plantación o del tejido; las canciones de los galeotes ritman eficazmente el manejo del remo; los suboficiales de los regimientos disciplinarios hacen repetir de buen grado –sin que importen las palabras- las canciones gruñonas con las que marchan al paso los cabezas duras” (*Ibíd.*).

Esta apreciación responde a que existen “las funciones integradoras que asumen *ipso facto* los productos de una cultura de resistencia cuyos practicantes actúan bajo el control directo de la relación de dominación”. Estas funciones son dos: una “función técnica” para el descanso de “las tareas de la servidumbre”, y la otra, “función ideológica de revigorización de la moral de los dominantes por medio de esas pequeñas “victorias morales” compensatorias” (*Ibíd.*, pág. 77).

Aún cuando se tengan estos tipos de consideraciones como consecuencia de estar restringida a funcionar como cultura dominada, como “sub- cultura y contracultura” (*Ibíd.*), no se debe olvidar que “una cultura popular es también capaz de productividad simbólica cuando olvida la dominación de los “otros”, a menos que llegue a organizar, de manera simbólicamente coherente con su principio propio, las experiencias de su condición” (*Ibíd.*).

Entendido esto, se puede decir que el humor en las culturas dominadas, deja de ser puramente un elemento de resistencia y adquiere un nivel de mayor profundidad, en que el humor y la risa provocada por éste, pasa a ser una especie de mecanismo de producción simbólica que revela el sometimiento bajo la acción directa de una relación de dominación simbólica. Es importante este segundo nivel, ya que revela lo que las clases dominadas, en la mayoría de los casos, tratan de olvidar u omitir, aunque sea por un tiempo corto, para lograr vivir. El humor permite evitar pensar en la esperanza de que alguna vez, esta situación de “dominado” se podría revertir. Son precisamente estos niveles de humor, los que presentan los cuentos elegidos.

Respecto a la dimensión simbólica de las prácticas culturales, se puede ilustrar claramente en relación a ciertos conceptos. Ya se trate del habla o de la cultura, el uso de conceptos como "estilo" o "gusto" ha tendido espontáneamente a poner al pueblo en posición de portador de la “falta de estilo” y de la “falta de gusto”. Se hace esto, ya que es necesario un punto fijo que haga de grado cero al que referirse, para caracterizar las opciones constitutivas de un estilo.

Sin embargo, las clases dominantes no son las únicas en tener un “estilo de vida para sí”, pues no tienen el monopolio de la estilización de la vida. La ceguera de las clases dominantes respecto de las formas específicas que toma la estilización en las clases populares, es el índice del grado al que conduce el etnocentrismo de clase. Para quien quiera adoptar un punto de vista estrictamente sociológico, “el estilo de vida se define como el conjunto de prácticas por medio de las cuales los agentes se esfuerzan por estilizar su vida, es decir, por poner los distintos aspectos de su vida (alimentación, vestimenta, alojamientos, etc.) de conformidad con los modelos que no emanan necesariamente de la cultura dominante, y que, en algunos casos, no emanan siempre de la esfera de la legitimidad” (*Ibíd.*, pág. 121). La estilización de vida puede realizarse, en las clases populares, por referencia “a modelos autóctonos, o suficientemente retraducidos y trabajados para ser considerados como tales; así el trabajo de estilización realizado por los juniors de las clases dominadas consiste en “marcar”, es decir, en “desestandarizar” los objetos estándar (automóviles, motos, jeans, etc.) de los que se apropian con el objetivo de que muestren, entre otras cosas, esta apropiación, y la pertenencia, real o deseada, a un grupo, de su propietario” (*Ibíd.*).

Las clases dominantes no tienen tampoco el monopolio del juego con la identidad social o de la estilización, que consiste en borrar los indicios exteriores de la pertenencia de clase. Por

ejemplo, el arquitecto, el periodista o el investigador en ciencias sociales, que se fabrica un “look” campesino o proletario no difiere del caso del inmigrante que adopta el traje y la corbata.

Así, el modo de vida de las clases dominantes constituye tanto como el de las clases dominadas “un estilo de vida en sí”. Los autores, entienden por estilo de vida en sí, el “estilo de vida sufrido, la forma que el modo de vida recibe de afuera, bajo la acción de las condiciones materiales de existencia y las restricciones de la vida social, la oposición entre el estilo de vida en sí de las clases populares y el estilo de vida en sí de los dominantes (que en la inversión populista se transforma en oposición entre “la autenticidad” y “lo artificial”)” (*Ibíd.*, pág. 122).

Esta oposición descansa entonces, sobre la tendencia etnocentrista “a no rechazar al sujeto sino cuando se trata de clases populares –reducidas al papel de figurantes- y a reintroducirlo desde el momento en que se trata de las clases dominantes, a la vez como sujeto que actúa –actor- capaz de modelar su propio modo de vida sobre modelos o de inventarlos en caso de necesidad, y como sujeto que observa, y el único que está calificado para reconocer y conferir estilo de maneras de ser “típicas” de las clases populares” (*Ibíd.*). Si adopta este punto de vista, el sociólogo tiene todas las posibilidades de contraer la ceguera de los dominantes ante sus propios estigmas.

Lo mismo ocurre cuando la lingüística espontánea de las clases dominantes, constituye el acento dominante como ausencia de acento, acento cero, respecto del cual los acentos regionales o populares se escuchan y definen “como *deformaciones* más o menos pintorescas, la estilística espontánea de los modos de vida tiende a constituir las marcas de que son portadores los dominantes (y que indican a la vez la dominación y restricciones vinculadas al ejercicio de la dominación) como falta de marcas, a partir de las cuales se ven las deformaciones de los cuerpos y los rostros populares” (*Ibíd.*).

En los cuentos de Alcalde, asistimos a la presentación de un “estilo de vida” de la clase popular, que es caracterizado como “deforme”, en ciertos momentos. Pero esta caracterización tiene una función que estudiaré en el registro posterior.

Con lo ya revisado, me interesa que se entienda que Alcalde no cae en el populismo, ya que no se entrega a ninguna causa de los dominados: “la fuerza de atracción del populismo se

debe a que propone sus incitaciones bajo la índole triple de la sensibilidad y del proyecto político, de la inclinación de la literatura y el arte por los objetos inéditos, y del deber metodológico de neutralidad ética, al punto confundidos con la conversión a la causa de los ofendidos y humillados” (*Ibíd.*, pág. 10).

Según los autores, desde las variedades atenuadas de los aficionados al pintoresquismo hasta las modalidades ya saturadas por los compiladores de folklore, el populismo se extiende sobre una amplia gama. Las producciones de estos grupos, tratan de despertar la conciencia social de la cultura dominante frente a las injusticias sufridas por los dominados al exponer en forma exagerada el modo de vida de la cultura popular, con el fin de lograr dignificar la mirada que los dominantes dirigen hacia ellos y obtener reconocimiento por aquel logro. Sin embargo, “la inversión que se realiza es siempre la contraria de aquella de la que se jacta: la provocación literaria nos da la clave cuando, en su ajuste de cuentas con la cultura dominante, busca con delectación en los comportamientos populares los rasgos que ésta señala como los más “vulgares”, revelándonos así que acepta a la vez la categoría y la definición dominante del contenido de la categoría, para poder proclamar la excelencia de lo vulgar” (*Ibíd.*).

En los cuentos que registraré, probaré que no se busca “provocar” a la cultura dominante, sino que se trata de dar cuenta, precisamente, de que existe aquella estricta separación entre la cultura dominante y la cultura dominada. Así, se podría decir que Alcalde realiza una “inversión” de esa “inversión contraria”, a la que se refieren estos autores, y vuelve al asunto real, alejándose totalmente del populismo.

Además, Alcalde no olvida lo que es muy común olvidar en los estudios populistas, y que sí existe en la realidad: “en la realidad de las sociedades estratificadas las relaciones de fuerza no pueden ser olvidadas por mucho tiempo, aun en el caso de las operaciones simbólicas más complejas de los grupos dominantes como de los dominados” (*Ibíd.*, pág. 11).

Por último, es muy importante tener claro que estos autores no tuvieron la pretensión, muy difundida entre los sociólogos, populistas o miserabilistas, “de hacer oír el tono auténtico o la verdad esencial de una palabra popular supuestamente confiscada o desfigurada por otros discursos. La reflexión que sigue sería muy poco consecuente consigo misma si negara su pertenencia al universo social de la investigación, y en consecuencia, al ámbito de la cultura “alta”. Por más “deshacedor de entuertos” hermenéuticos que se pretenda, el análisis del investigador no sirve nunca directamente a la causa de aquellos a quienes quisiera representar

o defender” (*Ibíd.*). Conscientemente o no, en el registro veremos que Alcalde parece tener muy claros estos puntos.

Procederé ahora con la segunda parte de esta delimitación del contexto sociológico. Corresponde revisar aquí, a García Canclini, y dos capítulos de su libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990).

En el capítulo V, “La puesta en escena de lo popular”, García se refiere más ampliamente a la actividad económica de la artesanía popular. Pero, presenta algunas ideas en relación directa con lo presentado anteriormente.

Este autor también repara en carácter transgresor del humor: “Muchas prácticas rituales subalternas aparentemente consagradas a reproducir el orden tradicional, lo transgreden humorísticamente. Quizá una antología de la documentación dispersa sobre el humor ritual en América Latina volvería evidente que los pueblos recurren a la risa para tener un trato menos agobiante con su pasado” (García Canclini, 1990, pág. 206). Sin embargo, como he visto anteriormente, la risa no sólo es para tener un “trato menos agobiante con el pasado” sino que también con el trato agobiante sufrido en el presente.

También reconoce la función social de las “transgresiones”, como el carnaval brasileño, parodias, danzas, etcétera: “el propio da Matta reconoce que en el carnaval se da un juego entre la reafirmación de las tradiciones hegemónicas y la parodia que las subvierte pues la explosión de lo ilícito está limitada a un periodo corto, definido, luego del cual se reingresa en la organización social establecida. La ruptura de la fiesta no liquida las jerarquías ni las desigualdades, pero su irreverencia abre una relación más libre, menos fatalista, con las convenciones heredadas” (*Ibíd.*, pág. 20).

Más se puede rescatar del capítulo VI, “Popular, popularidad: de la representación política a la teatral”. Aquí, se refiere al proceso de homogeneización de las culturas autóctonas de América, por medio de los medios de comunicación y la transformación de la sociedad en cultura masiva.

Para García, en la modernidad los medios llegan para hacerse “cargos de la aventura, del folletín, del misterio, de la fiesta, del humor, toda una zona mal vista por la cultura culta, permitiendo incorporarla a la cultura hegemónica con una eficacia que el folclor nunca había

logrado. La radio en todos los países latinoamericanos, y en algunos el cine, ponen en escena "el lenguaje y los mitemas del pueblo que casi nunca recogían la pintura, la narrativa, ni la música dominantes. Pero al mismo tiempo inducen otra articulación de lo popular con lo tradicional, con lo moderno, con la historia y con la política" (*Ibíd.*, pág. 241). En el posterior registro veremos que Alcalde, se hace cargo de una de estas zonas mal vista por los dominantes, y trata de incorporarla a la cultura hegemónica. Al mismo tiempo introduce la articulación de lo popular con la político y lo social.

En la modernidad la noción de popular está construida por los medios, y sigue la lógica del mercado: "'Popular" es lo que se vende masivamente, lo que gusta a multitudes" (*Ibíd.*). Al mercado y a los medios no les importa lo popular sino la popularidad: "no les preocupa guardar lo popular como cultura o tradición; más que la formación de la memoria histórica, a la industria cultural le interesa construir y renovar el contacto simultáneo entre emisores y receptores. También le incomoda la palabra "pueblo", evocadora de violencias e insurrecciones. El desplazamiento del sustantivo *pueblo* el adjetivo *popular*, y más aún el sustantivo abstracto *popularidad*, es una operación neutralizante, útil para controlar la "susceptibilidad política" del pueblo" (*Ibíd.*).

Según esta posición frente a lo popular, los cuentos de Alcalde tampoco podrían ser calificados de populares. Pues, es claro que no está orientado al gusto de las multitudes consumistas. Por lo tanto, menos va a tener afán de popularidad, sino que todo lo contrario, ya que trata de dar cuenta de una especie de conciencia social histórica, la conciencia del olvido de las relaciones de dominación, y dejar memoria de ella. Por esta razón, creo que trata de hacer lo opuesto: apela a aquella "susceptibilidad política" del pueblo para anular la operación neutralizante necesaria para mantener el control.

Puede ser esta una de las razones por las cuales la obra de Alcalde, no ha tenido mayor trascendencia. Pues, según García, "para el mercado y para los medios lo popular no importa como tradición que perdura (...) lo popular masivo es lo que no pertenece, no se acumula como experiencia ni se enriquece con lo adquirido" (*Ibíd.*, pág. 242).

La definición comunicacional, que dan los medios y el mercado, de popular abandona también el "carácter ontológico" que le asignó el folklore: "lo popular no consiste en lo que el pueblo es o tiene, sino lo que le resulta accesible, le gusta, merece su adhesión o usa con frecuencia. Con lo que se produce una distorsión simétricamente opuesta a la folclórica: lo

popular le es dado al pueblo desde fuera” (*Ibíd.*). Como registraré más adelante, existe un juego en la narración, en el que el narrador revela que es ésta la visión de lo popular que maneja el lector perteneciente a la cultura dominante.

Esta configuración de lo popular desde “afuera”, se relaciona directamente con la forma de teatralización de lo social. Para García: “es comprensible que la teatralización de lo social y la delegación de la representatividad sean más brutales en sectores que, por haber carecido hasta hace poco de voz y escritura, por desconocer la complejidad de las nuevas tecnologías, son constituidos por otros” (“realizadores” de lo popular, en el sentido cinematográfico, teatral y también en lo otro)” (*Ibíd.*, pág. 248).

La modernidad, señala este autor, que creó a estos creadores de lo popular también generó un intento de huir de ese círculo teatral: “ir al pueblo, escucharlo y verlo actuar. Leamos sus textos, asistamos a sus manifestaciones espontáneas, dejemos que tome la palabra. Desde el romanticismo del siglo XIX hasta los escritores que se hacen periodistas (...) se vienen tratando de que el pueblo no sea re- presentado sino que se presente a sí mismo. Historias de vida, concursos de relatos, crónicas y testimonios, talleres literarios con obreros y campesinos han buscado que el *habla* popular encuentre un sitio en el mundo *escrito*, que el discurso coloquial –pueblerino o de barrio- ingrese al campo “legítimo” de la cultura” (*Ibíd.*). Como revisaré, Alcalde pertenece a este tipo de “creadores de lo popular”.

García Canclini también repara en la cuestión de la autonomía de las clases sociales, coincidiendo con los autores anteriores en que no se puede proclamar ésta, sin tomar en cuenta que se encuentra inserto en “estructuras macrosociales”, es decir, dentro de una cultura dominante. Para García “la puesta en escena de estos sectores “de base” (comunidades y barrios), “auténticos”, como si fueran autónomos y ajenos a las estructuras macrosociales, inhibe toda problematización sobre las condiciones de legitimidad y validez del conocimiento popular” (*Ibíd.*, pág. 251). Por lo mismo, en esta puesta en escena “no utilizan recursos epistemológicos que les permitan separarse de las certezas ingenuas del sentido común: lo que los actores populares dicen que hacen. Suponen que darles la palabra es suficiente para que emerja un saber verdadero de ellos” (*Ibíd.*).

El autor continúa diciendo que cuando estos trabajos tampoco “incluyen una reflexión crítica sobre los propios condicionamientos del investigador- participante, transfieren al objeto de estudio sus utopías políticas y perciben en las capas populares sólo los actos cuestionadores,

interpretan la mera diferencia simbólica como impugnación” (*Ibíd.*, pág. 252). En el caso de Alcalde, veremos que sí se plantea una reflexión crítica respecto de sus propias limitaciones como “escritor- participante”.

Consideradas estas afirmaciones, García Canclini llega a la conclusión de que lo popular está lejos de tener una definición unívoca de tipo científico, sino que por su ambigüedad correspondería más a una noción teatral: ”lo popular, conglomerado heterogéneo de grupos sociales, no tiene el sentido unívoco de un concepto científico, sino el valor ambiguo de una noción teatral. Lo popular designa las posiciones de ciertos actores, las que los sitúan ante los hegemónicos, no siempre bajo la forma de enfrentamientos” (*Ibíd.*, pág. 259).

Al respecto cabe preguntarse si los sectores populares redefinidos de esta forma, pueden ser algo más que puesta en escena, es decir, si pueden constituirse en sujetos históricos. La respuesta de Canclini es que “(...) no puede ignorarse que aun en las experiencias más directas y autosugestionarias existe *acción* y *actuación*, expresión de lo propio y reconstitución incesante de lo que se entiende por propio en relación con las leyes más amplias de la dramaturgia social, como también la reproducción del orden dominante (...) los grupos subalternos “no son, en realidad, sino que *están siendo*”, afirma Luis Alberto Romero; por eso, “no son un sujeto histórico, pero sí un área de la sociedad donde se constituyen sujetos”” (*Ibíd.*, pág. 260).

Es interesante la consideración de este autor, en cuanto a que es posible avanzar en ese proceso de reconstruir la noción popular, pasando de una noción épica a una escenificación tragicómica: “el efecto más insistente en la caracterización del “pueblo” ha sido pensar a los actores agrupados bajo ese nombre como una masa social compacta que avanza incesante y combativa hacia un porvenir renovado. Las investigaciones más complejas dicen más bien que lo popular se pone en escena no con esta unidireccionalidad épica sino con el sentido contradictorio y ambiguo de quienes padecen la historia y a la vez luchan en ella, los que van elaborando, como en toda tragicomedia, los pasos intermedios, las astucias dramáticas, los juegos paródicos que permiten a quienes no tienen posibilidad de cambiar radicalmente el curso de la obra, manejar los intersticios con parcial creatividad y beneficio propio” (*Ibíd.*).

Esta noción teatral de lo popular que da García, será muy útil para lograr identificar esta ambigüedad de lo popular en el objeto de estudio.

2. La cultura popular medieval y la cultura popular representada en los cuentos.

Para esta segunda parte me basaré en el texto de Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1989). En este estudio, el autor revisa los distintos elementos que están presentes en el carnaval medieval y su funcionamiento dentro de esta cultura. Como registraré más adelante, en el *corpus* elegido también se presentan estos elementos, pero con una función distinta, pues pertenecen a la cultura contemporánea chilena de mediados de los sesentas. Cultura que se ve influenciada por la perspectiva sociológica descrita anteriormente.

Es necesario aclarar que para este autor, su objeto de estudio es la vida cotidiana real del medioevo, mientras que mi objeto de estudio son relatos literarios de mediados del siglo XX. Sin embargo, la transposición de estos planos, de la vida común y de la producción literaria, no presenta mayor complicación, sino que por el contrario, se muestran compatibles.

En este texto, Bajtin es uno de los primeros investigadores en rescatar el estudio serio y en profundidad sobre la cultura popular. Requiere de esta profundización, ya que su objeto de estudio, la obra de Rabelais, tiene como cualidad principal la de estar profundamente ligado a las fuentes *populares*. La obra de este autor clásico descifrada convenientemente, permite iluminar la cultura cómica popular.

Según Bajtin la risa popular y sus formas constituyen el campo menos estudiado de la creación popular. La estrecha concepción del carácter popular y del folklore originada en la época pre-romántica y rematada por los románticos, excluye casi por completo la cultura específica de la plaza pública y también el humor popular en toda la riqueza de sus manifestaciones. Ni siquiera posteriormente los especialistas del folklore y la historia de la literatura han considerado el humor del pueblo en la plaza pública como un objeto digno de estudio desde el punto de vista cultural, histórico, folklórico o literario. De esta manera, en las investigaciones científicas consagradas a los ritos, los mitos y las obras populares, líricas y épicas, la risa no ocupa más que un lugar modesto.

Sin embargo, en la Edad Media y en el Renacimiento, la importancia de la risa y amplitud eran considerables. El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. Estas formas y manifestaciones,

dentro de su diversidad, poseen una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnavalesca.

Bajtín reconoce tres grandes categorías dentro de las manifestaciones de esta cultura: 1) *Formas rituales y del espectáculo* (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.); 2) *Obras cómicas verbales* de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar; 3) *Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero* (insultos, juramentos, lemas populares, etc.) (Bajtín, 1989, pág. 10).

Estas tres categorías están estrechamente interrelacionadas y se combinan entre sí. Para efectos del análisis, sólo registraré los elementos identificados en la primera y en la tercera forma. Pues son identificables en el corpus seleccionado. Ahora procederé a caracterizar cada una de ellas.

1. Formas rituales y del espectáculo.

Bajtín afirma que los festejos del carnaval, con todos sus actos y ritos cómicos, ocupaban un lugar importantes en la vida del hombre medieval. Además de los carnavales propiamente tales, se celebraban la “fiesta de los bobos” (*festa stultorum*), la “fiesta del asno”; existía una “risa pascual” (*risus paschalis*) y la “fiestas del templo”. Todos estos ritos y espectáculos tenían elementos de una organización cómica.

De esta manera, todos ellos presentaban una diferencia notable con las formas de culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o del Estado feudal. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial. Con esta visión “externa” a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* a la que pertenecían los hombres de la Edad Media y en la que vivían en determinadas fechas: “esto creaba una especie de *dualidad del mundo*, que si no se toma en cuenta no se podría comprender ni la conciencia cultural de la Edad Media ni la civilización renacentista” (*Ibíd.*, pág. 11).

En los cuentos elegidos, también se presenta esta especie de “segunda vida”, una “dualidad del mundo”. Ya que todo el mundo representado corresponde a la cultura de los dominados, que como ya he revisado en la primera parte, se encuentra separada de forma atávica de la

cultura dominante. Todavía, y quizás nunca cambie, seguimos viviendo dentro de una cultura que distingue entre lo “oficial” y lo “extra oficial”, entre “alta” cultura y “baja” cultura.

Esta perspectiva es fundamental en el posterior análisis, ya que así como Bajtin advierte que sin tomar en cuenta esta dualidad del mundo, entre lo oficial y lo no oficial, no se comprende ni la conciencia cultural del medioevo ni la civilización renacentista, de la misma manera pasa en los cuentos ya si no se toma el dualismo actual, cultura dominada y cultura dominante, no se logrará comprender la conciencia que existe en estos relatos.

Para Bajtin, esta dualidad en la percepción del mundo y la vida humana, ya existía en el estado anterior de la civilización primitiva. En el folklore de pueblos primitivos coexisten paralelamente a los cultos serios y los cultos cómicos que convertían a las divinidades en objetos de burla y blasfemia. En esta etapa donde todavía no se conocen las clases ni el Estado, los aspectos serios y cómicos de la divinidad, del mundo y del hombre eran igualmente sagrados y "oficiales".

Sin embargo, cuando se establece el régimen de clases y de Estado, se hace imposible otorgar a ambos aspectos derechos iguales. De modo que las formas cómicas, tarde o temprano, van adquiriendo un carácter no oficial y su sentido se modifica, se complica y profundiza, para transformarse finalmente en las formas fundamentales de expresión de la cosmovisión y la cultura populares. En los cuentos que registraré, las formas cómicas pasan a ser propias de la cultura dominada.

Ahora revisaré los rasgos típicos de las formas rituales y de los espectáculos cómicos de la Edad Media, que señala Bajtin.

El principio cómico que preside los ritos carnavalescos exime a los ritos religiosos de todo su dogmatismo, del misticismo, de la piedad, y están desprovistos del carácter mágico o encantatorio. Así, “ciertas formas carnavalescas son una verdadera parodia del culto religioso. Todas estas formas son exteriores a la Iglesia y a la religión. Pertenecen a una esfera particular de la vida cotidiana” (*Ibíd.*, pág. 12).

Por su carácter concreto y sensible y en razón de un poderoso elemento de *juego*, estas formas carnavalescas se relacionan preferentemente con las formas artísticas del espectáculo teatral.

Pero el núcleo de la cultura del carnaval, no es esta forma puramente artística y, en general, no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad, es la vida misma presentada con los elementos característicos del juego.

Creo que en los cuentos de Alcalde se da esta misma situación, ya que se aprovecha el espacio del arte, en este caso el de la literatura, para dar cuenta de una situación de la vida cotidiana real: la separación de la cultura dominada y la dominante. En el registro analizaré como por medio de un juego que se produce entre el narrador de uno de los cuentos y el lector, se logra dar cuenta de la realidad social en que ambos están insertos.

Bajtin establece que el carnaval ignora la distinción entre actores y espectadores. Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Así, esta fiesta posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación, en los que cada individuo participa. En este sentido el carnaval no era una forma artística de espectáculo teatral, sino una forma concreta de la vida misma. Durante el carnaval es la vida la que juega e interpreta su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios.

En los cuentos que registraré, también se presenta este carácter universal. Este se da a nivel del juego, ya referido, que se da entre el narrador de uno de los cuentos y el lector. Una vez que el lector toma consciencia de este juego, se da cuenta de que toda sociedad y toda cultura, incluso todo individuo, están insertos y se articulan según el esquema de la dominación. Esta situación, que es una forma concreta de la vida misma, en los cuentos es interpretada también en su propio renacimiento y renovación. Renovación que consiste en una regeneración permanente de la misma dualidad conformada por la cultura dominada y la cultura dominante.

A diferencia de las fiestas oficiales de la Edad Media, las cuales contribuían a consagrar, sancionar y fortificar el régimen vigente, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto.

En cuanto a este punto, en los cuentos de Alcalde se da una situación muy especial. En el caso de la dualidad cultura dominada y cultura dominante, el ejercicio escritural, y por lo tanto, la literatura, han pertenecido a la cultura oficial, esto es, a la cultura dominante.

En los cuentos que analizaré, se da cuenta de que aunque el mundo representado pertenezca a la cultura dominada, por el sólo hecho de estar representado por medio de la palabra escrita, se transforma en un objeto perteneciente a la cultura dominante. Así, al igual que el carnaval, los cuentos que registraré permiten la ilusión de libertad transitoria, dentro del mismo régimen imperante de la literatura “oficial”. Pero al mismo tiempo dan cuenta de que la abolición de las reglas, privilegios y jerarquías es sólo una utopía.

Señala Bajtin que eliminación provisional de las relaciones jerárquicas de los individuos, creaba en la plaza pública un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales. Se elaboran formas especiales de lenguaje y de los ademanes que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta. Esto produjo el nacimiento de un lenguaje carnalesco típico, que revisaré más adelante.

La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un “mundo al revés”. Pero de una parodia que resucita y renueva a la vez.

Como ya he señalado, en los cuentos que revisaré esta “segunda vida”, “segundo mundo” de la cultura popular, corresponde a la cultura dominada. En los cuentos el mundo representado de la cultura dominada, se configura como una especie de parodia de la vida cotidiana de la cultura dominante. Parodia que resucita y renueva, como ya he señalado, la regeneración permanente de la dualidad conformada por la cultura dominada y la cultura dominante.

El humor carnalesco es un humor festivo. Por lo tanto, la risa carnalesca es ante todo un patrimonio *del pueblo*: todos ríen, la risa es “general”. En segundo lugar, es *universal*. Ya que contiene a todas las cosas y a toda la gente. El mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo. En tercer lugar, esta risa es *ambivalente*, puesto que es alegre y llena de alborozo, al mismo tiempo que es burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez.

El humor en los cuentos se presenta con algunos de estos rasgos, pero difiere con otros. Podría decir que quizá se da un humor con matices festivos, ya que la risa en los cuentos no se da como patrimonio del pueblo, sino que se da como patrimonio de la cultura dominada. Sin embargo, la risa provocada por elementos provenientes del sector dominado, se produce tanto en la cultura dominante como en la dominada. Por lo que podría decirse que es una risa “general”. En estos cuentos no es el mundo entero el cómico, sino que es cómico el mundo de la cultura dominada. Por lo tanto, esta risa no es universal. Lo que sí se mantiene en el cuento es la risa ambivalente, pues el que “se burla” también es escarmentado, como registraré en el análisis.

Una cualidad importante de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. A diferencia del autor satírico que sólo emplea el humor negativo, colocándose fuera del objeto aludido y se le opone, destruyendo la integridad del aspecto cómico del mundo, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen.

Exactamente el expresar una opinión por medio de la risa ambivalente es lo que hace Alcalde en estos cuentos.

Según Bajtin, se debe subrayar el carácter utópico y de cosmovisión de esta risa festiva, dirigida contra toda concepción de superioridad. Esta risa mantiene viva aún, con un cambio sustancial de sentido, la burla ritual de la divinidad, tal como existía en los antiguos ritos cómicos. Pero los elementos culturales característicos han desaparecido, y sólo subsisten los rasgos humanos, universales y utópicos.

Tal como he señalado, y como constataré en el registro, es este carácter utópico de la risa que he revisado anteriormente, el que se revela en los relatos.

2. Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero.

En cuanto a la tercera forma de expresión, es decir, con ciertos fenómenos y géneros del vocabulario familiar y público de la Edad Media y el Renacimiento, el carnaval medieval originó una lengua propia capaz de expresar las formas y símbolos del carnaval y transmitir la cosmovisión carnavalesca unitaria, pero compleja del pueblo. Esta visión, opuesta a todo lo

previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad, necesitaba manifestarse con unas formas de expresión dinámicas y cambiantes, fluctuantes y activas.

De ahí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza por la lógica original de las cosas “al revés” y “contradictorias”, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la “rueda”), del frente y del revés y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos.

Bajtín sostiene que como resultado de esta nueva forma de comunicación, que como ya he mencionado, se gesta en medio de la abolición de las jerarquías sociales, se producen nuevas formas lingüísticas: géneros inéditos, cambios de sentido o eliminación de ciertas formas desusadas, etc. Podemos encontrar fenómenos similares en la época actual, por ejemplo cuando dos personas profundizan un vínculo de amistad, la comunicación verbal comienza a cambiar: se tutean, emplean diminutivos, sobrenombres, usan epítetos injuriosos que adquieren un sentido afectuoso, pueden burlarse una de la otra, etc.

Es este tipo de fenómenos de la época actual, los que mayoritariamente se encuentran en los cuentos.

Sin embargo, el contacto libre y familiar que se establece en la plaza pública durante el carnaval popular, tiene un elemento esencial ya perdido en el contacto familiar en la *vida ordinaria* moderna: el carácter universal, el clima de fiesta, la idea utópica, la concepción profunda del mundo.

El nuevo tipo de relaciones familiares establecidas durante el carnaval se refleja en una serie de fenómenos lingüísticos. El lenguaje familiar en la plaza se caracteriza por el uso frecuente de groserías, o sea de expresiones y palabras injuriosas, a veces muy largas y complicadas. Desde el punto de vista gramatical y semántico, las groserías son consideradas como fórmulas fijas del mismo género del proverbio. Por esto, se podría afirmar que las groserías son una clase verbal especial del lenguaje familiar.

Bajtín le da más interés a las groserías blasfematorias, dirigidas a las divinidades y que eran un elemento necesario de los cultos cómicos más antiguos. Estas blasfemias eran

ambivalentes: degradaban y mortificaban a la vez que regeneraban y renovaban. Estas blasfemias ambivalentes son las que determinaron el carácter verbal típico de las groserías en la comunicación familiar carnavalesca. En el carnaval estas groserías se convertían en un fin en sí mismo y así adquirían universalidad y profundidad. Gracias a esto, las palabrotas contribuían a la creación de una atmósfera de libertad dentro de la vida secundaria carnavalesca.

El lenguaje familiar se convirtió en receptáculo donde se acumularon las expresiones verbales prohibidas y eliminadas de la comunicación oficial. Por ejemplo, este lenguaje acoge las obscenidades, los juramentos, al ser eliminados del lenguaje social porque infringían sus reglas verbales, a los que adjudica un valor cómico y se tornan ambivalentes. Es este el tipo de lenguaje familiar que se utiliza en todos los cuentos.

A pesar de su heterogeneidad originaria, las palabras asimilaron la cosmovisión carnavalesca, modificaron sus antiguas funciones, adquirieron un tono cómico en general y se convirtieron en el comienzo de la renovación del mundo generada por el carnaval.(22) Como ya he señalado, en los cuentos este lenguaje “no oficial”, se convierte en la renovación del orden imperante de la cultura dominante.

Revisaré ahora, el concepto propuesto en este texto, denominado *realismo grotesco*.

Bajtín afirma que la incompreensión de las imágenes cómicas, producto de estudios en que el único punto de vista es el de las reglas culturales estéticas y literarias de la época moderna, se produce por no ubicarlas en la época a que pertenecen. De esta forma aclara que las imágenes referentes a la vida material y corporal en la obra de Rabelais, son herencia de una concepción estética de la vida práctica que caracteriza a esta cultura y la diferencia de las culturas de los siglos posteriores. A esta concepción, Bajtín la denomina *realismo grotesco*.

En este sistema de imágenes de la cultura cómica popular, que se denominó realismo grotesco, “lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor” (*Ibíd.*, pág. 23).

En este realismo, “el elemento espontáneo *material y corporal* es un principio profundamente positivo, que no aparece separado de los demás aspectos vitales. El principio material y corporal es percibido como *universal y popular*, oponiéndose así a toda *separación de las*

raíces materiales y corporales del mundo, a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo. El cuerpo y la vida corporal adquieren a la vez un carácter cósmico y universal” (Ibíd., pág. 24).

Una de las razones de porqué me interesaron los cuentos que registraré, es porque aparte de dar cuenta de la dualidad de las culturas que existe en la sociedad actual, se intenta rescatar en los cuentos esta unión que existe entre lo material y corporal, con los demás aspectos vitales. Sin embargo, este rescate sólo se produce dentro del ámbito de la cultura dominada. Es ella la que se establece como una totalidad en sí misma. En ningún momento, como revisaré en el análisis, se hace referencia explícita a la cultura dominante. Con lo que se acentúa más la irreconciliable separación de estos tipos de cultura en la sociedad.

El portador del principio material y corporal es el pueblo que “en su evolución crece y se renueva constantemente” (*Ibíd.*). No un ser biológico aislado, sino una especie de cuerpo popular colectivo y genérico. Es por eso que el elemento corporal es tan exagerado, magnífico e infinito. Exageración que tiene un carácter positivo y afirmativo. El núcleo de estas imágenes de la vida corporal y material son la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia. Esta abundancia determinará un carácter alegre y festivo de estas imágenes.

El carácter alegre y festivo aludido en este párrafo, se presenta también a lo largo de los cuentos.

El realismo grotesco presenta como rasgo sobresaliente la degradación. Esto es la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto. Todas las formas de este realismo tienden a degradar, corporizar y vulgariza ceremonias y ritos elevados. Esta cualidad es esencial en el realismo grotesco, ya que lo separa de las formas “nobles” de la literatura y del arte medieval.

La degradación en el *corpus* elegido, es uno de los elementos fundamentales. Lo que se degrada en los cuentos es lo “elevado”, “racional”, superficial, y complaciente que se comporta la literatura “oficial” a los requerimientos de la cultura dominante. Como revisaré, degrada el ámbito literario al representar por medio de este noble instrumento, y con muy poca distancia, un objeto tan vil como la vida cotidiana de individuos que pertenecen a la cultura dominada.

Es la risa popular la que estructura las formas del realismo grotesco, pues estuvo siempre vinculada a lo material y corporal. La risa degrada y materializa.

La degradación de lo sublime en este tipo de realismo, no tiene un carácter formal o relativo. En ella lo “alto” y lo “bajo” poseen un sentido estrictamente topográfico: lo “alto” es el cielo y lo “bajo” es la tierra como principio de absorción (tumba y vientre) y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno). Esta topografía abarca el cosmos en que todo está relacionado. Así, su faz cósmica se proyecta a la faz corporal: lo alto está representado por el rostro (la cabeza) y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero.

Tanto el realismo grotesco como la parodia medieval, se basan en estas significaciones absolutas. De esta manera, rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con ella concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento; al degradar se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. Al degradar se entra en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, los órganos genitales y el vientre, por tanto, también con actos como el coito, el parto, la digestión, y la satisfacción de las necesidades naturales. “La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento” (*Ibíd.*, pág. 25).

En consecuencia tiene un valor positivo, uno negativo y regenerador. Es la negación y afirmación a la vez: es ambivalente. Es destrucción absoluta e inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento. Lo inferior para el realismo grotesco es siempre un comienzo.

Como ya he señalado, en los cuentos se presenta este tipo de degradación y, por lo tanto, el valor positivo y negativo- regenerador. Este último debe entenderse siempre como un “nuevo nacimiento”, un “dar a luz” o “un comienzo”. Sin embargo, estos cíclicos “comienzos”, tal como ya he planteado, deben entenderse como regeneraciones de la continuidad permanente del dominio de la cultura dominante.

Es importante lo que refiere Bajtin sobre la parodia moderna. Esta degrada, pero con un carácter exclusivamente negativo, sin la ambivalencia regeneradora. Así, la parodia en la época moderna como género y la degradación en general no conservan su significación originaria (cfr. Bajtin, 1989, pág. 26). Con lo explicado hasta ahora, debería estar claro que en

los cuentos de Alcalde he identificado, dentro del contexto contemporáneo, esta ambivalencia regeneradora.

Continuaré revisando la imagen grotesca que presenta Bajtin, además de revisar como se presenta en los cuentos.

La imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, entre el estadio de muerte y nacimiento, del crecimiento y la evolución. Hay dos rasgos constitutivos en la imagen grotesca: primero, la actitud con respecto al tiempo y la evolución es un rasgo constitutivo indispensable, y segundo, que deriva del primero, es su ambivalencia, entre los dos polos del cambio: el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis.

En cuanto al primer rasgo, en los periodos iniciales del grotesco, el tiempo aparece como una simple yuxtaposición de dos fases del desarrollo: principio y fin (invierno- primavera; muerte-nacimiento). La sucesión de las estaciones, la siembra, la concepción, la muerte y el crecimiento, son componentes de esta vida productora. La noción implícita en estas imágenes, es la noción del tiempo cíclico de la vida natural y biológica.

Pero las imágenes grotescas no permanecen en este estadio primitivo, ya que el sentimiento del tiempo y de la sucesión de las estaciones se amplía, se profundiza y abarca todos los fenómenos sociales e históricos. Su carácter cíclico es superado y se eleva a la concepción histórica del tiempo. Así, “las imágenes grotescas se convierten en el medio de expresión artístico e ideológico de un poderoso sentimiento de la historia y de sus contingencias” (*Ibíd.*, pág. 29).

En los cuentos, como varias veces he señalado, existe esta concepción histórica del tiempo, y, como veré más adelante, existe en ellos imágenes que se convierten en medio de expresión ideológica de un sentimiento de la historia y sus contingencias.

Sin embargo, las imágenes grotescas mantienen una naturaleza original que las diferencian claramente de las imágenes de la vida cotidiana, pre- establecidas y perfectas. Las primeras son imágenes ambivalentes y contradictorias que, consideradas desde el punto de vista estético “clásico”, esto es de la estética de la vida cotidiana preestablecida y perfecta, parecen deformes, monstruosas y horribles. La nueva concepción histórica que las incorpore les

conferirá un sentido diferente, conservando su contenido y materia tradicional: el coito, el embarazo, el parto, el crecimiento corporal, la vejez, etc., con toda su materialidad inmediata. Todos estos elementos continúan siendo los elementos fundamentales del sistema de imágenes grotescas.

Como ya he revisado varias veces, en estos cuentos las imágenes incorporadas adquieren aquel sentido diferente conservando el contenido y materia tradicional, tal como constataré en el registro.

En cuanto al segundo rasgo, el grotesco ambivalente deja ver que en las imágenes no hay nada perfecto, estable ni apacible. “La vida es descubierta en su proceso ambivalente, es decir, en su proceso interiormente contradictorio. Ya que en ella no hay nada perfecto ni completo, sino que se revela como la quintaesencia de lo incompleto. Esta es la concepción grotesca del cuerpo” (*Ibíd.*).

El cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no es un organismo aislado ni rigurosamente acabado y perfecto, como lo concibe los cánones modernos. Este cuerpo sale fuera de sí, franqueando sus propios límites. En las partes del cuerpo en que hay una apertura hacia el 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, es donde se pone el énfasis: “en actos como el coito, el parto, 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 creado y creador” (*Ibíd.*, pág. 30).

Una de las tendencias esenciales de la imagen grotesca del cuerpo consiste en exhibir dos cuerpos en uno: uno que da vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo. Del primero se desprende un cuerpo nuevo.

Este cuerpo abierto e incompleto, agonizante-naciente-a punto de nacer, no está separado del mundo, sino que se confunde con los animales y las cosas. Es un cuerpo cósmico y representa al conjunto del mundo material y corporal como un principio que absorbe y da luz. Esta concepción del cuerpo era la única que conocía la cultura popular y del espectáculo en la Edad Media.

Una concepción del cuerpo parecida, está presente en los cuentos que registraré.

Esta concepción también influye en las groserías, juramentos e imprecaciones, de gran importancia para comprender la literatura del realismo grotesco. El estilo, el lenguaje y la construcción de las imágenes de esta literatura fueron influenciadas directamente por aquellos elementos lingüísticos: “eran fórmulas dinámicas que expresaban la verdad con franqueza y estaban emparentadas, por su origen y funciones, con las demás formas de “degradación” y “reconciliación con la tierra”. Estas groserías o el tipo de expresiones como “vete a ...” humillan al destinatario de acuerdo al método grotesco, pues lo envían al lugar “inferior” corporal absoluto, a la región genital o a la tumba corporal donde será destruido y engendrado de nuevo” (*Ibíd.*, pág. 31).

Sin embargo, según Bajtin, “en las groserías y obscenidades contemporáneas no queda nada de ese sentido ambivalente y regenerador, sino la negación pura y llana, el insulto puro” (*Ibíd.*). Ahora sólo expresan insultos carentes de sentido, pues las groserías modernas han conservado sólo la concepción puramente negativa del cuerpo.

Bajtin ha denominado “realismo grotesco”, al tipo específico de imágenes de la cultura popular en todas sus manifestaciones. Es pertinente revisar por qué eligió el término grotesco. Pues allí incorpora otros elementos de la cultura popular, derivados y transformados de los que presentaba la cultura popular del Medioevo y del Renacimiento. Simultáneamente a esto, Bajtin expone la historia del vocablo paralelamente a su desarrollo y su teoría (Ver **Apéndice**).

En el primer capítulo, “Rabelais y la historia de la risa”, Bajtin se refiere, precisamente, al tema de la risa.

El Renacimiento define la risa, en forma general, como poseedora de un profundo valor de en la concepción del mundo, como una de las formas fundamentales a través de la que se expresa el mundo, la historia y el hombre. Se entiende la risa como la única que puede captar aspectos excepcionales del mundo, por lo que no puede ser menos importante que el punto de vista serio. Es un punto de vista particular y universal que permite percibir al mundo en una forma diferente.

Por el contrario, del siglo XVII en adelante, la risa ya no puede expresar una concepción universal del mundo, sino que únicamente capta aspectos parciales típicos y negativos de la vida social. El dominio de la risa es restringido y específico; sólo puede dirigirse hacia los vicios de los individuos y de la sociedad. Lo esencial e importante, como los hombres destacados y la historia, no puede ser cómico. Menos será posible que por medio de la risa sea posible expresar la verdad primordial sobre el hombre y el mundo.

En los cuentos de Alcalde, se mantiene la función de la risa según la definición renacentista. Pues, como he señalado, se revela como una de las formas fundamentales a través de la que se expresa el mundo, la historia y el hombre de un periodo de la época contemporánea. Es un punto de vista particular y universal que permite percibir a la sociedad actual en una forma diferente.

Tanto en el siglo XVII y XVIII, sólo el tono serio es el de rigor, por eso en la literatura la risa ocupa un rango inferior: un género menor que describe la vida de individuos aislados y de los bajos fondos de la ciudad. Así, la risa se agota en un castigo útil aplicado por la sociedad a algunos seres inferiores corrompidos, o en una diversión ligera (cfr. Bajtin, 1989, pág. 65).

A este “rango inferior”, a un género menor, pertenece el *corpus* elegido. Sin embargo, en el registro dejaré en claro que la risa, en estos cuentos, no se agota en un castigo útil aplicado por la sociedad a algunos seres inferiores corrompidos, sino que revela el rotundo fracaso del proyecto de sociedad actual.

Según Bajtin, como consecuencia de la existencia no- oficial de la risa en la ideología y literatura serias de la Edad Media, es que su cultura se distinguió por su radicalismo y libertad excepcionales: su despiadada lucidez. Al excluir la risa de la cultura “oficial” medieval, ella alcanzó amplia licencia e impunidad fuera de los límites de “la seriedad”, esto es en lugares como la plaza pública y la literatura recreativa. Durante el Renacimiento, esta risa por primera vez se separa de las profundidades del pueblo y la lengua “vulgar” y penetra decisivamente en la gran literatura y la ideología “oficial”.

En los cuentos de Alcalde, registraré que uno de los aspectos más relevantes es aquella “despiadada lucidez” que revela en su producción.

La adopción de las lenguas vulgares en la literatura y en ciertos sectores de la ideología, produce que la risa de la Edad Media al llegar al Renacimiento, se convierta en la expresión e la nueva conciencia libre, crítica e histórica de la época.

De la misma manera, en los cuentos en cuestión registraré que la presencia del lenguaje “vulgar” de la cultura dominada, permite realizar una aguda crítica de una conciencia “libre” de la época contemporánea.

En el Medioevo, la risa fue consagrada por la fiesta. La risa festiva era aquella que predominaba. Ella tenía la significación de un “renacimiento feliz” (*Ibíd.*, pág. 76). Esto puede adquirir un sentido más amplio, en cuanto a que concreta la esperanza popular en un porvenir mejor, en un régimen social y económico más justo, en una situación mejor.

Como ya he señalado, la risa en los cuentos elegidos, no se asocia con aquel “renacimiento feliz”, sino más bien con la falta de esperanza y voluntad para conseguir un porvenir más justo de la cultura dominada.

Bajtín señala que para la parodia medieval, sobre todo antes del siglo XII, todo sin excepción es cómico. La risa es universal y al igual que la seriedad, abarca la totalidad del universo, la historia, la sociedad y la concepción de mundo. A través del juego de la risa se produce una especie de revelación del aspecto festivo en todos sus niveles y en todos los lugares. Los acontecimientos que la ideología oficial considera como importantes, la risa los convierte en un juego alegre y desenfadado. Por este universalismo, la comicidad medieval crea un vínculo indisoluble y esencial con la libertad.

Este vínculo de la risa medieval con la libertad, también estará en los cuentos elegidos, ya que el juego de la risa permite en ellos mayor libertad al tratar algún tema serio, que en este caso sería una sociedad irremediablemente dividida, de manera crítica.

Durante los siglos siguientes, las parodias medievales incluyen en el juego cómico todos los aspectos de la doctrina y el culto oficiales y las formas de conductas serias, en general, en relación al mundo. La burla medieval contiene los mismos temas que el género serio: no sólo no exceptúa lo considerado superior, sino que dirige principalmente contra él (cfr. Bajtín, 1989, pág. 83).

En la Edad Media la seriedad es oficial y autoritaria, por lo que se asocia con las herramientas del ejercicio de poder en la época: la violencia, las prohibiciones y las restricciones. Lógicamente, esta seriedad infunde miedo e intimidación. La risa, en cambio, no es nunca empleada por la violencia ni la autoridad, por lo que implica la superación del miedo (cfr. Bajtin, 1989, pág. 85).

Los cuentos elegidos, revelan el juego de la risa no como un mecanismo de superación del miedo, sino que como un mecanismo de defensa frente a la discriminación sufrida por la cultura dominante.

Según Bajtin, el hombre medieval percibe la victoria de la risa sobre el miedo. Frente al temor de Dios, al miedo moral que oscurece la conciencia del hombre, el terror al poder humano y divino, a la muerte, en resumen, frente a cualquier miedo “por algo más terrible que lo terrenal”, el hombre vence su temor por medio de la risa. Ella es la que aclara su conciencia y le revela un nuevo mundo. La victoria efímera que logra la risa en las fiestas, bastaba para que el hombre lograra acceder a una concepción del mundo y de sí mismo, distinta de la oficial.

La comicidad medieval es una concepción social y universal. Por esto, la fiesta popular contiene un elemento tanto sobre el miedo a los horrores del más allá, como al miedo que infunden el poder, los monarcas terrenales, la aristocracia y fuerzas opresoras y represivas. Esta comicidad al develar el temor al misterio, al mundo y al poder, descubrió la verdad del mundo y del poder: “la concepción cómica destruyó el poder a través de la boca del bufón” (*Ibíd.*, pág. 87).

El hombre medieval participaba de dos existencias paralelas: la vida oficial y la del carnaval; también de dos concepciones de mundo: una piadosa y seria, y la otra cómica. En cambio, el hombre actual participa de una de las dos culturas paralelas que existen en su entorno: la cultura dominante o la cultura dominada.

Revisando las distinciones y similitudes entre la cultura popular medieval y la cultura popular presentada en los cuentos elegidos, logro establecer mi posterior registro sobre la base teórica más completa y seria que existe sobre la cultura popular. En segundo lugar, logro constatar la continuidad de elementos que permiten identificar como “popular”, la cultura que se desprende del mundo representado en los cuentos en cuestión.

En el posterior registro, revisaré como se presentan en las narraciones los siguientes elementos de la cultura popular medieval que estudia Bajtin: las formas rituales y del espectáculo (elemento juego, dualidad del mundo, libertad transitoria); las diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero; el realismo grotesco; y la risa ambivalente.

3. La cultura popular y la contradicción

En la primera parte referida en este marco teórico, puedo decir que el humor o la irrisión de los dominados frente a la dominación simbólica de los dominantes se basa en una contradicción. Esta consiste en que se ríen o hacen humor, como forma de resistencia contra este tipo de relación de dominación, para diferenciarse, de alguna forma, de las clases dominantes. Pero, al mismo tiempo, esta resistencia se transforma en una constatación de la dominación simbólica sufrida, y pasa a adquirir otro nivel; el de la aceptación de la posición de dominados y el humor, como recurso para hacer más llevadera esta condición, es decir, el humor como recurso del olvido de la dominación.

Es la misma contradicción que establece García Canclini, al sostener que lo popular se pone en escena con el sentido contradictorio y ambiguo de quienes padecen la historia y a la vez, luchan en ella, los que van elaborando las astucias dramáticas, los juegos paródicos que permiten a quienes no tienen la posibilidad de cambiar el curso de la obra, manejar los intersticios con parcial creatividad y beneficio propio.

En la segunda parte de este marco teórico, también existe este mismo tipo de contradicción tanto en la cultura popular medieval como en la cultura popular que se desprende de los cuentos elegidos. Pero en ambas culturas, esta contradicción se revela de distinta forma: en la medieval, la contradicción se suspende por acción de la fiesta del carnaval, mientras que en la que se desprende de los cuentos, la contradicción se devela como sustrato de todo el mundo representado en la narración.

Al develar este sustrato, se descubre que todos los momentos risibles o humorísticos se basan en la contradicción. En el siguiente registro, veré que aquella queda casi explícita en aquel mentado juego entre narrador de uno de los cuentos y el lector.

Ahora revisaré la relación que existe entre esta contradicción y lo cómico. Con este fin, recurriré al texto de Wylie Sypher, *Los significados de la comedia* (1991).

Con respecto a lo cómico, Sypher plantea, siguiendo una idea del filósofo religioso Sören Kierkegaard, que “lo cómico está presente en cada una de las etapas de la vida, porque doquiera hay vida, hay contradicción, y doquiera que hay contradicción lo cómico está presente” (Sypher, 1991, pág. 3).

El autor explica que para Kierkegaard la comedia más elevada es la comedia de la fe. Pues, el hombre religioso es aquel “que sabe por su propia existencia que hay un abismo insalvable entre Dios y el hombre, y sin embargo tiene la infinita y obsesiva pasión por dedicarse completamente a Dios, que lo es todo, mientras que el hombre no es nada”. El hombre no existe sin Dios, por ello “en cuanto más completa y sustancialmente exista un ser humano, tanto más descubrirá lo cómico” (*Ibíd.*).

De esta manera, para encontrar un Dios infinito, el hombre finito debe arriesgarlo todo: “La existencia misma, el acto de existir, es una tarea muy esforzada, y es patética y cómica en idéntico grado” (*Ibíd.*). Al igual que el “hombre finito”, los personajes de los cuentos de Alcalde se encuentran en esta misma situación, tal como lo señala Canclini, pues “padecen la historia y, a la vez, luchan en ella” (Canclini, 1990, pág. 260). Lo que permite deducir que su condición es patética y cómica, pero veremos si en idéntico grado.

Así, continuando con lo propuesto por Kierkegaard, la fe comienza en un sentimiento de “la discrepancia, la contradicción, entre lo infinito y lo finito, lo eterno y lo mudable”. Es probada la sinceridad de la fe por la “sensibilidad a lo cómico” del hombre. Porque a pesar de que Dios es todo y él es nada, el hombre debe llegar a un acuerdo con Dios. Para Sypher, por lo tanto “si uno existe como ser humano, debe ser hipersensitivo al absurdo; y la contradicción más absurda de todas es que el hombre debe arriesgarlo todo sin seguro alguno contra la pérdida total” (Sypher, 1991, pág. 3).

Sypher llega esta conclusión, al señalar que la actual apreciación de lo cómico surge de la “confusión existente en la conciencia moderna que ha sido tristemente herida por las políticas del poder, que trajeron consigo los estragos de las bombas, el dolor atroz de los interrogatorios, la miseria de los campos de concentración, la eficiencia de las grandes mentiras. Dondequiera que el hombre ha podido pensar en las difíciles condiciones que actualmente lo afecta, ha experimentado “la succión de lo absurdo” (*Ibíd.*, pág. 2).

Según Sypher, “hemos sido forzados a admitir que el absurdo, más que nunca, es inherente a la existencia humana; es decir, lo irracional, lo inexplicable, lo sorprendente, el sinsentido- en otras palabras, lo cómico” (*Ibíd.*, págs. 2-3).

El absurdo que se puede encontrar en la cultura popular de estos cuentos, es el absurdo de un orden social que sigue regenerando las relaciones de dominación, pues todos ya están habituados a él. Aunque muchos luchan porque este orden caduque, para que se logre justicia, pareciera ser que en lo más profundo de cada uno de los que conformamos una sociedad, supiésemos que ese orden es el que “debe ser”, el que corresponde a nuestra naturaleza. Tal como registraré a continuación.

En el capítulo IV de este texto, Sypher se refiere a los significados sociales de la comedia. Aquí, señala que la comedia “representa una resistencia a la autoridad, momentánea y públicamente útil, y un escape a sus presiones; su mecanismo es una libre descarga de energía síquica reprimida, o de resentimiento, a través de la risa” (*Ibíd.*, pág. 22).

También afirma que “la ambivalencia de la comedia reaparece en sus significados sociales, porque la comedia es odio y diversión, rebelión y defensa, ataque y escape. Es revolucionaria y conservadora. Socialmente, es a un tiempo simpatía y persecución” (*Ibíd.*).

Este el tipo de ambivalencia que registraré en los cuentos en cuestión. A continuación, procederé al registro de los cuentos.

III. Registro de los cuentos.

A continuación, identificaré los elementos de la cultura popular medieval presentados por Bajtin, que existen en el mundo representado en *Las aventuras de el Salustio y el Trubico* (1973).

1. Formas rituales y del espectáculo

1.1. Juego

Ya he planteado que Bajtin sitúa el núcleo de la cultura carnavalesca en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad, es la vida misma presentada con los elementos característicos del juego.

En el segundo cuento de Alcalde, la narración también se da entre las fronteras del arte y de la vida. Es por medio de una intervención del narrador en tercera persona de este cuento, que podría decir que la narración da cuenta de una situación de la vida cotidiana real: “Salieron a la pista de baile en la mitad de la noche, dando sus saltitos, evitando pisarse, con cara de circunstancias, casi con una definitiva cara de seres humanos elaborando su alegría de vivir” (Alcalde, 1973, págs. 59-60).

La situación de la vida cotidiana real de la que esta intervención da cuenta, consiste en la separación de la cultura dominante y la dominada. El narrador establece un juego con el lector que permite establecer esta interpretación. Los narradores de los demás cuentos son en primera persona y coinciden con los personajes del “Salustio” o del “Trúbico”, pero este cuento es el único donde el narrador no es personaje y no participa de la historia (narrador heterodiegético). Este narrador tiene un tono más formal, un lenguaje acorde con las reglas gramaticales, que evidencia que es una persona educada. Esto es, evidencia una persona perteneciente a la cultura dominante. Lo que provoca que se perciba al narrador como alguien evidentemente externo al mundo representado.

Sin embargo, lo que distancia más al narrador del mundo representado, es la clasificación de “casi con una definitiva cara de seres humanos”, como si los participantes de la cultura dominada no fuesen reconocidos como tales por los dominantes.

En el caso del lector, en mi caso, esta percepción de la distancia entre el mundo representado y el narrador, produce una distancia también entre el mundo representado y el mismo lector, quien se identifica, en el caso de un lector perteneciente a la cultura dominante como yo, con el narrador. Por mi experiencia, será este el caso en que me concentraré, ya que en el caso de un lector perteneciente a la cultura dominada, seguramente no se sentiría identificado con ninguno de los dos niveles. Pues creo que este último, de alguna forma sentiría que la representación del mundo que se hace en los cuentos es una caricatura negativa y falsa de su mundo cotidiano; además, pienso que no se sentiría identificado con el tono distante y superior con que el narrador se refiere al entorno de este lector.

Al tomar esta distancia con el mundo representado, el lector perteneciente a la cultura dominante, en las intervenciones como la citada, comienza a percatarse de su propia visión de la cultura dominada y de los que participan de ella. Visión que no tiene casi nada en común como la que este lector tiene de su propia cultura.

Según mi interpretación, lo que pretende Alcalde con este juego de identificación entre lector y narrador, es que este lector tome conciencia y acepte que la sociedad en que se desenvuelve, está y seguirá estando profundamente escindida en cuanto a la cultura. Con este juego, también Alcalde da cuenta que por más que el narrador tenga conocimiento del mundo de la cultura dominada, jamás será un genuino participante de ella.

El carácter universal también se da a nivel del juego que establece el narrador, ya referido, pues una vez que el lector toma conciencia de este juego, se da cuenta de que toda sociedad y toda cultura, incluso todo individuo, están insertos y se articulan según el esquema de la dominación.

1.2. Dualidad del mundo

Estos cuentos, al igual que los festejos de carnaval, ofrecen una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial. Esta visión “externa” permite representar, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda*

vida a la que pertenecen los hombres de la cultura dominada. De esta manera, se evidencia la *dualidad del mundo* contemporáneo, la dualidad de la cultura dominante y la dominada.

En el primer cuento del *corpus*, los protagonistas han realizado un mural sobre unos congrios, en la posada de la señora “Cicatriz con eco”, se corre el rumor y llega un señor que se presenta como el “jefato del Museo de Arte Moderno”. En este contexto se da el siguiente diálogo: “¿Cuánto valen sus cuadros señora?/ -¿Los de lana? –consultó la aludida mostrando los calzones./ -No. Esta maravilla que están viendo mis ojos y que se tragará la tierra./ -No son cuadros, señor –aclaró la afectada-. Si debajo están los congrios./ -Usted no tiene sensibilidad para descubrir dónde está la belleza, señora./–Eso mismo –se colgó *El Salustio*–¿No ve que se fija en las puras agallas de los animalitos? En el continente y no en el contenido” (*Ibíd.*, pág. 34).

En los cuentos en general, la “segunda vida”, el “segundo mundo” de la cultura popular, corresponde a la cultura dominada. Este diálogo es una muestra de cómo son concebidas en la representación narrativa, cada una de las culturas en cuestión: la cultura dominante, representada en el señor del Museo de Arte Moderno, y la cultura dominada, representada por la “Cicatriz con eco” y “El Salustio”. Se muestra que estos últimos representantes no comparten para nada los mismos códigos que el representante del “arte oficial” maneja, por ejemplo, el término “cuadro”. Y si tienen alguna noción de conceptos artísticos, no llegan a demostrar pleno dominio de ellos, por ejemplo, “continente”. Por su parte, el señor del Museo de Arte Moderno muestra discriminación frente a la señora de la posada, por no tener idea del “arte oficial”. Este desconocimiento la invalida para reconocer “la belleza”.

El hombre actual participa de una de estas dos culturas paralelas que existen en su entorno: la cultura dominante o la cultura dominada. Pero en ningún caso participa de ambas como lo hacía el hombre medieval.

En el caso de la dualidad cultura dominada y cultura dominante, el ejercicio escritural, y por lo tanto, la literatura, han pertenecido a la cultura oficial, esto es, a la cultura dominante. En los cuentos se da cuenta que aunque el mundo representado pertenezca a la cultura dominada, por el sólo hecho de estar representado por medio de la palabra escrita, se transforma en un objeto perteneciente a la cultura dominante. Esta situación se revela también en el juego del narrador del segundo cuento.

1.3. Libertad transitoria.

Al igual que el carnaval, que era el triunfo de una especie de liberación transitoria, que consistía en la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes, los cuentos permiten la ilusión de libertad transitoria, dentro del mismo régimen imperante de la literatura “oficial”. Pero al mismo tiempo dan cuenta de que la abolición de las reglas, privilegios y jerarquías es sólo una utopía.

En el primer cuento, el personaje “Salustio” hace el siguiente comentario al narrador protagonista “Trúbico”, mientras pintan el mural sobre los congrios: “-Con esta obra –dijo *El Salustio*, mirando el cuadro desde lejos- nos vamos a hacer famosos en menos que canta un gallo. Lo que pasa es que los colegas pintores tienen miedo de poner a la chusmeque tal cual” (*Ibíd.*, pág. 29).

Según mi interpretación, esta cita revela aquella especie de liberación, pues son estos dos personajes quienes se atreven a introducir en un medio propio de la cultura dominante, como es el arte plástico, un objeto totalmente ajeno a ella: “la chusmeque tal cual”. Es decir, la realidad cotidiana de los participantes de la cultura dominada. La liberación se produce al asumir naturalmente la representación de la cultura dominada, que genera “miedo” en los círculos “oficiales” del arte, por parte de dos individuos pertenecientes a ella; dos pintores de brocha gorda.

Sin embargo, al igual que la liberación del carnaval, es transitoria. Ya que luego esta representación, pasa a ser absorbida por la cultura dominante al ser comprada por el señor del Museo de Arte Moderno, dejando de ser la representación de la “chusmeque tal cual” para obtener otro tipo de tema y significación por parte del círculo “oficial” del arte. Esto implica la pérdida de esa liberación que originó y permitió aquella representación.

De alguna manera, el autor de cuentos también participa de una especie de liberación, al utilizar un medio propio de la cultura dominante, como es la literatura, para representar personajes, temas, lugares, lenguaje, propios de la cultura dominada. Quizás por esto no tubo tanto éxito, pues aquello que produce “miedo”, es desechado, ignorado, por la cultura “oficial”.

2. Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero

Podemos encontrar fenómenos similares a los que se daban en la nueva forma de comunicación carnavalesca, en la época actual. Las narraciones presentan este tipo de comunicación verbal: sobrenombres como “La cicatriz con eco”, “La jarabe de metapío”, “La ombligo flojo”, “Pichanga de ave”, “El Patas cortas”, “La chalupa pi”, “La tetas con trifulca”, “La poto bonito”, “Pata de gamuza”; expresiones como “emparafinados”, “la picada”, “chacotear”, “maraco”, “tetoncita”, “paleteados”, “chuicas”, “copuchentos”, “cufifos”; giros idiomáticos como “gato por liebre”, “tirarse por el alambre”, “hacerse los cuchos”, “echamos un luqui”, “combo en el hocico”, “pa chuparse los dedos”.

Al igual que el lenguaje familiar en la plaza, el lenguaje de los cuentos se muestra como receptáculo donde se acumularon las expresiones verbales prohibidas y eliminadas de la comunicación oficial. Por ejemplo, este lenguaje acoge expresiones y giros cargados de obscenidad, a los que se adjudica un valor cómico: “Yo la invito a mojarnos por dentro, m’hijita”; “¿Y a usted cuándo me la voy a fletar?”; “¿No se da cuenta que estoy muy empotado con su persona?”; “Si a usted también se le está derritiendo el almíbar”.

Al igual que las palabras que asimilaron la cosmovisión carnavalesca, el lenguaje de los cuentos adquiere un tono cómico en general. En cuanto que estas palabras se convirtieron en el comienzo de la renovación del mundo generada por el carnaval, el lenguaje utilizado en la narración de estos cuentos genera una renovación distinta. En los cuentos este lenguaje “no oficial”, se convierte en la renovación del orden imperante de la cultura dominante. Ya que mientras siga siendo parte de la cultura dominada, será desconocido, rechazado y estigmatizado por parte de la cultura dominante.

3. Realismo grotesco

El realismo grotesco presenta como rasgo sobresaliente la degradación. La degradación en los cuentos, es uno de los elementos fundamentales. En primer lugar, lo que se degrada es la complacencia con que se comporta la literatura “oficial” frente a los requerimientos sociales y políticos, de la cultura dominante. El ámbito literario se degrada al representar por medio de este noble instrumento, un objeto tan vil como la vida cotidiana de dos pintores de brocha gorda y su entorno.

Esta degradación del ámbito literario, también actúa a nivel de los tópicos clásicos de la literatura. En estos cuentos tomaré como ejemplo el tópico del amor cortés. En el segundo cuento, “El Salustio” reduce el largo cortejo del enamorado, a unos piropos vulgares, como “-¿Sabe qué más? Yo a usted me la comería con zapatos y todo”, “-¡Y si así son los rieles, cómo será la estación!”, “¿Cómo una perra choca como usted va a estar vacante?”, “-¿Pero quién la manda a enamorarse de los ciegos?”, y a una duración que no supera el tiempo en que el personaje se toma tres cervezas y se come un emparedado.

El ofrecimiento del enamorado también se ve mermado, pues “El Salustio” ante la desconfianza de “La Flaca”, le dice lo que sería capaz de hacer por ella: “-Yo... a usted le pondría pieza. Pieza con lavatorio. ¿Cómo se llama? Lavatorio de porcelana, eso sí. (...) Quiero ponerle pieza completa, m’hijita. Hasta con la mesa y la correspondiente vajilla, u sea la taza, la cuchara y la bacínica. Porque hay que ser práctico” (*Ibíd.*, págs. 50-51).

El “ideal” de hombre, “el príncipe azul” de la dama se presenta muy distinto. A la pregunta de “El Salustio”, de cuál es su ideal de hombre, “La Flaca” contesta: “-Pa mi gusto que sea trabajador. Que responda. (...) –Que sea cariñoso y que se cure en la casa y que una no tenga que andar buscándolo por los bares” (*Ibíd.*, pág. 53).

El lugar en que se producirá el primer encuentro amoroso de los enamorados, ya no se produce en el *locus amoenus*, sino que “la pareja humana recorre las calles de Santiago y los tristes hoteles azules y rojos. *La Flaca* y *Salustio* siguen mudos buscando la posibilidad de una cama y una toalla y un pequeño jabón verde con olor a pescado” (*Ibíd.*, pág. 69).

La conversación de los enamorados ya no versa sobre lo hermoso que es el mundo cuando se encuentra a la persona “indicada”, sino que se habla de temas como la orina. Cuando “La Flaca” le pregunta a “Salustio” si se embriagaba por su excesiva ingesta de alcohol, comienza el siguiente diálogo: “-¡Se le ocurre! ¿No ve que uno va tomando y despachando? Es cuestión de correr al doble BC y vámosle poniendo./ -A lo mejor pasará el río también cuando se acuesta./ -No. Yo le controlo muy bien en espiche./ -Pero con tanto líquido.../ Pa mí las urinarias no tienen ningún secreto: igual que una llave, fíjese. ¿Y usted?/ -¿Yo?/ -¿Usted expele el líquido elemento?/ -Hace cinco minutos que llegó aquí y ya me está hablando leseras” (*Ibíd.*, págs. 42-43).

Los enamorados, tampoco son enamorados, sino que son personas que buscan mitigar la necesidad y el miedo a la soledad por medio de la compañía estable y el desahogo sexual. En ningún cuento se menciona jamás la palabra amor. El tipo de relación de pareja que se da en ellos, es del tipo que resume el narrador del tercer cuento:

“*La chalupa* aparece en la película tal cual la conocí con sus tres críos (...) Yo la miraba pasar por el negocio y le decía: ¿Cuándo me la voy a remendar m'hijita? Y ella dejaba caer su pañuelo o bien una de las guaguas. Hasta que un día llegó con la disculpa. Me di cuenta porque andaba a pata pelada, y dijo: ¿Cuánto me cobrai por ponerme media suela y tacos de alto a estos zapatos? Entonces yo le dije: A usted no le cobro nada, clavo de olor. Entró como por un tubo al dormitorio. Así nos fuimos enredando. Le pasé los cabros por el Civil bajo mi rúbrica pa que mañana puedan andar con la frente en alto” (*Ibíd.*, págs. 114-115).

De esta manera, podría decir que esta especie de amor en los cuentos se transforma en una imagen grotesca, pues supera el carácter cíclico de la vida natural, elevándose a la concepción histórica del tiempo. Esta especie de amor se presenta como expresión ideológica de un sentimiento de la historia y sus contingencias. Esto es, como una regeneración de la continuidad permanente del dominio de la cultura dominante, en la medida en que sólo este tipo de relación de pareja permite el entorno de la cultura dominada. Está vedada para ella la relación de pareja basada en “el amor” tal como lo concibe la literatura clásica y la sociedad perteneciente a la cultura dominante.

La concepción grotesca del cuerpo, que consiste en dejar ver que en las imágenes no hay nada perfecto, estable ni apacible, también está en los cuentos. El cuerpo grotesco se presenta con toda naturalidad, con todo lo “desagradable”, sus olores, sus enfermedades, su deformidad, poniendo énfasis en aquellos componentes.

Así, se dan descripciones como: “Entonces fue apareciendo La Flaca cuando era joven, eso sí, sin arrugas y con el choclo completo, pero se le notaba el afeitado con navaja de ciertas presas” (*Ibíd.*, pág. 24), “Apareció con la fuente comiéndose su medio pollo, que es lo primero que traga pa entrar en confianza, fuera de su media docena de huevos duros, el costillar de chanco, la longaniza y los mariscos, que se los comía como postre, como ser una sentada de erizos y piures (...) Ya al final del primer año de matrimonio, de consecuencia de los animales que se había tragado, los pollos y los chanchos, subió a la bonita suma de 176 kilos al aire libre” (*Ibíd.*), “-Es que en el arte (...) las personas no son las personas con el domicilio

reconocido, las cicatrices y los várices” (*Ibíd.*, pág. 33), “ A la viejuca le tuvimos que hacer respiración boca a boca y *El Salustio*, pa disimular la tufada, se puso a mascar una torreja de limón” (*Ibíd.*, pág. 142).

Estas citas revelan una visión del cuerpo “real”, en toda su naturalidad, y con todas aquellas “imperfecciones”, como la gordura, los pelos del cuerpo, las cicatrices, que la cultura dominante pretende eliminar o disimular a cualquier costo. Dentro del mundo representado en los cuentos, esta es la concepción de cuerpo que manejan, aquel cuerpo que acepta su condición como tal, y no trata de configurar una imagen que tiene como fin negarlo en su naturalidad.

4. Risa ambivalente

En el cuarto cuento, se da el siguiente episodio:

“Como a los dos meses unos pescadores de San Vicente encontraron a *Las tetas con trifulca* bañándose de lo más prisca encima del chorro de una ballena que se había varado en la playa (...) llegaron los familiares y le pidieron que se bajara. Pero ella los desconoció a todos./ -Yo soy, para que sepan –explicó desde las alturas-, damnificada del terremoto de Valparaíso, año 1904./ - Mentira –le contestó el tío carnal-. Tú eres la bien llamada *Tetas con trifulca*, que para más señas tiene un lunar encima del ombligo, debajo de la cesárea./ La afectada se miró el pupo y era cierto. Pero le vino otra vez la amnesia y hablaba puras cabezas de pescado, hasta que la ballena cortó el chorro y la señora aterrizó con toda su humanidad en la arena y diciendo:/ -Soy una turista que anda por el Africa haciendo un viaje para olvidar al trifilo que me prometió matrimonio, porque se interesaba por mi dote y la pechuga también –acotó por lo bajo-. Después se hizo humo y nunca más se supo” (*Ibíd.*, págs. 153-154).

En este episodio la risa se revela como un punto de vista particular y universal que permite percibir a la sociedad actual en una forma diferente. Éste y las acciones que presenta, provocan risa, pero al mismo tiempo permiten interpretarla como la expresión de un descontento de la forma en que se desarrolla la sociedad contemporánea. Ya que el personaje prefiere olvidar la identidad, la posición que otorga la propia sociedad, y todas las obligaciones y ataduras que implica formar parte de ella. Establezco que el personaje “prefiere”, pues no queda establecido en el texto que el personaje padezca de amnesia realmente.

Según mi interpretación, la risa que produce este episodio revela su despiadada lucidez. Porque ya no adquiere un sentido más amplio, en cuanto a que concreta la esperanza popular en un porvenir mejor, en un régimen social y económico más justo, en una situación mejor, sino que la risa en este episodio no se asocia con aquel “renacimiento feliz”, sino más bien con la falta de esperanza y voluntad para conseguir un porvenir más justo de la cultura dominada. De ahí que sea más fácil fingir amnesia. La evasión se presenta como la única manera de lograr vivir la ilusión de una situación mejor.

De esta manera, el juego de la risa no funciona como un mecanismo de superación del miedo, sino como un mecanismo de olvido frente al régimen impuesto de la cultura dominante, esto es, funciona como un mecanismo de olvido de la dominación.

Una vez registrado cómo se presentan los principales elementos de la cultura popular medieval en la cultura popular del mundo representado en los cuentos, procederé a aclarar dónde se ubica la contradicción en ellos.

5. Contradicción

Identificados estos elementos, puedo decir que la base común de ellos es la relación de dominio simbólico que se da desde la cultura dominante hacia la cultura dominada. Esta relación funciona en los cuentos de manera implícita, ya que, como he mencionado, en ningún momento se hace alusión directa a la cultura dominante. La existencia de esta relación se puede deducir por medio de la intervención del narrador en tercera persona del segundo cuento, que revisé anteriormente (Ver 1.1. Juego).

Ya he señalado, que el narrador en tercera persona de aquel cuento, se distancia del mundo representado y se muestra como perteneciente a la cultura dominante. Por lo que el mundo representado, perteneciente a la cultura dominada, queda relegado a aquello “Otro”, lejano, distinto, ignorado. El lector, en su mayoría perteneciente a la cultura dominante, participa junto con el narrador de este distanciamiento del mundo representado. Ya que él también se reconoce como perteneciente a la cultura dominante, y ajeno a la cultura dominada.

En este mecanismo de distanciamiento, en que narrador y lector se distinguen del mundo representado, se pueden reconocer dos situaciones. La primera, consiste en que se trata de recuperar y dar a conocer cercana y fielmente el ámbito de la cultura dominada. Con esto se

lograría que la cultura dominante accediera al conocimiento de un espacio aún inexplorado, misterioso y desconocido, terminando por tomar conciencia de su existencia y de la relación de dominación que existe entre ellos. La segunda situación, es el olvido de la dominación. Este se da a lo largo de todas las narraciones, exceptuando aquella intervención del narrador heterodiegético del segundo cuento, en que se pone énfasis en la relación de dominación. En los otros cuentos, este olvido se produce al trasladar el énfasis a los episodios risibles y dejar de lado cualquier referencia a la condición de dominados.

Entre estas dos situaciones existe una contradicción. Ya que en cuanto una trata de recuperar la cultura popular y hacer conciencia de su condición de dominados, la otra permite el olvido de la dominación que se ejerce sobre ellos por medio de lo risible. Es esta contradicción la que permite espacio a lo cómico en los cuentos. Si no se produjera esta contradicción, “el disfrute” de los episodios cómico daría paso a una de las más profundas depresiones. Por lo tanto, es ella quien posibilita que se padezca la historia y a la vez se luche en ella, como asegura García Canclini, además de permitir a quienes no tienen la posibilidad de modificar el sistema de dominación con que funciona la sociedad, “manejen los intersticios con parcial creatividad”, esto es con la creatividad del humor, de lo risible, y “con beneficio propio”, es decir, que recurran al humor como forma de hacer llevadera su condición de dominados.

Esta contradicción también se da a nivel del propio autor de los cuentos. Ya que él se transforma en un “prófugo” (Grignon y Passeron, 1991, pág. 72) de la clase dominante al elegir adoptar la clase dominada como la propia. Pero, como ya he señalado, un periodista por más que se vaya a vivir y comparta con trabajadores del carbón y pescadores del litoral de Concepción, como es el caso de Alcalde, nunca podrá pertenecer por entero a la cultura de adopción, pues seguirá descifrando la condición popular dominada por medio del código de la cultura dominante.

Esta condición de “prófugo” del autor se revela, al constatar en la intervención del narrador heterodiegético del segundo cuento, que, por una parte, está del lado de los dominados en la lucha de clases, en cuanto trata de crear conciencia en los dominantes de la existencia de este mundo “otro”. Pero, por otra parte, se queda del lado de su cultura de origen a la hora de la lucha de culturas, pues en aquella intervención del narrador heterodiegético se evidencia el uso del código perteneciente a la cultura dominante para descifrar la cultura de los dominados. Esta intervención del narrador, da a entender que Alcalde está consciente de su condición de

“prófugo”, esto es, plantea una reflexión crítica respecto de sus propias limitaciones como “escritor- participante” perteneciente a la cultura dominante; Alcalde reflexiona desde su posición de escritor de la cultura dominante sobre la dualidad de la sociedad de la que es parte.

Terminado el registro procederé a las conclusiones.

IV. Conclusiones.

Creo que he logrado exponer la causa de aquel extraño sentimiento, que se debatía entre la comicidad y la tristeza y la angustia, que me producía la lectura de estos cuentos. La causa de este sentimiento sería la contradicción que existe entre la recuperación de la cultura popular y hacer conciencia de su condición de dominados, y el olvido de la relación de dominación que provoca el énfasis de lo risible en las narraciones. Es esta contradicción la que posibilita que el humor se convierta en un recurso que permite hacer llevadera la condición de dominados, ya que tiene el poder de invocar el olvido.

Al develar de esta manera la causa de este sentimiento, pienso que es exageradamente inapropiado considerar su obra como compilación de *gags* o *sketchs* de “rotitos pintorescos típicos del paisaje nacional”. Los cuentos son mucho más que situaciones risibles y personajes simpáticos. Siguiendo el pensamiento de Sypher, creo que merecen ser considerados como comedia por estar basados en esta contradicción que es parte de nuestra sociedad.

Durante el transcurso de la búsqueda de la causa, he podido demostrar que la cultura popular del mundo representado puede considerarse como heredera directa de la cultura popular medieval expuesta por Bajtin. En cuanto se mantienen los mismos elementos (formas y rituales del espectáculo; diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero, realismo grotesco y risa ambivalente), aunque con variaciones correspondientes a la época en que se estudian.

Pienso que sería interesante aplicar a otros autores, como, por ejemplo, José María Arguedas, Pedro Lemebel o José Donoso, lo utilizado en este trabajo. Ver cómo se da en ellos el esquema de la relación de dominación simbólica, cómo se articula ésta con la cultura popular representada en sus narraciones, de qué manera se revela su condición de “prófugo”. En el caso de Lemebel y Donoso, es posible, además, establecer la relación entre lo cómico y la cultura popular representada en sus narraciones.

Espero que alguna vez alguien más se interese por trabajar con este autor chileno, tan desconocido como interesante. Pues aún quedan muchos aspectos por estudiar en sus cuentos

y en su poesía. Un tema que me parece muy atractivo, es la relación de sus narraciones con el contexto histórico chileno de la época en que fueron publicados. Otro tema, muy bonito además, es el de estudiar toda la relación que tienen muchos de sus cuentos, sobre todo del *El Auriga Tristán Cardenilla* y *Alegría provisoria*, con el mundo circense.

Bibliografía

Obra de Alfonso Alcalde:

Alcalde, Alfonso. 1973. *Las aventuras de el Salustio y el Trubico*, Santiago de Chile, Quimantú.

Obras citadas:

Bajtín, Mijail. 1989. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza. Introducción: “Planteamiento del problema”, pp. 7-57, y cap. I: “Rabelais y la historia de la risa”, pp. 59-130.

García Canclini. 1990. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D. F., Giraljo. Cap. V: “La puesta en escena de lo popular”, pp. 191-235, y cap. VI: “Popular, popularidad: de la representación política a la teatral”, pp. 237-261.

Grignon, Claude y Passeron, Jean-Claude. 1991. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Sypher, Wylie. 1991. “Los significados de la comedia”, en *Comedy*, Baltimore, John Hopkins U. Press. Traducción, notas e ilustraciones de Luis Vaisman, para uso interno del Seminario de Grado **Lo cómico y la comedia**, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2004.

Apéndice

El método de construcción de imágenes es muy antiguo. Se encuentra en el arte arcaico, en el arte pre-clásico de los griegos y romanos. En la época clásica fue excluido del arte oficial y continúa su desarrollo en los dominios “inferiores” no canónicos. Este dominio es el de las artes cómicas. A fines de la Antigüedad, la imagen grotesca atraviesa una fase de renovación que le permite abarcar casi todas las esferas del arte y la literatura. Pero como el pensamiento artístico y estético de la Antigüedad se desarrolló en el sentido de la tradición clásica, el sistema de imágenes grotescas no ha recibido una denominación general y permanente, ni tampoco ha sido ubicado ni precisado teóricamente.

El realismo grotesco se desarrolla en el sistema de imágenes de la cultura popular de la Edad Media y alcanza su epopeya artística en la literatura del Renacimiento. En esta época aparece el término “grotesco”. A raíz de una excavación en las Termas de Tito en Roma, a fines del siglo XV, se descubrió una pintura ornamental hasta allí desconocida. A ésta se le denominó “grottesca” (derivado del italiano “grotta”, gruta).

La pintura presentaba un juego insólito, fantástico y libre de las formas vegetales, animales y humanas que se transformaban y fusionaban entre sí. El movimiento de la composición, deja de ser el de las formas acabadas dentro de un universo perfecto y estable. Este juego ornamental revela una libertad y ligereza en la fantasía artística; libertad que es concebida como una alegre osadía, un caos sonriente.

La ampliación del sentido del vocablo, se produce muy lentamente. El primer intento de simple descripción y apreciación del grotesco, fue el de Vasari, quien sobre la base de un juicio de Vitruvio, emitió un juicio desfavorable sobre el grotesco. Vitruvio condenaba el estilo grotesco desde el punto de vista de posiciones clásicas, como una violación brutal de las formas y proporciones naturales. Esta opinión es compartida por Vasari.

En los siglos XVII y XVIII el canon clásico dominaba sobre el arte y la literatura, mientras el grotesco separado del canon oficial y, por su vinculación con la cultura popular, se restringe al rango del cómico de baja estofa. Desde la segunda mitad del siglo XVII, hay un empobrecimiento y falsificación de los ritos, espectáculos y formas carnavalescas populares: comienza una estatización de la vida festiva, que pasa a ser vida de gala; y la fiesta se introduce en lo cotidiano, esto es se relega a la vida privada, doméstica y familiar.

La cosmovisión carnavalesca típica comienza a transformarse en simple humor festivo. Sin embargo, por ser el principio festivo popular carnavalesco indestructible, la fiesta no pierde por entero su naturaleza de ser la segunda vida del pueblo, su renacimiento y renovación temporal.

El grotesco degenera al perder sus lazos reales con la cultura popular de la plaza pública y al convertirse en una pura tradición literaria. Se produce una formalización de las imágenes grotescas carnavalescas, lo que posibilita a diferentes tendencias su utilización con diversos fines.

En la segunda mitad del siglo XVIII se producen cambios fundamentales en el campo literario y estético. En una publicación de 1761 llamada *Arlequín o la defensa de lo grotesco cómico*, Justus Möser califica al mundo grotesco como “quimérico” por su tendencia a reunir lo heterogéneo, afirma la violación de las proporciones naturales, la presencia de lo carciaturesco, explicando la risa como una necesidad de gozo y alegría del alma humana.

En 1788 es publicado *Historia de lo cómico grotesco*, obra del crítico literario alemán Flögel, donde califica al grotesco como lo que se aparta considerablemente de las reglas estéticas corrientes y contienen un elemento material y corporal claramente destacado y exagerado.

Sin embargo tanto Mösel como Fögel conocen solamente lo grotesco basado en el principio de la risa: lo cómico grotesco.

En la época pre-romántica y principios del romanticismo, el grotesco resucita con un nuevo sentido: sirve para expresar una visión subjetiva e individual del mundo, muy alejada de la visión popular y carnavalesca precedente. Este grotesco subjetivo propuesto por los románticos, es un grotesco de cámara. Ya que es una especie de carnaval solitario que es representado por y para el mismo individuo.

La risa sufre una importante transformación, pues el romanticismo grotesco la atenúa y la hace tomar la forma del humor, de la ironía y el sarcasmo. Ella ya no es jocosa ni alegre, y se reduce en extremo su aspecto regenerador y positivo.

Al despojar a la comicidad grotesca de su fuerza regeneradora, ésta se degrada provocando nuevos cambios. En el grotesco de la Edad Media y del Renacimiento, asociado a la cultura cómica popular, lo terrible era representado por los espantapájaros cómicos, a los cuales se vencía por medio de la risa. El entendimiento de lo terrible, cambia en el grotesco subjetivo. En el universo del grotesco romántico se presenta como terrible y ajeno al hombre. Con lo que el mundo humano se transforma en un mundo exterior.

En este tipo de grotesco las imágenes de la vida material y corporal (beber, comer, defecar, orinar, coito, parto) pierden casi todo su sentido regenerador y se vuelven “vida inferior”. Las imágenes del grotesco romántico son la expresión del temor que inspira el mundo “ajeno”, y tratan de comunicar aquel temor a los lectores. En ellas la alegría que invadía todo en las imágenes de la cultura cómica popular, es reemplazada por un miedo invasor.

El tratamiento de la locura, también es un factor del debilitamiento de la risa en el grotesco romántico. Pues la locura “festiva”, presentada como parodia feliz del espíritu serio y poseedor de la “verdad”, pasa a ser en el romanticismo un trastorno oscuro y trágico que se da en el más absoluto aislamiento individual.

El tema de la máscara es el más complejo y lleno de sentido de la cultura popular. Ella encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual. Lo grotesco manifiesta su esencia a través de las máscaras. Pero en el grotesco romántico, la máscara adquiere otros sentidos muy distintos de su naturaleza original: disimula, engaña, encubre, etc. Esto sucede porque en el romanticismo la máscara pierde casi totalmente su función regeneradora y renovadora, adquiriendo un tono lúgubre. Ahora disimula un vacío agobiante, la nada; antes, la máscara cubría la naturaleza inagotable de la vida y sus múltiples rostros.

La ambivalencia, en este grotesco sombrío, se transforma habitualmente en un contraste estático y brutal o en una antítesis petrificada. Pierde casi toda la universalidad y movilidad originarias.

Otra particularidad del grotesco romántico, es la predilección por la noche., en contraposición a la luz matinal y primaveral que es imprescindible en el grotesco popular.

En cuanto a la teoría, Friedrich Schlegel en su *Conversación sobre la poesía*, de 1800, considera el “arabesco” (grotesco) como “la mezcla fantástica de elementos heterogéneos de la realidad, la destrucción del orden y del régimen habituales del mundo, la libre excentricidad de las imágenes y la “sucesión del entusiasmo y la ironía”” (Bajtín, 1989, pág. 43).

Jean Paul, en su *Introducción a la estética*, reemplaza la palabra grotesco por la expresión “humor cruel” (*Ibíd.*). Comprende perfectamente el carácter universal de la risa grotesca, ya que el “humor cruel” “no está dirigido contra acontecimientos negativos aislados de la realidad, sino contra toda la realidad, contra el mundo perfecto y acabado. Lo perfecto es aniquilado como tal por el humor” (*Ibíd.*, pág. 44). Para Jean Paul, por “el humor cruel” el mundo se convierte en algo terrible, exterior e injustificado. Comprende que el grotesco no puede existir sin la comicidad.

Tanto él como Schlegel, descubren el aspecto positivo del grotesco lejos de la comicidad, concibiéndolo como una evasión hacia un plano espiritual, donde lo perfecto y acabado fue ya destruido por el humor.

Si no se tratan los diversos temas grotescos desde la perspectiva de la unidad de la cultura popular y la cosmovisión carnavalesca, el tratamiento de estos temas se vuelve unilateral, anodino y débil.

Bajtin demuestra la viabilidad de aplicación del vocablo “grotesco” a un tipo especial de imágenes de la cultura popular de la Edad Media y a la literatura del Renacimiento. Procede luego, a justificar su denominación de “realismo grotesco”.

Existen características que diferencian tajantemente el grotesco de la Edad Media y el Renacimiento, del grotesco romántico y modernista. Estas podrían calificarse correctamente de realistas.

Las principales corrientes realistas estuvieron ligadas siempre a la tradición renacentista. Pero la ruptura de esta ligazón provocó la falsificación del realismo: su degeneración en empirismo naturalista.

Desde el siglo XVII, como consecuencia de la concepción burguesa del mundo, comienza una degeneración, en que el grotesco se convierte en una “caracterización” estática y estrecha pintura costumbrista. Este grotesco mutilado deja de componerse de imágenes que contienen los dos polos de la evolución, ni el sentido del vaivén existencial, de la muerte y el nacimiento, y pasa a constituirse sobre imágenes estériles de lo “característico”, de tipos “profesionales” (abogados, comerciantes, alcahuetes, ancianas, etc.) que se convierten en simples máscaras de un realismo falsificado y degenerados. Si bien el realismo grotesco también contaba con estos tipos, no constituían en él la base de la vida. Este tipo de realismo tiene por objetivo perfeccionar cada individualidad, aislándola de la totalidad final.