



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

**LA CONFIGURACIÓN DE LO GROTESCO EN EN ALABANZA
DEL BOLO ALIMENTICIO DE CARLOS GERMÁN BELLI**

**Tesis para optar el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención
en Literatura Hispánica que presenta el**

Bachiller:

JOSÉ MIGUEL VIDAL MAGARIÑO

ASESOR: DR. JORGE WIESSE-REBAGLIATI

LIMA, 2011

Agradecimientos

Agradezco, en primer lugar, a S.M.I. Haile Selassie por la fortaleza que me concede en todo momento y a mi familia por su comprensión y afecto. Agradezco también a mi asesor, Jorge Wiese, por su valiosa guía y dedicación en este proceso de tesis; a José Antonio Rodríguez, por brindarme la oportunidad de iniciarme en la investigación y edición literarias; a Elio Vélez por alentarme a indagar en la fascinante poesía de Carlos Germán Belli; y a todos los profesores que me apoyaron y brindaron la posibilidad de iniciarme en la docencia. Finalmente, agradezco a mis colegas y amigos quienes me han enriquecido como persona a lo largo de los años.



Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1: La topografía de lo “alto” y lo “bajo” a nivel intracorporal: jerarquía y grotesco al interior del cuerpo en “Penas de un bolo alimenticio por su descontentadiza presa de carne en una fría mañana del siglo XIV”.....	44
1.1 Aspectos generales del ritmo de cantidad e intensidad en el poema.....	46
1.2 Relación del título con los códigos cortesanos y lo grotesco cómico.....	52
1.3 La formulación grotesca como “alegre” parodia del amor cortés.....	61
1.4 Parodia y relación intertextual con el romance de <u>Fontefrida</u>	71
1.5 La expectativa frustrada de la carnavalización del microcosmos.....	81
1.6 El “orden oficial” y el vínculo grotesco entre comida y sexo.....	84
1.7 La construcción del reino intracorporal.....	89
1.8 La simulación de lo arcaico y la hibridez textual.....	91
1.9 Incorporación del discurso culinario: “et non de vaca nin trucha”.....	101
1.10 El bolo alimenticio como postergado belliano y el autodesmantelamiento del simulacro arcaizante.....	105
1.11 La parodia del pastor enamorado: el bolo alimenticio como “feo pastorcico”.....	109
1.12 La parodiada solemnidad de la voz poética: la enunciación de la superabundancia y la degradación.....	112
1.13 La humildad del bolo frente al orgullo de la presa: las alusiones al “buen” amor frente a las alusiones al mester de clerecía.....	116

1.14 La moraleja de un “mundo al revés” irrealizado.....	121
Capítulo 2: La topografía de lo “alto” y lo “bajo” a nivel terrenal: la faz intercorporal de lo grotesco cómico en “El moho”.....	125
2.1 Aproximaciones a la métrica y rítmica del poema.....	125
2.2 Principales vínculos del poema con la literatura de lo cómico-grotesco.....	130
2.3 La parodia de signo positivo y la parodia métrica.....	132
2.4 El moho como postergado belliano.....	139
2.5 La configuración del moho como materia y personaje grotescos.....	142
2.6 Relaciones intertextuales con el Canzonere: el aura de Petrarca.....	145
2.7 El espolvorear como acción grotesca.....	151
2.8 Las imágenes de la tradición aurisecular como postergadoras del moho: la yedra y el olmo.....	156
2.9 La reivindicación del moho en los reinos menores de la naturaleza.....	159
2.10 El apartamiento del “ámbar” y del “almizcle”: alusión a “Las correspondencias” de Baudelaire.....	168
2.11 La coronación del moho/antibiótico: el moho laureado.....	171
2.12 La unión carnal de “el aura” y el moho/antibiótico: parodia de un verso sanjuanino.....	175
Capítulo 3: La topografía de lo “alto” y lo “bajo” a nivel cósmico: el enfrentamiento entre el alma y el bolo alimenticio en “Canción en alabanza del bolo alimenticio y en reprimenda del alma”.....	184
3.1 Principales consideraciones sobre la métrica y rítmica del poema.....	185

3.2 La formulación cómico-grotesca del título del poema.....	193
3.3 La parodia de las fórmulas y códigos de la poesía mística española.....	200
3.4 La consumación grotesca de los tópicos clásicos sobre la muerte.....	210
3.5 Alabanza del bolo alimenticio como generador de los placeres corporales y confrontación con las espirituales propiedades del alma.....	216
3.6 Elogio de la comida y reprimenda del alma.....	238
Conclusiones.....	250
Apéndice 1.....	253
Apéndice 2.....	261
Obras citadas.....	268

Introducción

I

La poesía de Carlos Germán Belli ha sido ampliamente editada y difundida no solo en el Perú y Latinoamérica sino también en otras partes del mundo, siendo su obra traducida a diversas lenguas. Además, la trayectoria poética de Belli ha llamado la atención de críticos de la talla de Emir Rodríguez Monegal, Nick Hill, Roberto Paoli, Paul W. Borgeson, Guillermo Sucre, etc. Además, C. G. Belli ha sido antologado por prestigiosas casas editoras como Alfa de Uruguay, Editorial Universitaria de Chile, Monte Ávila de Venezuela, Premiá de México, Elitropia y Olivares de Italia, Visor y Pliegos de España, etc¹.

La crítica ha visto en la poesía de Belli una producción coherente que desde los primeros poemarios ha ido jalonando los temas y símbolos que configuran, a lo largo de más de cincuenta años de trayectoria creadora, un universo poético propio y bastante original. La originalidad de la poesía belliana es tal, en efecto, que puede afirmarse que ha devenido casi en un cliché de la crítica resaltar esta cualidad suya. En la declaración de la originalidad poética de Belli, la crítica ha apuntado en general, de un lado, su singular lenguaje y, de otro, sus muy personales símbolos.

En cuanto al lenguaje poético de la poesía de Belli, Jorge Cornejo Polar ha llegado a decir que

¹ La Editorial Alfa publicó en 1967 bajo el título *El pie sobre el cuello* en 1967 todos los títulos publicados hasta el momento por el poeta. Editorial Universitaria publicó en 1967 *Sextinas y otros poemas*. La editorial Monte Ávila publicó *¡Oh Hada Cibernética!* (publicada por primera vez por *La Rama Florida* en 1961), que incluye “El libro de los nones”, sección que pasaría a formar parte de *En alabanza del bolo alimenticio*, publicado por Premiá en 1979. Ediciones del Norte publicó en 1988 una *Antología crítica* a cargo de John Carganigo y con prefacio de Mario Vargas Llosa. En 1992, Visor publicó la selección, hecha por Paul W. Borgerson, *Los talleres del tiempo, versos escogidos*. El INC publicó en 2005 *Versos reunidos* con prólogo de Ricardo González Vigil. La Fundación BBVA y Sibila publicaron en 2008 *Los versos juntos* con prólogo de Vargas Llosa.

de este “híbrido textual deliberado” como el propio poeta denomina a su discurso (en atención a la combinatoria de voces y giros arcaicos, términos provenientes de la ciencia y la tecnología actuales, de la anatomía o la fisiología, del lenguaje administrativo y voces del habla popular que lo constituye) podría decirse [...] que no es castellano, ni latinoamericano, ni peruano, sino simplemente belliano. (“Belli o la diferencia” 217)

Ante esta declaración del lenguaje poético belliano que puede parecer bastante entusiasta, hay que conceder que el carácter coherente de la obra de Carlos Germán Belli presenta una constitución sintáctica y semántica del verso muy personal de manera sostenida a lo largo de sus obras. Porque si, como señalan González Vigil, Cornejo Polar, Hill y otros existe un momento en que puede afirmarse que el tono de su poesía cambia e inaugura en cierto sentido una nueva etapa, creemos que sí se puede afirmar que la forma de su lenguaje poético se mantiene constante con más o menos las mismas características personalísimas. De ahí que la crítica suela tratar del lenguaje belliano como un código lingüístico con rasgos que se sostienen a lo largo de su obra, y si bien los críticos parten desde diferentes perspectivas coincidan en dar cuenta de un lenguaje belliano a secas.

Con todo, el singular y muy propio lenguaje poético de Belli no es un puro experimento de índole vanguardista que ensaye un absolutamente novedoso soporte lingüístico para la materia poética –suponiendo que tal proyecto pueda realizarse– pues, como se ha señalado en muchos artículos críticos, el lenguaje particular de esta poesía aparece como una elaboración novedosa en base a insumos lingüísticos conocidos e inclusive de amplia tradición. Así, Julio Ortega afirma que “Belli habla en un lenguaje popular que es confesional y simbólico a la vez; un lenguaje tomado de los poetas del Siglo de Oro, pero desplazado de

sus contextos originarios. O sea, inventa una suerte de jerga tradicional, de cultismo irónico y barroco, para capturar e imaginar la realidad” (“La poesía de Carlos Germán Belli” 187).

A este respecto, Jorge Rodríguez Padrón sostiene que la poesía belliana “se esfuerza siempre por construir un lenguaje poético muy personal, producto de una constante acción subversiva sobre la lengua y las formas de composición de la poesía española de los siglos XVI y XVII” (“La aventura poética de Carlos Germán Belli” 55). En ese sentido, aparece como punto de partida del lenguaje poético belliano “un lenguaje tomado de los poetas del Siglo de Oro” aunque la relación con ese lenguaje sea más bien de carácter subversivo. De las características de esta subversión se tratará en breve, pero en este punto cabe mencionar que es justamente el uso rebelde de la lengua poética áurea la que revela la filiación íntima de esta y la poesía de Belli porque el lenguaje belliano no busca subvertir el lenguaje de sus maestros con el objetivo de mofarse de él.

Por otro lado, la subversión, como se verá, no radica solo en la originalidad con que se utiliza el lenguaje de la tradición literaria aurisecular, sino también en la convivencia de esta reelaboración personal del lenguaje poético tradicional con voces y locuciones diversas en un sentido geográfico y cronológico. Por eso, James Higgins, comentando un poema de El pie sobre el cuello, expresa que en esos versos «frases coloquiales como “pitanza” y “bofes” alternan con palabras arcaizantes como “plantas”, “destos”, “dama” etc., para ilustrar la interacción de expresiones clásicas y contemporáneas que es tan característica de la poesía de Belli» (“No me encuentro en mi salsa” 110).

Por su parte, Enrique Lihn señala que “Belli inventa esa jerga tradicional mezclando casticismos antañones y peruanismos, ciñéndose a la métrica, a la mitología y los emblemas del manierismo al que se asimilan en la anacronía –el campo de fútbol, ‘la antibiótica table-

ta', o los bocinazos de un camión 'llamado ¡Viva los cielos!'" ("En alabanza de Carlos Germán Belli" 209). En ese orden de cosas, debo resaltar lo que anticipaba sobre el lenguaje belliano: su carácter discursivamente híbrido.

El mismo Carlos Germán Belli ha reconocido la intención consciente de hacer de su poesía una suerte de híbrido textual², lo cual expresa que la convergencia en su poesía de diversas clases de discursos –y no solamente literarios– se explica por medio de una expresa voluntad de colocarlos ahí. La deliberada labor de Belli de incorporar palabras “que no son suyas” a textos poéticos que sí son suyos nos lleva al tema de la autoacusación por parte del poeta de “plagio”³.

Como señala Christine Legault, la insistencia del poeta en el plagio llega a su paroxismo en un poema como “La canción coja” de Canciones y otros poemas. Legault interpreta –y así lo hacemos nosotros– que en términos textuales este plagio alude a la presencia (o a la co-presencia como diría Gennete) de significativos elementos sintácticos y semánticos procedentes de textos de otros autores, aunque, como ella misma insinúa, afirmar que estos elementos provienen tajantemente de otro texto supone pretender que es posible ubicar sin más el referente textual primigenio de cualesquiera contenidos y, por tanto, negar la condición misma de la intertextualidad.

² Literalmente no he hallado el término en ninguna entrevista o ensayo de Belli; aunque así lo consigna Cornejo Polar en Una aproximación a la poesía de Carlos Germán Belli. El poeta dijo en una entrevista concedida a Claudia Antonia Arcila: “Trato de incorporar, de asimilar ciertos mecanismos estilísticos. Antes, cuando leía a los poetas del Siglo de Oro, preferentemente a Medrano, Góngora, Herrera, Garcilaso y De la Torre, los imitaba en el vocabulario, incorporaba esos cultismos renacentistas, y terminaba haciendo una suerte de neobarroquismo poético” (“Heredé el afán de combinar estilos. Entrevista con Carlos Germán Belli” 3).

³ Belli confiesa que “Esta porfía estilística será en mí el mejor estímulo para la imitación, copia o plagio (quizás todos sea una sola cosa), que, en resumidas cuentas, derivará en la rara pretensión de poseer, en la palma de la mano, la inmensidad de las sextinas de Arnaut Daniel y de las canciones de Petrarca . . . ” (El buen mudar 10).

Legault examina concretamente la relación intertextual del lenguaje belliano con un código lingüístico identificado como gongorino; sin embargo, como ella reconoce, el estudio de los paralelos entre el lenguaje belliano y el gongorino obedece a una cuestión metodológica: aquello que Belli “plagia” no se reduce a códigos lingüístico-semánticos ni menos a fórmulas retóricas solo de Góngora o del gongorismo. En efecto, si de acusar las relaciones con el Siglo de Oro se trata, se debe dar cuenta de la impronta garcilasista así como de la reelaboración de tópicos luisistas en la poesía de Belli, cuyos sistemas simbólicos en tanto códigos de significación suponen la existencia de un lenguaje poético determinado en el que operar, pero, con todo, concedemos que el carácter manierista de la poesía de Belli lo vincula a nivel lingüístico más con Góngora que con otros eminentes poetas auriseculares.

Para el caso del sistema de símbolos bellianos ha ocurrido una situación similar que con su singular lenguaje poético, pues los críticos han destacado su originalidad a la vez que señalado su deuda con tópicos e imágenes literarias de la tradición cultista. Borgeson considera que los símbolos de Belli son parte de “todo un sistema comunicativo, personal, complejo y coherente, con bases en el discurso poético cortesano del Renacimiento pero reelaborado en un nuevo esquema propiamente belliano” (“El sistema simbólico de Carlos Germán Belli” 66). Para el crítico los símbolos de Belli no son “una mera serie de significados discretos, cada uno con su significado más o menos concreto y constante, sino más bien todo un sistema comunicativo, complejo y coherente, con bases en el discurso poético cortesano del Renacimiento pero re-elaborado en un nuevo esquema propiamente belliano y de difícil comprensión” (66).

Respecto de la reflexión de Borgeson sobre el discurso poético cortesano, González Vigil prefiere usar el término cultista y así haré en este estudio pues lo considero también más

exacto y pertinente. Por un lado, es interesante constatar que la riqueza de este lenguaje poético posee alcances incluso más allá del Siglo de Oro y se remonta a la literatura medieval y renacentista; por otro, vemos que es en la misma utilización de temas de la tradición literaria donde se activa la originalidad del sistema simbólico belliano, a través de la singular reelaboración de los primeros. Así pues, la singularidad de Belli en el uso de símbolos más bien tradicionales radica sobre todo en el personal manejo que les otorga

En ese orden de cosas, los tópicos centrales que la poesía belliana toma de la tradición son centralmente los siguientes: el locus amoenus y el beatus ille, la búsqueda del absoluto, la oposición entre cuerpo y alma, el tema de la distancia que separa la tierra de las esferas celestes –que se halla ligado con la dicotomía anterior–, la invocación a la inspiración de carácter divino, la belle dame sans merci medieval y el vasallaje amoroso, la exaltación del quehacer poético, entre otros⁴.

Ahora bien, por supuesto, la originalidad de la poesía de Carlos Germán Belli no radica únicamente en la reelaboración o el tratamiento muy personal de temas clásicos. La singularidad de la trayectoria creadora de nuestro poeta reside más bien en la construcción de un universo poético coherente y constante en que lo clásico y lo moderno conviven de manera

⁴ El tópico del beatus ille lo encontramos sobre todo en los poemas que tratan sobre o aluden a Bética: “una verdadera arcadía, una tierra verde, fértil y placentera, donde ‘el felice bético pastor’ (65) vive en libertad y abundancia y goza de amores idílicos” (Higgins, Hitos de la poesía peruana 120). Por oposición, “Bética no bella” es la urbe donde el amanuense se ve avasallado y oprimido por medio del trabajo servil. El beatus ille aparece como espacio idealizado que se contrapone a la “Bética no bella” y al que la voz poética no puede acceder. La figura de la “Bética no bella” aparece por primera vez en ¡Oh Hada Cibernética!” (Higgins, “No me encuentro en mi salsa” 102). El tópico del locus amoenus y la oposición entre cuerpo y alma son identificados por González Vigil en En alabanza del bolo alimenticio. Este último también está presente en Canciones y otros poemas y en Sextinas y otros poemas. El tema de la invocación a la inspiración divina empieza a aparecer en los poemas de ¡Oh Hada Cibernética! Los temas de la dama sans merci medieval y del vasallaje amoroso son notablemente desarrollados en Más que señora humana, luego retitulada como Bajo el Sol de la medianoche rojo. La exaltación del quehacer poético es una constante en la poesía de Belli desde sus primeros libros, sobre todo desde El pie sobre el cuello, en que es contrapuesto con el trabajo tedioso del amanuense.

única y notable. En dicha línea, es posible afirmar que la confluencia de la tradición y la modernidad es casi otro lugar común de la crítica.

En su estudio intitulado Tradición y modernidad en la poesía de Carlos Germán Belli, Nick Hill ha mostrado cómo “la modernidad y la tradición poéticas se oponen y se entran en ella para producir una lírica compleja” (215). En opinión de Hill, la lección final de la poesía belliana –al menos hasta En alabanza del bolo alimenticio– es una actitud permanentemente tensa entre la practicidad de la vida moderna y el aferrarse a prácticas atávicas como el quehacer poético.

Por eso, “el hablante belliano se pone en una situación límite” (216) en que debe enfrentarse solitario y desvalido –aunque acompañado de la invalidez de los rezagados– con la modernidad que lo subyuga –pero a la cual también se siente finalmente atraída– y lo exhorta a perder la fe. Así, “Al darse cuenta de que el Hada Cibernética no llegará, es confrontado con el mundo que fue creado a la imagen de la diosa” (217).

Hill concluye que “el signo de la modernidad poética en que se cifra a la figura del hablante belliano es la pretensión de conjugar los orígenes y la actualidad de una realidad americana, y que mediante la vanidad de la empresa, afirma y confirma su modernidad” (218). Como señala Hill, esto, por supuesto, no implica la abolición del quehacer poético pues de la calidad de la poesía de Belli se colige lo contrario.

Por su parte, Marco Martos apunta algunos otros elementos importantes de la interacción entre lo moderno y la tradición en la poesía de Belli. Por un lado, Martos reconoce que “La confusión de muchos estudiosos con Belli tiene que ver verdaderamente con este asunto de fondo: este léxico y esta sintaxis, verdaderamente nunca vistos, tienen reminiscencias de los clásicos invocados, Góngora, Medrano, Herrera, Carrillo y Sotomayor, pero recuerdan

también al lenguaje familiar y al habla de la calle . . .” (91). Es decir, advierte que uno de los puntos clave de la poesía de Belli es la dinámica lingüística entre lo moderno y lo barroco y señala que “Este es el contraste que provoca la chispa poética en muchos textos bellianos, la emoción que sacude al lector: forma tomada de los clásicos . . . y un personaje literario verdaderamente desesperado capaz de saltar toda forma” (91).

Por otro lado, Martos atiende a la relación poética y personal que Belli ha sabido construir entre imágenes de la tradición e imágenes modernas cotidianas. Por ejemplo, observa la analogía belliana entre la labor del poeta y la función de los jugadores en un campo de fútbol, o el parentesco de los farmacéuticos con los alquimistas⁵ medievales. Al respecto de esto último, señala que “La farmacia es, además, símbolo de la ciencia y un vínculo con el mundo medieval amante de la ciencia y de la alquimia que simboliza a su vez la búsqueda incesante de aquello que juzgamos más valioso” (94). Finalmente, para Martos, la confluencia de la modernidad y la tradición en Belli se resume en que “Lo heredado por Belli de la tradición occidental es la forma y en muchos sentidos él mismo es un adorador de ese misterio. Lo que nos ofrece cuando publica sus versos es contenido nuevo, vino fresco en odre antiguo . . .” (105).

Por supuesto, el conjunto de imágenes que conforman el universo poético belliano no se agota en la dualidad tradición/modernidad que, aunque constituye un eje valiosísimo para aproximarse a la poesía de Belli por cuanto un gran número de imágenes y temas se estructuran a partir de ese par, no acaba con la complejidad de un sistema que, como explica Eduardo Espina, se sostiene más por sí mismo que por sus posibles referentes:

⁵ Belli, hijo de farmacéuticos, se identifica a menudo con los alquimistas y rescata de esa semejanza su afición por la mezcla de estilos: “Los farmacéuticos son prácticamente descendientes de los alquimistas. Quizás de allí heredé el afán de combinar estilos, de aliarlos, de asociar diversas maneras expresivas. Eso hacían los alquimistas. No con la palabra sino con la materia” (cit. en Arcila 5).

“Esa intimidad verbal, ese resguardo de interior no descriptible en la superficie de lo contingente, es lo que caracteriza la serie paradigmática en tanto el entramado lingüístico muestra una apreciación dubitativa de la realidad. Reconciliación del signo consigo mismo en un espacio transubstantivo donde las palabras dejan de ser mediadoras para convertirse en las solas protagonistas de su propio acto” (Asir la forma que se va: nuevos asedios a la poesía de Carlos Germán Belli 79).

La reflexión de Espina apunta a validar la independencia de los significados al interior del texto poético belliano sin necesidad de recurrir de manera obligada a un referente fuera del mismo. Dicha potencialidad autorreferencial del lenguaje de Belli refuerza la idea de que su sistema poético es capaz de sostenerse más allá de la apelación a referentes textuales y extratextuales signados como tradicionales o modernos.

Paul Borgeson menciona como símbolos más recurrentes en la obra de Belli lo Total y lo Fragmentado, Lo (In)completo, Las jerarquías, los dañados “ab initio” y Los Interventores. Como ya se puede colegir, la originalidad radica menos en estos temas que en los contenidos que se incorporan a ellos o, más bien, en la forma en que los mismos se resemantizan. Así, por ejemplo, Lo Incompleto aparece en la forma de la Bética no bella⁶ o la problemáti-

⁶ Merece complementarse la explicación de la figura de la “Bética no bella” es una imagen recurrente en los primeros libros de Belli y representa, por lo general, la metáfora de la ciudad de Lima donde se está condenado a estar a la zaga o avasallado por un trabajo infeliz. Hill señala sobre la imagen que “se divisa en la locución indirecta de ‘bética no bella’ el perfil, o mejor, el ‘hábito ruin’ de Lima la horrible” (Hill, Tradición y modernidad 104). Dentro de su sistema de imágenes, “Bética no bella” se opone a Bética, un símbolo análogo a un locus amoenus al que el hablante belliano sueña acceder: “Bética conjuga, a través de sus amplias asociaciones con el género pastoril en lengua española, un espacio dotado de características idílicas” (Hill, Tradición y modernidad 104). Higgins dice al respecto que “Como contrapunto de este valle de lágrimas feudal [Lima/ Bética no bella], Belli instala en un mundo poético un paraíso terrestre que llama Bética, nombre que evoca la antigua Andalucía y todo el prestigio literario de esa región. Bética tiene todas las características del beatus ille de la literatura clásica: es una verdadera arcadia, una tierra verde, fértil y placentera, donde ‘el fêlice bético pastor’ vive en la libertad y abundancia y goza de amores idílicos. En suma es un compendio de todos los deseos del poeta, una proyección de sus sueños de libertad y de realización personal, un símbolo poético del mundo ideal que anhela” (“No me encuentro en mi salsa” 107-8).

ca de Las jerarquías se presenta poéticamente a través de los símbolos de Fisco y “los de arriba”. Se puede, no obstante, afirmar que en el conjunto de símbolos referentes a Los dañados “ab initio” sí estamos ante una invención propiamente belliana, que es representada por las imágenes del hermano Alfonso y todos los personajes poéticos con alguna discapacidad física, susceptibles todos de ser oprimidos con facilidad.

Por su parte, para Jorge Cornejo Polar “el núcleo, no solamente central, sino generador de la poesía de Belli [...] es el sentimiento del hablante de sentirse diferente –en razón de inferioridad o de encontrarse en situación disminuida– de todos los demás hombres” (Una aproximación a la poesía de Carlos Germán Belli 33). Cornejo Polar llega a esta hipótesis luego de elaborar un sucinto repaso por la trayectoria creadora del poeta desde Poemas, el primer libro de poemas publicado, hasta Acción de gracias, último poemario de Belli antes de la publicación del libro del crítico.

La hipótesis, aun cuando está sustentada en el análisis orgánico de la obra belliana, puede resultar algo aventurada si pretende reducir su sistema de imágenes a las referidas al sentimiento de inferioridad o disminución por parte de los hablantes o personajes poéticos. En todo caso, considero que lo que Cornejo Polar interpreta como el “núcleo generador” de la poesía de Belli puede también funcionar como un eje interpretativo coherente y sumamente útil a la hora de examinar la obra belliana de modo integral. En tal sentido, resultará provechoso valermelo del esquema cronológico y poético del cual parte Cornejo Polar pero no para arribar a sus conclusiones acerca del núcleo semántico y simbólico de la obra belliana sino para ubicar a En alabanza del bolo alimenticio en la trayectoria poética de Belli.

II

El primer libro de poemas de Carlos Germán Belli fue Poemas de 1958. Cornejo Polar considera que la publicación de la ópera prima de Belli produjo un “estremecimiento nuevo” en el escenario literario nacional o por lo menos de la ciudad de Lima. Cuenta que, en un texto de 1964, Vargas Llosa, “perteneciente a la promoción siguiente”, contaría la conmoción que él y sus compañeros sintieron “al escuchar en esa voz enferma, de bestia enjaulada, que patéticamente protestaba contra la ruindad y el tedio del ambiente, un pesimismo y un disgusto idénticos” a los suyos (Una aproximación a la poesía de Carlos Germán Belli 11).

En 1960 se publica Dentro y Fuera, donde Belli empieza a asentar las bases de un sistema poético tan propio como sostenido a partir de un conjunto de imágenes y temas recurrentes. Julio Ortega escribe que “En estos textos Belli deja ver sus afinidades poéticas: el surrealismo, movimiento al que estuvo muy adherido y que sigue manteniendo tuteladamente” (187). En efecto, las primeras obras del poeta están marcadas por la impronta vanguardista, lo que ha llevado a la crítica a situar al Belli de estos años en el grupo de la década del cincuenta que no había abandonado la senda de la Vanguardia.

No obstante, difícilmente se podría situar de modo categórico y exclusivo al Belli de esos años en el escenario vanguardista, no solo por una cuestión de una ubicación cronológica, sino también porque, como apunta Cornejo Polar, esta primera etapa sería una “de búsqueda y tanteo, en la que el poeta oscila entre el paradigma clásico español y el de la vanguardia” (Una aproximación a la poesía de Carlos Germán Belli 17). La inusitada relación que Belli empezaba a insinuar con la tradición lírica española señala al menos su singularidad en el marco de la producción literaria posterior a la revuelta vanguardista, com-

puesta esta última por un conjunto de movimientos caracterizados por su “rechazo del pasado y por el culto de lo nuevo” (Chueca 13) antes que rescatar lo precedente y menos lo clásico.

Cornejo Polar ubica en esta primera etapa a los dos primeros poemarios publicados de Belli, pero la tendencia general de la crítica –y la de C. Polar– es a considerar que su obra poética vaya asentándose por los caminos ya trazados: una “sensación de ajenidad en relación al lugar en que el sujeto se encuentra”, expresada desde símbolos como el hermano Alfonso, los temas de la injusticia social y el maltrato laboral que se recibe (Una aproximación a la poesía de Carlos Germán Belli 17). Tratando sobre estos primeros poemarios, James Higgins sostuvo que “La obra de Belli entraña una cosmovisión bastante parecida a la de Vallejo, una visión de un mundo cruelmente competitivo donde los fuertes dominan y para el cual se siente mal armado” (“No me encuentro en mi salsa” 94).

En la década de los sesenta Belli iría consolidando los temas primeros alejándose progresivamente de la huella vanguardista para incursionar con mayor énfasis en el uso de formas hispánicas auriseculares. A los temas esbozados en la primera etapa, se incorporan imágenes procedentes de la tecnología y del campo de la fisiología humana; la mayoría de ellas acompañadas de aportes lingüísticos que perfilarían lo que la crítica denomina como la conjunción de la tradición y la modernidad en la poesía de Belli.

En esta etapa se asientan sobre todo los temas quizá más estudiados de la poesía belliana como “el avasallamiento, la postergación, la discriminación, la vida alienada” (Cornejo Polar, Una aproximación a la poesía de Carlos Germán Belli 18). Esta fase estaría comprendida, siguiendo la periodización de Cornejo Polar, por ¡Oh Hada Cibernética!, aparecida por primera vez en 196; El pie sobre el cuello de 1964; y Por el monte abajo, publicado

en 1966. Es el período en que aparece la Bética no bella y los temas de la carencia del amor y la búsqueda de la sabiduría poética. Esta debe ser la etapa de la poesía de Carlos Germán Belli que ha merecido mayores estudios y artículos críticos y que, tal vez por ello, ha ido identificándolo por mucho tiempo como un poeta de la postergación y de la alienación del hombre en el mundo contemporáneo.

En la que Cornejo Polar identifica como la tercera etapa de la poesía belliana, el poeta alcanza sus obras más logradas en cuanto a su trabajo de la métrica y su estudio de la poesía cultista. Esta es la conformada por Sextinas y otros poemas, de 1970; En alabanza del bolo alimenticio, de 1979; y Canciones y otros poemas, también de 1979. Lo característico de esta fase “es el progresivo abandono del paradigma formal hispánico y su sustitución por el provenzal-italico (la sextina inventada por Arnaut Daniel en el siglo XII) y el definidamente itálico, la canción petrarquesca del siglo XIV.”(Cornejo Polar, Una aproximación 18). En realidad, se trata de una profundización de Belli en el origen de estas formas clásicas.

Al respecto, Elio Vélez señala que la influencia de Petrarca le llega a Belli precisamente a través de la herencia hispánica de la Edad de Oro. Asimismo, de acuerdo con Vélez “es cierto que Belli adoptó del escritor provenzal [Arnaut Daniel] una de las formas más arduas de la tradición estrófica románica, la sextina . . .” pero además tomó de Daniel el tópico del amor cortés; me refiero al poemario Más que señora humana.

En referencia a ello, se debe mencionar que el empleo de los elementos renacentistas y clásicos por parte de Belli se da sobre todo a nivel formal, y que si bien es cierto que en el caso de la canción y sextina petrarquista, como señaló el poeta en una entrevista⁷, la imitación es solo estructural, ello no implica que temáticamente el sistema de imágenes y símbo-

⁷ Belli hizo esta afirmación en una entrevista referida en el libro de Mario Cánepa titulado Lenguaje en conflicto. Sobre esta declaración del poeta volveré en el capítulo 3.

los petrarquistas esté completamente ausente, porque como mostraré en este estudio las relaciones intertextuales del poeta peruano con el maestro italiano no buscan la reproducción sin más de sonetos, sextinas o canciones petrarquistas, sino determinados objetivos propios a partir de esquemas métricos y ciertos símbolos de Petrarca.

Así, En alabanza del bolo alimenticio contiene varios poemas escritos en base a normas métricas diseñadas por el propio autor a la vez que varios otros escritos desde la estructura de la canción y sextina de Petrarca, aunque de manera deliberada se alejen temáticamente del autor del Canzoniere. De manera que en esta tercera etapa de su poesía, las estructuras formales que Belli emplea incluyen, además de algunas que él mismo acuña, la canción provenzal y petrarquesca, la sextina, los sáficos adónicos, los tercetos, entre otros.

Lo que se extraña a nivel temático son algunos temas de la tradición recurrentes en otros poemarios de Belli, sobre todo, la imagen de la dama esquiva, el tópico del amor cortés y el reconocimiento de la limitación del conocimiento humano; aunque –como se verá– sobre los dos primeros no se ha producido un abandono, sino más bien la ejecución de un modo irreverente de tratarlos.

Ahora bien, aunque la utilización de las formas métricas italianas marca un hito significativo, el sistema de imágenes de los poemarios de la tercera etapa y en especial En alabanza del bolo alimenticio contiene rasgos inéditos en las obras precedentes en los que, considero, no se ha indagado suficiente. De este modo, la crítica en general ha priorizado señalar, en un primer lugar, la consolidación a la vez que renovado tratamiento de los temas primeros, sobre todo, el de la postergación; en un segundo lugar, los temas de la tradición literaria como la ascensión a lo divino y la exaltación de lo bucólico; y en tercer lugar –en

general, no estudiado con demasiada rigurosidad y debida exhaustividad– el uso de las formas estróficas cultas de origen italiano.

González Vigil, en un artículo publicado el mismo año de la aparición de En alabanza del bolo alimenticio, es uno de los que insiste más que en el afianzamiento –que, por lo demás, está acertadamente resaltado por buena parte de la crítica– de los temas liminales de las etapas anteriores, en los vínculos bellianos con el cultismo áureo, heredero del renacentista, a la vez que eleva el mencionado libro dentro de la trayectoria creadora de Belli: “Belli nos ofrece acaso el fruto más cuajado de su madurez artística: En alabanza del bolo alimenticio. Compuesto por la sección ‘El libro de los Nones’ (ya difundida en la selección ‘¡Oh Hada Cibernética!’ de 1969), y por la que da título al volumen, este libro explicita claramente la maestría alcanzada por Belli” (“Belli, la forma desasida” 195).

Por supuesto, González Vigil alude al notable logro de Belli hasta aquel momento de su trayectoria poética; el poeta seguirá sorprendiendo con obras quizá mayores. Subrayo simplemente la importancia de En alabanza del bolo alimenticio dentro del itinerario creador del poeta.

Antes de profundizar en el sistema de imágenes de En alabanza del bolo alimenticio, resulta necesario exponer a grandes rasgos el devenir de la poesía de Belli en las siguientes etapas –siempre amparándome en la guía cronológica y poética sugerida por Cornejo Polar– para así situar debidamente al poemario en el conjunto de la obra belliana.

La cuarta etapa sería la conformada por Más que señora humana y El buen mudar en su versión definitiva. Jorge Cornejo Polar, Ricardo González Vigil, Nick Hill, Paul Borgeson, James Higgins, entre otros, perciben en este período la inauguración de un nuevo tono en la poesía de Belli. Algunos destacan el tema del amor logrado, que difiere de la carencia de un

sujeto amoroso concreto y que correspondiese sus sentimientos al afligido y oprimido amanece de los primeros poemarios, junto con el abandono de los temas sociales para ingresar a un universo de imágenes menos “terrenal”; otros, prefieren resaltar el uso de varios textos breves en prosa para el caso de El buen mudar, además de la sensación de transformación del espacio habitado y las presiones de la vida. Casi todos coinciden en que es evidente un sentimiento de optimismo hacia la vida, marcado por el abandono de los temas del avasallamiento y la postergación, que ya imprime su sosiego en el presente pero que sobre todo se proyecta hacia el futuro.

En el artículo de Borgeson, publicado en la compilación crítica El pesapalabras, el crítico escribe en una nota que “Los nuevos poemarios son bien distintos al respecto: Más que señora humana (1986) / Bajo el sol de la medianoche rojo (1990), El buen mudar (1986) y En el restante tiempo terrenal (1988) son mucho más optimistas, y a veces hasta místicos” (76). Higgins, por su parte, considera que el cambio se prefigura en el último libro de la etapa previa y sostiene que a partir de Canciones y otros poemas los poemas de Belli “abandonan la temática social para asumir un carácter metafísico” (“No me encuentro en mi salsa”¹¹⁵). Para González Vigil, “en 1970 – 1982 comienza a despuntar un tono diferente, alimentado por la ternura paternal ante sus hijas; el goce de la cópula sexual unido a la compenetración espiritual con la esposa [...] y la esperanza en la voluntad divina” (“Prólogo”, Versos reunidos 17). Cornejo Polar, tratando sobre la cuarta etapa, indica que “aquí el cambio en relación al Belli anterior es notable, no solamente en la atmósfera general que ambos libros crean –que dista bastante del enrarecido ambiente previo– sino también a una serie de aspectos más concretos” (Una aproximación 19).

En la reflexión de Cornejo Polar es interesante resaltar la mención a “enrarecido ambiente previo” que alude a la tercera etapa, donde En alabanza del bolo alimenticio está comprendido. Como mostraré en breve, esta percepción un tanto difuminada que el crítico tiene del poemario en cuestión y, en general, de lo que él mismo ha identificado como un tercer momento en la poesía de Belli lo desvía de un conjunto de imágenes que son centrales para comprender este período creador del poeta.

En la quinta –y última, para la fecha en que Cornejo Polar elaboró su periodización; a saber, 1992– se situarían los poemarios En el restante tiempo terrenal de 1988 y Acción de gracias de 1992. En esta etapa quedan cancelados –aunque no del todo ausentes– los tiempos del “privilegio de la penas” y se instaura un sentimiento generalizado del deleite del amor correspondido, de satisfacción por el quehacer poético y de gratitud hacia la figura materna por haber inculcado el amor a la poesía. En general, esta etapa, equivale “al arribo del buen mudar” como sostiene Cornejo Polar, “con el sujeto convertido en caudillo de sí mismo y dedicado a escribir y amar en el restante tiempo terrenal, como un grande y definitivo desquite de las épocas de sufrimiento” (Una aproximación 24).

A la periodización de Cornejo Polar le hacen falta las últimas publicaciones de Belli, entre las que figuran ¡Salve, Spes! (2000), En las hospitalarias estrofas⁸ (2002), La miscelánea íntima (2003), El alternado paso de los hados (2006) y Versos nuevos (2008). Los más recientes están a la espera de estudios, pero nada más en ¡Salve, Spes! y En las hospitalarias estrofas se consolida la actitud celebratoria y gozosa de la poesía de Belli. En palabras de González Vigil, “La simetría derrota la deformidad y la disonancia en ¡Salve, Spes!” (“Prólogo”, Salve Spes 14). González Vigil alude a la frustración e inconformidad que ca-

⁸ De acuerdo con González Vigil “Salve Spes procede del libro En las hospitalarias estrofas. [y] No obstante, reclama una edición por separado”.

racterizaba a la poesía belliana de los primeros libros y que a partir de poemarios como El buen mudar y Bajo el sol de la medianoche rojo (o Más que señora humana) estaba repuntando. Ciertamente, con el gran canto a la esperanza, la poesía de Belli ha dejado atrás la sombra de los postergadores y ha arribado a la exaltación de la vida plena. Tal como apunta González Vigil: “De alguna manera, Belli ha trazado una especie de Infierno y Purgatorio en sus poemarios de los años 50-70, y ha comenzado a salir a luz paulatinamente (hacia 1986-1987) hasta erigirse en cantor de una ‘vida nueva’ (vita nuova), apoteosis del Amor y la Esperanza” (15).

Dentro de toda esta periodización de la obra poética de Carlos Germán Belli, En alabanza del bolo alimenticio es concebido como un texto epigonal de las primeras etapas del avasallamiento y la opresión, una obra que junto a Sextinas y otros poemas y Canciones y otros poemas se emplaza en el momento previo al período en que el tono de la poesía belliana dará el giro ya expuesto, funcionando como una especie de etapa-bisagra entre dos grandes momentos bastante más reconocibles de la obra de C. G. Belli.

Considero que esta cualidad de fungir de bisagra no ha sido debidamente resaltada por la crítica por considerar a la tercera etapa casi siempre como la manifestación última de los temas concebidos desde el inicio creador, como un ejercicio poético bastante notable pero sostenido en los temas ya conocidos de la postergación, la discriminación, la oposición entre el cuerpo y el alma y las referencias bucólicas prefiguradas intermitentemente en varios poemas de los primeros libros.

En suma, se ha considerado a los libros de la tercera etapa –sobre todo Sextinas y otros poemas y En alabanza del bolo alimenticio, porque críticos como Higgins observan “el cambio de tono” desde Canciones y otros poemas– como parte de un gran período de crea-

ción identificable con la carencia, la aflicción y el deseo insatisfecho. Contra esa tendencia, pretendo situar a estas obras y puntualmente a En alabanza del bolo alimenticio no solo como textos formalmente bien logrados que clausuran un bloque de etapas con el deseo insatisfecho como común denominador, sino como fase intermedia entre las etapas de la alienación y la postergación, y las etapas de la buena mudanza y el establecimiento de un sentimiento o estado vital de gozo y gratitud⁹. Con el fin de mostrar esta cualidad del libro, trazaré las ideas más importantes que sobre algunos poemas suyos ha vertido la crítica.

III

Cornejo Polar interpreta que las líneas temáticas de En alabanza del bolo alimenticio son el ansia de plenitud, el deseo de sabiduría poética y el deseo de abandonar la existencia degradada. Para explicar la primera línea temática utiliza como ejemplo el poema “Que muy pronto mañana” e interpreta que en él: “la felicidad anhelada se confunde (como ocurre en otros poemas de Belli) con la bienaventuranza más allá de la vida: “Que muy pronto mañana, y nomás ya,/ volar suelto por el etéreo claustro bajo el gran albedrío deleitoso...y de este bulto al fin sin duda alguno...” (Una aproximación 66).

Cuando precisa explicar la línea del deseo por la sabiduría poética utiliza “Boda de la pluma y la letra”, poema que otros críticos han citado e interpretado como ejemplo de lo mismo y del que Cornejo Polar concluye que “No cabe duda que [...] es una hermosa alegoría del trabajo poético lanzado siempre en busca de la perfección (Una aproximación 65).

⁹ Esta función de bisagra entre dos periodos de la poesía belliana ya fue sugerida por González Vigil en el “Prólogo” de Versos reunidos, (1970-1982), donde Belli escogió justamente reunir Sextinas, En alabanza y Canciones: “en 1970 – 1982, al pasar de la primavera al verano de su energía creadora, [Belli] entró en un proceso de transición que lo llevó de la primera etapa (1958 - 1969) a la actual: ahí se incubó no solo una ampliación de su aliento en pos de estrofas más complejas, sino el ir saliendo de la asfixia vital de la primera etapa para avizorar, el Amor, la Vida y la Esperanza que han encontrado afirmación creciente en sus libros posteriores a 1982.

Por último, para ejemplificar la línea temática del deseo de abandonar la existencia degradada emplea el poema “¿Cuándo sin ligaduras?” y afirma de él que es un texto “en el que otra vez parecen confundirse la deseada felicidad terrenal con la bienaventuranza después de la muerte” (Una aproximación 66).

Mi postura en el presente estudio, que detallaré en breve, es que efectivamente estos temas están presentes en el poemario, siendo temas recurrentes en obras anteriores, pero que no constituyen los ejes temáticos en los cuales opera todo el conjunto. A propósito del poema “Boda de la pluma y la letra”, John Carganigo alude a algunos poemas de “El libro de los nones”, sección que, si bien es publicada antes como parte de otro libro, forma finalmente parte de En alabanza del bolo alimenticio: “El poeta busca la específica espesura de las palabras, una palabra única que pueda captar sus más humanos pensamientos. Significativo es el hecho de que la unión anhelada de la ‘pluma’ con la ‘letra’ asuma un mayor efecto por sus posibilidades sexuales eróticas” (“Carlos Germán Belli” 85).

También sobre el poema “Boda de la pluma y la letra”, Nick Hill señala “el sensualismo que cobran las relaciones entre la ‘pluma negra’ y la ‘letra’” (Tradición y modernidad 214) e interpreta que “Como [el hablante belliano] no pudo escribirla en la vida terrenal a causa de los ‘crudos duelos’, lo hará después . . . [Así,] Tomando como objeto de su poema las ‘antípodas’ de la ‘pluma’ y la ‘letra’, la larga contienda de esta obra culmina en matrimonio” (214). La conclusión de Hill pretende alcanzar todo el libro y rescato de ella sobre todo el tono triunfal que detecta, pues será el de mayor utilidad para efectos de este estudio.

Volviendo a Cornejo Polar, si su identificación de las ya mencionadas tres líneas temáticas de En alabanza del bolo alimenticio no solamente no otorgan mayor novedad a los temas precedentes de Belli, tampoco se entroncan con otro sistema de imágenes que los de la

tradición áurea y renacentista. Carganigo, partiendo del análisis de aspectos similares, como la mencionada interacción entre la “pluma” y la “letra”, detecta las connotaciones eróticas implícitas; sugerencias simbólicas que en realidad aparecen desde los primeros libros¹⁰, pero sí inauguran cierta novedad cuando se asocian con las imágenes relativas al tradicional tema del quehacer poético.

Acerca de la impronta de la tradición en En alabanza del bolo alimenticio, González Vigil menciona tres grandes temas de raigambre clásica retomados por el Siglo de Oro: el locus amoenus, la oposición entre cuerpo y alma, y “la invocación a las musas que genere la inspiración necesaria para labrar la forma artística resistente a la corrosión, ‘eterna’, de suma perfección” (“Belli, la forma desasida” 198), pero advierte que “Belli en cada caso, mina la idealización e introduce los aires malsanos de la corrupción [...] (el mismo título del poemario amonesta al alma y elogia al cuerpo, al bolo alimenticio; reivindicación de este mundo, de lo fisiológico, de lo cotidiano)” (198). Esa reivindicación del cuerpo es la que me interesa resaltar en particular y la que me parece que se encuentra a la espera de mayores estudios¹¹.

Así, por citar otro caso, Enrique Lihn también se detiene más en la continuidad de En alabanza del bolo alimenticio respecto de los temas de los poemarios anteriores antes que en detectar sus elementos novedosos:

¹⁰ En el primer libro de poemas de Belli, “Poema” empieza así: “Nuestro amor no está en nuestros respectivos / y castos genitales...”. Sin duda, la mayor concentración de figuras eróticas en su poesía se encuentra en Bajo el sol de la media noche rojo (publicado previamente como Más que señora humana).

¹¹ Con reivindicación del cuerpo hago referencia a la exaltación de los procesos fisiológicos, la valoración del material que se degrada y la positiva presencia de las imágenes de lo grotesco. González Vigil, más de una vez, ha llamado la atención sobre la celebración del cuerpo por parte de Belli en Bajo el sol de la medianoche rojo, pero en ese caso se refiere sobre todo a la exacerbación de lo erótico, a la celebración del cuerpo de los amantes sobre las censuras platónicas. Sin embargo, es él uno de los que, junto con Sologuren –y, en menor medida, Vargas Llosa y Hill– llama la atención sobre este tema de la valoración del cuerpo, línea que explota Belli en poemarios como En alabanza.

Algunos de los primeros poemas de Belli se dolían de la orfandad y la opresión, como lo había hecho una poesía de inequívoco mensaje social, aun la poesía política. Cual ‘un pobre amanuense del Perú’, el personaje de sus versos se veía atrapado en “el ceppo de Lima”, víctima de “El Fisco” y otros opresores reconocibles. No ha abandonado el tema: léase “Usted bocaza” o “La faz ad hoc” de En alabanza del bolo alimenticio, poema éste que calza con el motivo histórico-social de la discriminación racial . . . (209)

Lihn lee el poemario siempre desde los temas ya conocidos y reconocidos de la poesía de Belli y no yerra cuando afirma que “Esta jerga resulta de la imitación diferencial de los modelos canónicos y da cuenta del opresor en la voz del oprimido que la habla y del ‘triunfo’ del oprimido que la inventa para encontrar su identidad” (209); sin embargo, no parece reconocer la naturaleza de la subversión de esos modelos ni la renovación del tono de las imágenes grotescas de los poemas que cita. En realidad, a la subversión de los cánones de los que parte y en el conjunto de imágenes grotescas que utiliza subyace no solamente un tratamiento bastante lúdico de los temas predilectos de los primeros poemarios, sino además una atmósfera poética paródica nueva que precisa nuevos esquemas de aproximación interpretativa.

Jorge Rodríguez Padrón dice de En alabanza del bolo alimenticio que

Es una muestra muy significativa de su obra [la de Belli], intencionada síntesis entre lo grandioso y lo trivial, entre lo altivamente retórico y la expresión más vulgar, de tono coloquial y “antipoético”, fomentando con este maridaje violento una suerte de

suplantación irónica de notable capacidad crítica, subvertidora de cualquier convención poética. (56)

Rodríguez Padrón subraya varios aspectos interesantes: la coloquialidad del lenguaje, la mezcla entre lo tipificado como poéticamente elevado y lo signado como vulgar, la ironía, la subversión y el carácter antipoético.

Retomando el último de estos aspectos, González Vigil señala que “sin proponérselo, Belli se emparenta con los cultores hispanoamericanos de la anti-poesía o con los que – sobre todo en Brasil– dictaminan la muerte del verso” (“Belli, la forma desasida” 197). Estas consideraciones son muy interesantes porque difícilmente imaginamos que Belli, cultor y estudioso de la poesía cultista, suscriba la muerte del verso. Lo cierto es que, más allá de que afirmar categóricamente ello pueda parecer inexacto, verdaderamente existe en En alabanza del bolo alimenticio una poderosa estructura que subvierte desde el interior las prestigiosas formas métricas de la Edad Media, el Renacimiento y la Edad de Oro. Quizá sea esa subversión desde adentro, que paradójicamente es rebelde, pero simultáneamente no quiere destruir el verso ni la forma que lo sostiene, sino más bien aferrarse a ella, lo que convierte a la poesía de Belli en tan inédita y original.

De ahí –considero– se explica que Enrique Lihn, quien en realidad no indaga demasiado en la novedad de la subversión de En alabanza, piense que “No resulta difícil el error de referir a una suerte de formalismo, el rigor con que acude Belli a la métrica, a los géneros de la poesía medieval, manierista y barroca” (“En alabanza de Carlos Germán Belli” 206-7).

Es también posible que la crítica haya quedado algo satisfecha con la declaración del propio Belli acerca de que su voluntad de “asir la forma que se va” responde a su inseguridad en el uso de la lengua española y que por eso desea aferrarse a la forma “como nos aferramos a nuestra forma corporal, ante el embate del tiempo” (Asir la forma que se va 1). Por eso, a pesar de todo, la declaración del poeta debe contextualizarse siempre en cada una de sus obras y no caer en el facilismo de aceptar que Belli indaga sobremanera en las formas cultistas por un afán de cultivar la forma sin una interacción específica de esta con el contenido en cada caso, así él afirme –con verdad– que se debe al “puro placer de disfrutarla” (Asir la forma que se va 1).

Con respecto a la forma, González Vigil anota que Belli “Hijo del siglo XX, imprime –quíeralo o no– un sello contemporáneo a los sonetos, canciones, sextinas, etc, de otrora. Lo terrible es que las sacrosantas formas que admira se disuelven en sus manos, hasta tornarse irreconocibles, verdaderos ‘anti-sonetos’ (o según el caso, ‘anti-canciones’, ‘antisextinas’, etc.)” (“Belli, la forma desasida” 197). Por tanto, el de Belli no es un afán meramente mimético el de “plagiar” a los maestros cultores de las formas provenzales- itálicas, sino que tiene más que ver con una intención de utilizar las formas cultas con objetivos propios.

Recordemos que, de acuerdo con Borgeson, Belli re-elabora el discurso que toma del Renacimiento “en un nuevo esquema propiamente belliano” (66). A su vez, Rodríguez Padrón sostiene que En alabanza del bolo alimenticio se da “una suerte de suplantación irónica de notable capacidad crítica, subvertidora de cualquier convención poética (“La aventura poética de Carlos Germán Belli” 56). Mi postura es que este nuevo esquema está vinculado con el conjunto de imágenes grotescas del poemario, el cual traza una serie de lineamientos que configuran un sistema caracterizado por lo lúdico-paródico, por el enfren-

tamiento entre el cuerpo y el alma, por la inversión de las jerarquías y por lo escatológico, con claras intenciones subversivas.

Rodríguez Padrón insiste en la cualidad lúdica del poemario y señala que C. G. Belli “acepta, con todas sus consecuencias, la retórica conceptista del barroco” (57) [...] y añade que ésta “genera una extraña y opulenta actitud en su discurso, quebrada a cada paso con la introducción de la ironía, pero también de lo irrisorio” (57). Más aún, según el crítico, “la escritura poética no es para él [para Belli] otra cosa que la intervención lúdica sobre la propia realidad que es el poema” (58). Sostengo que este ambiente lúdico es la marca fundamental del poemario y una aproximación interpretativa hacia el mismo no puede pasar por alto este carácter central del texto. Por eso, considero que la insistencia en la mera consolidación de los primeros temas bellianos soslaya no poco la nueva actitud del poeta hacia esos mismos temas.

IV

No ensayo un argumento a favor de la absoluta novedad ni del sistema de imágenes ni de los temas de En alabanza del bolo alimenticio, sino la originalidad de un tratamiento lúdico y con tono triunfal de algunos símbolos y temas presentes en los primeros poemarios de Belli. En ese sentido, las alusiones al locus amoenus, o a la pugna entre el alma y el cuerpo, y las referencias bucólicas en general, que emparentan a Belli con la poesía del Siglo de Oro están aquí reelaboradas al interior de un esquema que no los subvierte para desprestigiarlos sino para hacerlos partícipes de un espacio donde las jerarquías que oprimen a los seres se han visto impregnadas de lo cómico. Acerca de la mentada relación con los poetas áureos, González Vigil explica que “Belli deviene en una contrafigura de los

grandes cantores del prado paradisíaco, la entrega espiritual y/o el transporte creador: Garcilaso, Góngora, pero sobre todo el [sic] Fray Luis de León...” (“Belli, la forma desasida” 198).

No obstante, como he venido señalando, la mayoría de la crítica no ha indagado tanto en el carácter subversivo de En alabanza del bolo alimenticio como en la presencia de los antiguos temas. Por ejemplo, Cornejo Polar observa el tema de la postergación en el poema “A/b” insistiendo en la interpretación de que el símbolo alude al “quedarse atrás en las carreteras aventajado por otros vehículos” (Una aproximación a la poesía de Carlos Germán Belli 38). Él no parece descubrir que alrededor del reconocido tema belliano hay una atmósfera lúdica y paródica, en la que además aparece una exaltación de lo terrenal y se presentan imágenes de connotación grotesca y cómica (por ejemplo, un verso como “entre el pubis del motor”).

Planteo, entonces, que existe en En alabanza del bolo alimenticio un elemento temático y figurativo que parece haber pasado inadvertido por la crítica: lo grotesco, si bien es cierto que algunos estudiosos se han aproximado tímidamente a los bordes del tema, nunca enunciándolo explícitamente o intentando interpretarlo de manera orgánica. Así, la mayoría de los críticos se ha acercado a En alabanza del bolo alimenticio señalando, o bien la presencia de los temas primeros de la postergación, la discriminación y el avasallamiento, o bien sus conexiones con la poesía tradicional y cultista del Renacimiento y la Edad Media, pero sin advertir en su debida importancia el componente grotesco y el tratamiento lúdico de los tópicos de la tradición y de los propiamente bellianos.

Pasar por alto esta cuestión es síntoma de una tendencia generalizada de la crítica a volver sobre los primeros temas de Belli antes que a resaltar con suficiencia las particularida-

des de aquellos en los nuevos textos. Así, Sextinas y otros poemas y Canciones y otros poemas también contienen rasgos particulares análogos a En alabanza del bolo alimenticio en lo referente al conjunto de imágenes grotescas y el tratamiento lúdico de los temas.

La postura de este estudio es que el tratamiento lúdico-paródico sumado al conjunto de imágenes grotescas emparenta al universo poético de Belli con el sistema de imágenes cómico-grotescas de la cultura popular medieval y de la literatura renacentista inspirada en sus manifestaciones. No parece trillado postular eso si tomamos en cuenta que Belli, –del que los críticos suelen afirmar utiliza el lenguaje coloquial o popular contemporáneo– quien se ha dedicado a estudiar y utilizar las formas métricas renacentistas y medievales así como los tópicos e imágenes de los mismos convoque –probablemente de modo no tan consciente– a su sistema de símbolos en En alabanza del bolo alimenticio a algunos procedentes de las cómico-grotescas del Medioevo y el Renacimiento.

Lo que la crítica señala sobre todo es la relación de Belli con la esfera cultista del Renacimiento y con la poesía cortesana de la Edad Media, lo cual ocurre evidentemente porque el poeta se ha abocado a escribir en los moldes métricos de la poesía medieval y del cultismo renacentista y áureo (el cual es, en mucho, heredero del primero). Sin embargo, la literatura del Medioevo y del Renacimiento, y también la de la Edad de Oro, no se agotan con los paradigmas cultistas, sino que existe una literatura paródica, no oficial, que da cuenta de la herencia de todo un sistema de imágenes grotescas y cómicas, de una visión particular de la vida marcada por la fiesta popular. Este sistema de imágenes es el que ha sido denominado como “realismo grotesco”.

No sostengo, evidentemente, que esta visión del mundo o esta sensibilidad sea compartida por un poeta de los siglo XX y XXI, sino que la actitud irreverente, subversiva, lúdico-

paródica de En alabanza del bolo alimenticio (y en menor medida de los otros dos poemarios de esta etapa de su obra poética) junto a su expectativa del cambio de las jerarquías del mundo y al conjunto de imágenes grotescas que emplea emparenta a la poesía de Carlos Germán Belli con la literatura paródica de una época que había diseñado un espacio temporal que podía literalmente “poner al mundo de cabeza”.

Dicha actitud no parece ser incompatible de, por ejemplo, el espíritu vanguardista, el que, tal como señala Luis Chueca, es un momento histórico donde los movimientos literarios adoptaron una actitud general de enfrentamiento hacia los modos estéticos del pasado y sus formas de representar al hombre y la realidad (Chueca 13). Lo interesante de Belli es que su “vuelta al orden” –para usar la expresión de Guillermo de Torre– no supone la cancelación de una actitud subversiva e irreverente desde la poesía. Pienso que eso hace que Belli sea un poeta único de la postvanguardia que descubre lo nuevo en esa vuelta al orden.

En esos términos, no es exagerado postular que por medio de esa actitud subversiva pero de corte lúdico, En alabanza del bolo alimenticio se emparenta con la literatura medieval y renacentista inspirada en la visión carnavalesca del mundo, esos textos que compendaban las expresiones grotescas de la vida del pueblo que estudia Mijail Bajtín.

V

En La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais, Bajtín elabora un vasto estudio acerca de las principales manifestaciones de la cultura popular medieval, en que la risa, riquísima en sus formas, constituye la manifestación central y estructural de estas expresiones. Bajtín muestra que la risa se erige como expresión popular que se opone a la seriedad de la cultura oficial y explica que la Edad Media,

considerada tradicionalmente como una época de oscuridad y temor religioso, poseía muy efectivos mecanismos en los que la cultura popular emergía de la oscuridad de la oficialidad religiosa y estatal e instauraba un tiempo donde el pueblo se sumergía en una vida de fiesta.

Para el crítico, este tiempo no era solo un ambiente festivo porque no se trataba de meras prácticas que se llevaran a cabo en el marco de una fiesta concreta. Bajtín señala que la vida misma se convertía en una fiesta, y esto es a lo que él denomina carnaval. Es decir, el carnaval no era una forma de espectáculo teatral, era la vida misma: “el carnaval no era una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien una forma concreta de la vida misma, que no era simplemente representada sobre un escenario, sino vivida en la duración del carnaval” (13).

De acuerdo con Bajtín, el carnaval era la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa y ese tiempo de fiesta incluía a todo el orden social y, por eso, lo invertía: “A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas, tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto” (15).

Vale decir que en el momento en que el cuerpo social ingresaba al tiempo de carnaval, las jerarquías sociales se veían invertidas: los bufones eran coronados, los reyes se convertían en bufones, incluso los miembros del clero participaban de la fiesta y risa generalizadas. En ese sentido es que Bajtín designa el tiempo carnalesco como el tiempo y el espacio del “mundo al revés”; espacio también porque todo el ámbito de lo público se veía envuelto en la fiesta y en la inversión de las jerarquías. El carnaval se “caracteriza principalmente

por la lógica original de las cosas ‘al revés’ y ‘contradictorias’, de las permutaciones de lo alto y lo bajo (la ‘rueda’) del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos” (16).

Así, pues, si de un lado puede decirse que el año medieval está marcado por el calendario religioso, lo mismo puede decirse, de otro lado, que está marcado por el tiempo del carnaval porque el calendario oficial –el religioso– permitía este tiempo y, es más, trataba de regularlo en la medida en que podía: “tenían que tolerarla [la fiesta carnavalesca] e incluso legalizarla parcialmente en las formas exteriores y oficiales de la fiesta y concederle un sitio en la plaza pública” (15).

Bajtín explica que lo particular de esta modalidad festiva en la Edad Media es que el tiempo carnavalesco no se oponía a la oficialidad en un sentido contestatario, sino que la incluía en una vorágine festiva y la parodiaba en un tono positivo, como solo la Edad Media supo hacerlo. Esta parodia no denigraba al parodiado, sino que todo el mundo envuelto en la risa participaba del carnaval; se trataba de una risa popular ambivalente que era contraria a toda concepción de superioridad: “Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución” (17). Cuando se producía la inversión del orden jerárquico, lo alto y lo bajo poseían un sentido rigurosamente topográfico, mas no formal o relativo.

La teoría de Bajtín parte del estudio de la obra de Rabelais, en la que el crítico observa la síntesis de la literatura renacentista que trató acerca de las manifestaciones populares predominantes en la Edad Media. A partir del análisis de la incomprensible comicidad de la obra del autor francés, Bajtín relee las imágenes del cuerpo como estas eran entendidas en

la Edad Media y parte del Renacimiento. A este tipo peculiar de imágenes y, más aún, a la concepción estética tras ella, es a la que Bajtín denomina como realismo grotesco.

Este es –según el estudioso– la clave de lectura para entender las manifestaciones cómicas y del carnaval del Medioevo, las que están enmarcadas en un sistema de imágenes grotescas. Bajtín indica que lo grotesco privilegia la exageración del cuerpo, a la vez que sus orificios y protuberancias, es decir, sus entradas y salidas hacia el mundo. Asimismo, el realismo grotesco da cuenta de todo lo que la estética clásica evita: los procesos fisiológicos del cuerpo, la materia degradada, las actividades mundanas como el comer y defecar, las deformaciones corporales, etc.

Así, el crítico realiza un repaso de teorizaciones en torno a esta estética y precisa su manifestación trascendental en la Edad Media, donde lo grotesco reúne bajo el principio material y corporal lo cósmico y lo social en un conjunto “alegre y bienhechor”. Por último, otra cualidad esencial del realismo grotesco de acuerdo con Bajtín es su carácter ambivalente. Si el sistema de imágenes popular medieval juntaba a lo “alto” con lo “bajo” y a la vida con la muerte, esta asociación era concebida como un principio regenerador: “La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación” (25).

Existen otros estudios contemporáneos serios sobre lo grotesco. Uno de ellos es Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura de Wolfgang Kayser. Sin embargo, como se verá en los siguientes capítulos, los postulados de Kayser no resultan muy útiles para abor-

dar la actitud cómica¹² y el espíritu inclusivo de los poemas de En alabanza debido a una concepción de lo grotesco vinculado fundamentalmente con lo siniestro y lo espantoso. El estudio de Kayser puede ser útil para explicar cierto conjunto de imágenes propias de lo grotesco que complementan lo grotesco bajtiniano: lo arabesco, el mundo quimérico o el carácter onírico, entre otros. Más allá de eso, las ideas de Kayser sobre lo grotesco parecen un tanto fragmentadas al no contemplar la cosmovisión medieval de este y parecen obedecer a una mirada retrospectiva del fenómeno desde las coordenadas modernas.

Otro estudio interesante es el que Umberto Eco emprende en Historia de la fealdad. Eco reconoce lo grotesco como componente importante de lo feo, aunque sus investigaciones revelan que lo feo –tan variado en sus formas como en sus diversas maneras de verlo según las distintas épocas– comprende una multiplicidad de asociaciones que no están siempre directamente ligadas a lo grotesco. De todas formas, y aunque Eco no sea del todo explícito en ello, indirectamente, muchas características de lo feo que él estudia se han convertido en

¹² Es importante hacer una anotación acerca del humor en la poesía de Belli. Ortega sostiene que Belli compone un grotesco verbal . . . para fundirse con un mundo que rechaza y ataca con el negro humor de su magia también negra” (192). Por su parte, Vargas Llosa considera que “Todo lo que hay de grotesco en los formidables contrastes de que está hecha la poesía de Carlos Germán Belli se halla humanizado por el humor” (6). Vargas Llosa se refiere al humor negro, tal como lo define Breton en su Antología del humor negro. En efecto, hay mucho de humor negro en la poesía de Belli, e incluso referido al mismo material grotesco: “una cebra lame el muslo mutilado de una niña, dos bolos alimenticios dialogan en el ‘estómago laico’ del poeta y se preguntan adónde van . . .” (Vargas Llosa 6). El propio poeta afirma en un momento haber llevado a cabo “Cierta intento de hacer poesía visual, con una gran carga de humor negro” (Arcila 4) y haberlo aprendido de Breton: “Tengo muchos libros de Breton, en francés . . . Lo que me entusiasmaba de ese movimiento era su humor negro, una catarsis” (4). Sin embargo, si atendemos al desarrollo de la poesía belliana podremos notar que no puede denominarse al conjunto de su obra como una “pesadilla con humor negro” (Vargas Llosa 7) impregnada de pesimismo y desesperanza. Basta leer Bajo el sol de la medianoche rojo o ¡Salve spes! para darse cuenta que el universo poético belliano ha dejado de ser una “comedia macabra” (Vargas Llosa 7). Considero que ese humor negro entramado a lo grotesco comienza a replegarse –sin ser absolutamente abandonado– ya en En alabanza del bolo alimenticio y el hablante belliano empieza salir –paradójicamente, de la mano de una profundización en lo grotesco– del “torneo negro del humor” (Breton 13) y redefinir ese mundo distanciado de postergadores y postergados para dar paso al “reírse-con” los primeros, donde “la distancia entre la producción y la recepción de lo cómico tiende a desaparecer” (Jauss, cit. en Nieves Alonso 23) y se expresa un tono prometedoramente triunfal y esperanzado.

atribuciones de lo grotesco. Al respecto, el escritor italiano distingue “entre la fealdad en sí misma (un excremento, una carroña en descomposición, un ser cubierto de llagas que despiden un olor nauseabundo) y la fealdad formal, como desequilibrio en la relación orgánica entre las partes de un todo” (Historia de la fealdad 19). Desde esta perspectiva, lo grotesco está evidentemente más vinculado con la “fealdad en sí misma”, si bien indirectamente también se encuentra relacionado con la “fealdad formal” por cuanto comprende –siguiendo a Bajtín– lo inarmónico y lo inacabado.

Para los propósitos de esta tesis haré uso de estas teorías y estudios sobre lo grotesco, recurriendo con mayor énfasis a las ideas de Mijail Bajtín por brindar más luces sobre un mayor conjunto de elementos vinculados con lo grotesco en los textos que aquí estudio.

Por eso, partiendo de la presencia de un conjunto de imágenes grotescas, un tratamiento subversivo de las formas métricas, un ambiente lúdico- paródico en que lo superior se mezcla con lo inferior, la expectativa de la disolución de las jerarquías, la presentación de algunos procesos fisiológicos, las imágenes de la abundancia y el placer sensorial, la muerte como renovación de la vida, y una voluntad de incorporar lo popular al lenguaje poético, pretendo utilizar los estudios de Bajtín sobre las manifestaciones de la cultura popular, sobre todo lo referente a la estética grotesca y los conceptos del carnaval y del “mundo al revés” para analizar algunos de los poemas más representativos de En alabanza del bolo alimenticio de Carlos Germán Belli.

Mi hipótesis es que este poemario construye un espacio poético donde la opresión que las jerarquías imponen sobre los seres es temporalmente desmantelada por la instauración de un ambiente lúdico y festivo. Por tanto, pretendo probar que En alabanza del bolo alimenticio construye un mundo poético donde se presenta el enfrentamiento del tradicional

mundo inferior con un orden oficial jerarquizado, encarnado en la figura del alma y otros personajes opresores; lucha en la cual el cuerpo es revalorado en cuanto a su material grotesco y su ciclo de renovaciones. Este estudio busca, pues, demostrar que la empresa de Belli en En alabanza es la de carnavalizar el mundo poético construido y que en esta carnavalización se ve incluido todo el poemario en todos sus niveles, tanto en la forma como el contenido.

Por otra parte, justifico el uso de esta herramienta teórica sobre la base del carácter esencialmente dialógico de la poesía belliana, en la que interactúan deliberadamente voces literarias de distintas épocas y tradiciones para la conformación de un producto lírico marcadamente intertextual y, sin embargo, muy propio. En ese sentido, planteo que la presencia de tan diversos y múltiples voces y textos en En alabanza del bolo alimenticio –quizá en mayor medida aún que en todos los poemarios anteriores– configura un espacio textual capaz de rediseñar la estructura de un sistema de imágenes y referentes internos que venían acentuando el cariz tanático por el que se conducen los libros precedentes. Por eso, creo válido concebir el proceso de transformación de la trayectoria creadora belliana hacia una actitud más erótica –en sentido amplio– como la subversión de las jerarquías metafóricas (auto)impuestas y abordar dicha conversión como la dinámica de un ámbito simbólico liberado por efecto del establecimiento de una actitud dialógica e inclusiva¹³.

Así, pues, postulo que tal inversión de la ubicación de los personajes poéticos bellianos paradigmáticos se logra por acción de lo lúdico-paródico y lo grotesco en su vertiente carnavalesca. A fin de cuentas, se entiende “carnavalización en cuanto festividad de carnaval

¹³ Coincido con Zavala que este “intento de redefinir el mundo liberado de hegemonías y autoritarismos, a favor de un mundo surgido de la dialogía y la heteroglosia” (cit. en Martínez 53) es la orientación social del pensamiento bajtiniano, pero considero que sí puede aplicarse al interior de un sistema simbólico y de un discurso literario.

que se alimenta de las transgresiones al mundo oficial y en cuanto realismo grotesco como estilo literario; pero es, además, un término que revela la contracultura como anti-norma y anti-autoridad” (Zavala, cit. en Martínez 55). Dichos conceptos de anti-norma y anti-autoridad elaborados en clave grotesco-cómica son clave en este estudio sobre la configuración de lo grotesco en En alabanza del bolo alimenticio.

VI

He mencionado que la crítica, en general, pocas veces ha insistido en la vertiente grotesca de la poesía de Belli y menos intentado sugerir una interpretación sobre la relevancia que ella posee en su obra. Por eso, para dar término a esta introducción es apropiado reconocer las aproximaciones de la crítica hacia los elementos grotescos en la poesía belliana para mostrar que efectivamente se ha indagado insuficientemente en esta materia.

Así, por ejemplo, W. Nick Hill, observa que en “Autorretrato con apariencia humana” del Libro de los nones (que fue editado posteriormente como sección de “En alabanza del bolo alimenticio”) “el hablante, después de tantas mudanzas, se percibe a sí mismo como «mayoral», indicando cómo ha reencarnado después de ser ‘bolo de pulpo’ (Tradición y modernidad 205) e interpreta acertadamente que el sujeto recupera temporalmente su forma humana por mediación divina y que este “dignifica la ilusión de su sueño con esta reencarnación” (206), pero concluye que las transformaciones del cuerpo del sujeto se producen para demostrar su “ilusoria humanidad”.

Hill no advierte que en esta cadena de transformaciones (“búho, olmo o risco”) existe una continuidad de la materia con el mundo, es decir, la materia muerta se renueva constantemente: “que a costa mía fui mudado ayer, / para poder seguir, y no ser polvo, / en este

mundo.”(En alabanza del bolo alimenticio 6-8). Pienso que Hill acierta en cierto sentido cuando dice que “la problemática constante de esta poesía es la comunión de dos realidades, la creación de un puente-poema entre mundo inferior y superior...” (206); inclusive, cuando analiza el poema “La presa de carne que no se deja comer porque piensa en otro bolo alimenticio” colige que “Ser comido culmina el sentido existencial de la pareja alimenticia, y así concuerda con la naturaleza de la cadena vital: comer y ser comido.”(208). Como puede observarse, Hill se encontraba a pocos pasos de esa característica de lo grotesco que estudia Bajtín por la cual existe una dicotomía espacial topográfica y la muerte de un cuerpo es entendida como renovación y nacimiento de otra materia.

Jorge Cornejo Polar llega más lejos que Hill en esta cuestión, si bien tampoco enuncia explícitamente los elementos de lo grotesco. Sobre el poema “La cara de mis hijas” de El libro de los nones, Cornejo Polar afirma que “se trata, si no me equivoco, del primer poema de tono largamente positivo en toda la historia de Belli, al que le sigue otro “El moho”, en que también se poetiza algo positivo...” (Una aproximación 19). Más adelante, comentando el poema “Los engranajes” que aparece en Sextinas y otros poemas, donde lo grotesco está solo prefigurado en forma larval, dice que “la imaginación se despliega para poetizar la búsqueda que el ser humano, “tornillo de carne”, emprende para poder engranarse en el mecanismo del mundo: “y alguna vez en el mundano vientre / de un simple mecanismo entrar feliz / para alimentar y también al globo”.”(Una aproximación 66-67).

En los fragmentos citados –ya no parece trillado afirmar– es posible atisbar el signo intrínsecamente positivo de lo cómico-grotesco medieval, que se da en la risa como en la muerte, y del deseo de unión de un cuerpo, del que se enfatiza su cualidad de “tornillo de carne”, con el resto de cuerpos del mundo. Sin embargo, Cornejo Polar no analiza el porqué

de este repentino positivismo en la poesía de Belli y en el caso del cuerpo cósmico desvía su atención hacia el tópico del outsider que busca su lugar en el mundo. Luego, en su análisis de “Sextina El bofedal” se inclina nuevamente al tópico del hombre alienado. Lo máximo que se aproxima a la noción de grotesco se da cuando analiza el poema “Los bofes” de El pie sobre el cuello. Señala que “en este poema la imaginación de Belli extrema su barroquismo, si así puede decirse” (Una aproximación 40). Por supuesto, esto no es lo mismo que decir grotesco, ni mucho menos.

Elio Vélez señala que uno de los temas más importantes en la poética belliana es el de la “separatidad” y lo explica desde lo que Fromm llamó “vivencia de la separatidad”. Para Fromm esta vivencia es parte de «una visión pesimista de la humanidad, debido a que considera al ser humano algo incompleto (es decir, “separado”) que constantemente busca integrarse» (BAPL 80). Me gustaría acotar que la vivencia del cuerpo como ente separado que señala Vélez no aparece en la poesía de Belli siempre en un tono pesimista. La vivencia de la separatidad es un tema que, en efecto, recorre gran parte –si es que no toda– de la poética belliana, pero cuyo pesimismo puede reconocerse sobre todo en las primeras obras. Luego, entre Sextinas y Canciones la visión pesimista entra en retirada en busca de la integración de aquellos seres que habían vivido separados. Posteriormente, en libros como Bajo el sol de la medianoche rojo la conciencia de la separatidad es sobrellevada gozosamente por la exaltación de la cópula entre los amantes. Siguiendo a Fromm, para quien la vivencia de la separatidad es pesimista, quizá para los mencionados libros de Belli habría que precisar el concepto, pues a pesar de que la conciencia de la división o lo incompleto persiste, su vivencia no puede considerarse exclusivamente pesimista.

Además, a favor de esta hipótesis, es posible afirmar que la noción de cuerpo incompleto no se corresponde necesariamente con la de cuerpo separado, como bien lo prueba la cosmovisión de la cultura popular en la Edad Media y lo atestigua la literatura paródica del Renacimiento que ha estudiado Bajtín.

Así, pues, los estudiosos de la obra de Belli han indagado acerca de diversos temas referidos a la influencia renacentista española y medieval italiana, pero no han incluido en estos temas la otra cara de las obras serias medievales y renacentistas: la imagen grotesca del cuerpo y todo lo que ese sistema de imágenes comprende. Quizá sea González Vigil uno de los pocos que vislumbra esta cuestión: “Precisamente esa unión de lo antiguo y lo moderno, lo mítico y lo científico, caracterizan el universo único de Belli, lo mismo que su capacidad para otorgar intensidad poética y significación desusada a la mezcla de lo sublime y lo grotesco, lo corpóreo-material y lo anímico-espiritual...” (“Prólogo”, Versos reunidos 12).

VII

Con el fin de probar la hipótesis principal de este estudio, analizaré tres poemas de En alabanza: “Penas de un bolo alimenticio por su descontentadiza presa de carne en una fría mañana del siglo XIV”, “El moho” y “Canción en alabanza del bolo alimenticio y en reprimenda del alma”. Estos tres poemas son representativos del conjunto por las razones siguientes:

- 1) A nivel simbólico, contienen la mayoría de imágenes y símbolos presentes en el resto del conjunto: la putrefacción y la descomposición, el bolo alimenticio, los microorganismos y demás seres inferiores, la presa, los órganos y orificios del cuerpo, las entrañas, la comida, el alma, los cuatro elementos, las imágenes de la

muerte y de la vida. En suma, los tres reúnen las características del sistema de imágenes grotescas que constituyen el eje simbólico del libro.

2) A nivel temático, presentan los temas más significativos y recurrentes del libro: la vida y muerte de los seres, la oposición entre cuerpo y alma, el desdén, la gordura, el placer de la comida, el goce de los sentidos y del cuerpo, la hiperbolización de las dimensiones del cuerpo, la superabundancia, la disolución de las jerarquías, la renovación de la vida, la expectativa del cambio, la postergación, la discriminación, lo terrenal y lo incorpóreo, el objeto de deseo esquivo, y la topografía de lo alto y lo bajo.

3) Desde el punto de vista métrico, estos poemas son representativos de la subversión de los esquemas métricos cultistas que lleva a cabo Belli en la mayor parte de los poemas del conjunto. De un lado, porque es subversivo en cuanto a los usos tradicionales del ritmo y la norma métrica y, de otro, porque el material poético que componen las formas estróficas cultistas compuestas por Belli se contraponen irrevocablemente a los insumos temáticos que la tradición ha utilizado.

Por otra parte, dos de los poemas escogidos presentan la imagen central del bolo, desde el título, que da nombre al poemario, y el tercero contiene además el término “alabanza” que también forma parte del título del conjunto poemático. Sobre este tercer poema, González Vigil indica que es “el poema que más claramente aborda el tema central del poemario” (“Prólogo”, Versos reunidos 15).

Por último, estos tres poemas representan tres de los niveles del sistema de imágenes grotescas que estudia Bajtín. Él habla de una faz corporal y una faz cósmica del realismo grotesco. En la primera, “la que no está nunca separada estrictamente de su faz cósmica, lo

alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero” (Bajtín 25). En la segunda, la misma topografía se representa por la dicotomía entre lo terrenal y corporal y lo celestial: “Lo ‘alto’ es el cielo; lo ‘bajo’ es la tierra” (Bajtín, La cultura popular 25).

Dos de los poemas escogidos para esta tesis representan, cada uno, una de las divisiones topográficas de las que trata Bajtín. “El moho” ubica el espacio poético en un ámbito terrenal donde los cuerpos o los seres vivos se avasallan unos a otros dentro de un reino animal sostenido por jerarquías que buscan ser disueltas por lo lúdico; este poema representa la faz corporal. En el caso de “Canción en alabanza del bolo alimenticio y en reprimenda del alma”, el escenario poético es la lucha dialéctica que enfrenta al bolo, quien representa a lo corpóreo-terrenal, y el alma, que simboliza al ámbito celeste.

He considerado pertinente examinar un poema más porque hace falta otro que dé cuenta de una nueva faz que el poemario de Belli inaugura dentro de un sistema de imágenes grotescas tan heredado como propio: la faz intracorporal. La ciencia moderna y sus descubrimientos, no todos aún instalados en la vida y conciencia del hombre (Belli concibió su Hada Cibénetica varios años antes de que esta ciencia se instalara en nuestras vidas), siempre aparecen en el léxico y las imágenes de Belli como representantes de la época moderna. Como mostraré, tampoco es que la literatura cómico-grotesca renacentista y medieval careciera de un repertorio de imágenes para tratar acerca de lo grotesco al interior del cuerpo. Lo que sucede es que ese conjunto de imágenes intracorporales es más imaginado que apoyado en el conocimiento científico y en el caso de Belli sí se aprecia claramente un aprovechamiento de los conocimientos modernos sobre los procesos del cuerpo y la materia.

Por tanto, en En alabanza del bolo alimenticio, Belli presenta un conjunto de imágenes grotescas que hereda de la tradición popular, sumado a otro que se puede afirmar es propiamente suyo, uno que incorpora nuevos seres grotescos al cuerpo cósmico. Por eso, “Peñas de un bolo alimenticio por su descontentadiza presa de carne en una fría mañana del siglo XIV” representa aquellos poemas del conjunto que inauguran nuevos espacios en los cuales empieza a desplazarse el sistema de imágenes grotescas. Este poema sitúa a los personajes poéticos en un espacio interior del cuerpo, en él interactuarán en una dinámica similar a la de los otros dos niveles solo que a un nivel más reducido de la materia.

He optado por organizar el corpus poético elegido desde un nivel menos abarcador hasta el más vasto que compendie los precedentes. Por eso, el primer capítulo versará sobre el poema cuyo escenario es el interior del cuerpo, de manera que se evidencie la esencial difusión de la actitud carnavalesca desde lo más pequeño de la materia. Luego, en el segundo capítulo analizaré el poema que presenta a lo grotesco y su interacción lúdica con el cosmos poético en su faz corporal. Por último, en el tercer capítulo examinaré el poema que proyecta la jerarquía topográfica de los seres a nivel cósmico. Esta organización permitirá comprender cómo es que el principio de la celebración inclusiva carnavalesca y su conjunto de imágenes que simbolizan la renovación de la vida y la reproducción de lo lúdico- paródico van actuando en el conjunto de poemas desde los cuerpos más pequeños hasta abarcar a todo el universo poemático.

Como he anticipado, para analizar estos poemas se utilizará sobre todo los estudios bajtinianos sobre el realismo grotesco medieval y sus expresiones renacentistas en la literatura, así como otras concepciones sobre lo grotesco en otras épocas como los estudios de Kayser para contrastar lo grotesco lúdico con el de cariz ominoso. Además, recurriré a las vastas

investigaciones de Eco sobre lo feo para proveer un mayor marco de referencia a nuestras aproximaciones.

Asimismo, la vocación estilística de Carlos Germán Belli, en general, y la utilización de formas estróficas tan prestigiosas y complejas de En alabanza, en particular, me demandan cuando menos a llevar a cabo un mínimo análisis estilístico del ritmo y la métrica del corpus poético seleccionado. Explico la necesidad de emprender esta tarea: suscribo la opinión de Bělič, Trabant, Coseriu –aunque solo en parte– y otros que los fenómenos estilísticos del texto estético también están cargados de significados para interpretar las connotaciones semánticas. Trabant sostiene que “ellos [los signos simples¹⁴, entre los que se encuentran los fenómenos métricos y rítmicos, pero no solo ellos] señalan la posibilidad de que el texto en el que figuran llegue a ser una obra de arte” (cit. en Wiese, “Númerus” 222-7). Se refiere, por su puesto, a la interpretación del sentido estético, pero va más allá pues esta afirmación señala que “Todas estas magnitudes [alude a los signos simples], sin distinción ni jerarquía, son significantes de la significación estética resultante de asumir el texto con ‘actitud metaforizante’” (cit. en Wiese, “Númerus”).

En ese sentido, Wiese señala que

En efecto, si en realidad, salvo la connotación estética, salvo el sentido estético, todo debe considerarse como significante de un significado, como plano de la expresión de un plano del contenido, no puede justificarse la distinción –y la distinta jerarquía y, por tanto, valoración– entre signos del plano de la expresión de la lengua y signos del plano del contenido de la lengua. (“Númerus” 228)

¹⁴ La división entre signos simples proviene de Eugenio Coseriu. Según el especialista, los signos simples basados en el plano de la expresión comprenden la rima y el ritmo, y los signos simples basados en el plano del contenido comprenden los símbolos, son la “sustancia del contenido” del texto literario (Wiese, Númerus 221-8).

Con ello, en síntesis, quiere decir que “la métrica es un medio artístico y sola o junto con otros elementos de la obra puede constituirse en polo de la dinámica hermenéutica” (230) que pretenda examinar el texto lírico en un sentido metafórico.

Ahora bien, hago eco de una aclaración que hace Wiese a partir de las ideas de Jakobson: “el discurso medido es generador de equivalencias que pueden, también, llevar a construir un sentido. Lo que sucede es que no todas las equivalencias son igualmente relevantes para este propósito” (“Númerus” 232). Con esto quiero decir que –como sucede en general– no todos los fenómenos estilísticos en los textos líricos que analizo en esta tesis se presentan como relevantes para la construcción de metáforas o, en general, de un sentido a nivel semántico. Por eso, solo revisaré los principales rasgos estilísticos de las composiciones, los que connoten “algo” relevante en el plano de los significados.

En virtud de ello, el examen de los componentes más importantes del impulso rítmico y de la norma métrica me permitirán, de un lado, confrontar a Belli con la tradición y mostrar sus coincidencias a la vez que su actitud subversiva, por otro, lograrán brindar un fundamento minucioso de las implicancias de tan original uso del lenguaje poético a nivel semántico. Con tal fin, me valdré de los estudios de Oldřich Bělič sobre el verso español, de algunas categorizaciones métricas de José Domínguez Caparrós y de ciertos términos particulares de Rafael de Balbín.

Capítulo 1: La topografía de lo “alto” y lo “bajo” a nivel intracorporal: jerarquía y grotesco al interior del cuerpo en “Penas de un bolo alimenticio por su descontentadiza presa de carne en una fría mañana del siglo XIV”

“... y en el seno hambriento
de cada cráneo romo
un bolo alimenticio
armado de plagios,
mas de plagios ricos”

(Belli, “El cráneo, el árbol, los plagios”, ¡Oh hada cibernética!).

Este capítulo se dedica al análisis del poema “Penas de un bolo alimenticio por su descontentadiza presa de carne en una fría mañana del siglo XIV”, que es el vigésimo en la distribución del poemario y, en ese orden, es el primero del conjunto que tiene la frase “bolo alimenticio” en el título. Como pretendo demostrar, este texto es representativo de uno de los niveles espaciales que identificamos como constitutivos del conjunto poético desde el punto de vista del sistema de imágenes grotescas: la faz intracorporal.

Con miras a probar que el poema presenta una situación poética que, emplazada en un espacio que connota el interior de un organismo vivo, refiere a un conjunto de tópicos, imágenes y relaciones intertextuales de la tradición cómico-grotesca, tomaré en cuenta sus cualidades métricas y acentuales¹⁵ para sentar las bases interpretativas de las implicancias semánticas de las características prosódicas del poema. Me abocaré, entonces, principal-

¹⁵ El examen del timbre no tiene mayor cabida en el análisis porque el poema no presenta rima y el del ritmo de tono ocupa un lugar un tanto secundario. aunque sí lo señalo en ocasiones puntuales en que es necesario (como cuando trato de hemistiquios u homeostiquios). Del caso de la entonación no me encargo en este análisis porque esta no presenta alteraciones demasiado significativas a lo largo del texto.

mente a la interpretación de los significados a nivel léxico y sintáctico, pero siempre recurriendo a los elementos rítmicos y métricos cuando estos ayuden a dilucidar las interpretaciones sugeridas.

Cuantitativamente, la composición presenta 28 versos, contenidos en dos tipos de estrofas constantemente variadas, distribuidas de la siguiente manera:

Cuatro cuartetos octosilábicos intercalados por tres cuartetos de dieciséis versos con hemistiquios octosílabos. Así, el poema inicia con un cuarteto de octosílabos (que llamaremos cuarteta por ser de arte menor¹⁶, aunque carezca de la distribución de la rima propia de una cuarteta tradicional); le sigue un cuarteto de dieciséis sílabas; vuelve al cuarteto de ocho sílabas; prosigue con un cuarteto de dieciséis; regresa al cuarteto de ocho; continúa con un cuarteto de dieciséis y termina con el cuarteto de ocho sílabas, como había iniciado.

En el conjunto son otros dos poemas los que comparten este mismo esquema métrico de cuartetos de octosílabos, intercalados de cuartetos de dieciséis: los poemas que Nick Hill ha denominado como los deportivos (“El guardameta” y “Estadio Vaticano”). En el resto de la obra de Belli hallamos otros dos casos más: “El presagio” de Bajo el sol de la medianoche rojo y “Del monte de Venus al cielo” de El buen mudar.

No me detendré demasiado en la utilización de esta forma métrica en el conjunto de la obra belliana porque no es parte de los objetivos del presente estudio, pero sí más adelante plantearé alguna posible interpretación acerca de los motivos de esta elección en el libro que nos compete. Nick Hill cuenta en una nota de un artículo que Carlos Germán Belli le

¹⁶ Domínguez Caparrós señala que “la «cuarteta» consta de cuatro versos de arte menor, normalmente octosílabos, con rima asonante entre primero y tercero, segundo y cuarto”, aunque “Modernamente se ha empleado también la rima asonante” (“Métrica española” 197). Dice, asimismo, que “Si los versos son de arte mayor, se llama «cuarteto»” (198). En nuestra composición, los versos carecen de rimas, pero apoyándome en el número de versos que componen las estrofas y el hecho de que algunas de ellas sean octosílabos, utilizaré la designación de cuarteta para los octosílabos y de cuarteto para los hexadecasílabos simplemente para distinguirlos, sin atender a la ausencia de rima.

reveló una vez que la autoría de esta composición de cuartetos octosílabos y hexadecasílabos le pertenece a Pero López de Ayala¹⁷ (“Carlos Germán Belli, deportista del infinito” 144).

Como se verá, la presencia de la estrofa acuñada por López de Ayala cobra menos importancia por el autor que por el hecho de ser un metro del siglo XIV, inserto en un contexto poético más o menos específico.

1.1 Aspectos generales del ritmo de cantidad e intensidad en el poema

Para poder llevar a cabo el análisis estadístico de los acentos¹⁸, he considerado conveniente efectuarlo en tres partes: primero, he hecho el análisis de los acentos en las cuartetos octosilábicas; segundo, he analizado estadísticamente los acentos en los primeros hemistiquios de los hexadecasílabos; por último, proseguí con el análisis acentual de los segundos hemistiquios de los hexadecasílabos. De manera que en el conteo de las sílabas métricas de cada una de estas unidades versales analizadas estadísticamente se obtiene un conjunto de versos de ocho sílabas y dos conjuntos de hemistiquios de 8 sílabas métricas.

Sin embargo, en el proceso de elaboración del análisis estadístico del acento en el caso de los versos de dieciséis sílabas surgió el caso de un verso hexadecasílabo que estaba

¹⁷ Pero López de Ayala fue funcionario público y poeta español del siglo XIV, autor de la obra poética conocida como Rimado de Palacio. Además del Rimado solo se conoce una composición poética suya: la Respuesta a una pregunta de Ferrán Sánchez Talavera o Calavera sobre el libre albedrío y la predestinación. Otra serie de obras de López de Ayala “reúne los textos inspirados en el libro bíblico de Job [del cual existe una versión rimada en el Rimado] y su comentario gregoriano” (Joset 15). Además, tradujo al castellano las tres primeras Décadas de Tito Livio y De casibus virorum illustrium de Boccaccio, bajo el título Caída de príncipes. Por último, escribió el Libro de la caza de las aves, “que integra el campo fecundo de los libros medievales de cetrería” (Joset 17). En cuanto a la mencionada estrofa de Ayala, no he podido localizarla en el Rimado, que es su obra más conocida. Posiblemente se encuentre en los otros libros, búsqueda que considero excede este trabajo. Por ello, me amparo en el testimonio de Nick Hill para atribuir la autoría de esta forma métrica al canciller Ayala.

¹⁸ El análisis estadístico de los acentos de los versos del poema se encuentra graficado en el Apéndice 1 en los Gráficos 1, 2 y 3.

compuesto de manera distinta del resto de hexadecasílabos en la composición. De los 16 versos hexadecasílabos del poema, 15 cuentan con la distribución en isostiquios de 8 + 8, pero existe un verso (“porque tu rica presa ya mañana, tarde, noche”) que está compuesto por dos homeostiquios¹⁹: 9 + 7. Considero que no se puede incluir en el análisis acentual de los hemistiquios de 8 sílabas a dos hemistiquios de 9 y 7 sílabas debido a que, lógicamente, no son hemistiquios de 8 sílabas. He decidido, entonces, analizar este verso por separado y circunscribir el universo para el análisis acentual de los hemistiquios de los hexadecasílabos a 15 versos.

En el caso de las cuartetos de octosílabos se observa que claramente se manifiesta una cumbre acentual mayor, ubicada en la séptima sílaba²⁰. Las demás cumbres acentuales se presentan como mucho menos importantes que la del axis rítmico y corresponden al 43 % y al 37 %. Ocurre, entonces, que a excepción de la sílaba acentuada obligatoria, las otras cumbres acentuales, que son del mismo signo que la sílaba séptima, no son mucho más importantes que las de signo contrario al axis rítmico. Ello dificulta, en principio, la identificación de la norma acentual o metro.

Domínguez Caparrós señala que “La acentuación interior determina los siguientes tipos de variedades estilísticas del ritmo en el octosílabo: ‘dactílico’, si va acentuado en primera, cuarta y séptima sílabas; ‘trocaico’ (también llamado ‘italiano’), cuando lleva acento en las sílabas impares; y ‘mixto’, si además de la séptima acentúa en segunda y cuarta, o en segunda y quinta sílabas” (*Métrica española* 148).

¹⁹ Esta clasificación de los hemistiquios es de Balbín. Véase *Sistema de rítmica castellana* (156 -202 y 363).

²⁰ Domínguez Caparrós explica que para el caso del octosílabo “Sus reglas establecen que conste de ocho sílabas métricas y lleve acento obligatorio en la séptima” (*Métrica española* 148).

Dentro del esquema general graficado no se cumple ni el ritmo dactílico ni el trocaico; la realidad es que la única cumbre destacable sobre las otras es la ubicada en posición axial. Se debe descartar también la posibilidad del ritmo mixto²¹ o logaédico dado que no existen dos ritmos perceptibles como tales. El ritmo de este poema se presenta, dentro del esquema de Bělič, como variable irregular.

Según Bělič, el impulso rítmico en estos casos está dado por la acción conjunta del impulso rítmico de marco y por la expectativa frustrada parcial (que siempre actúa dentro del marco). De acuerdo con él, esta síntesis de periodicidad –dada por los elementos del marco– y no periodicidad –dada por los acentos léxicos– genera dinamismo y tensión. Veremos que esta búsqueda de tensión a nivel rítmico se ajusta a una tensión en el nivel de los símbolos del poema: se trata de un texto que utiliza una considerable cantidad de herramientas para mostrar una tensión concreta al interior del sistema simbólico.

Con todo, para las cuartetas, aun cuando el ritmo se presente como variable, es notable la presencia de una cierta frecuencia en la acentuación sobre las sílabas de signo impar. En el gráfico, son las sílabas 3, 5 y 7 las que presentan las cumbres acentuales. El problema es que las sílabas 3 y 5 revelan gráficamente una frecuencia no considerablemente mayor respecto de las sílabas pares. Incluso la segunda sílaba presenta la misma recurrencia de acentos que la tercera. Por todo ello, se puede afirmar que las cuartetas, en conjunto, presentan

²¹ Para Bělič existen dos tipos de ritmo variable: el estructurado y el irregular. Ubica al mixto dentro del estructurado, pero no quiere ser concluyente; para él, el impulso rítmico del ritmo variable viene dado por tres elementos: el número de sílabas, la posición fija del acento principal y la ausencia de acento en la última sílaba rítmica. Estos tres elementos conforman el “impulso rítmico de marco”. A su vez, dentro del marco, Bělič ubica los “momentos de expectativa frustrada”. Por tanto, el ritmo variable está compuesto a la vez por elementos regulares (el ritmo de marco) e irregulares (acentos léxicos variables) (Bělič, *En busca del verso español* 100-3).

un verso silabotónico de ritmo variable, y ciertamente irregular, pero con tendencia al ritmo trocaico.

Para el caso de los versos de los primeros hemistiquios de los hexadecasílabos, se observan tres cumbres acentuales, siendo la mayor la ubicada en séptima sílaba, que corresponde al 100 % del total. Las cumbres acentuales que le siguen se ubican en segunda y cuarta sílaba y corresponden al 58 % y 50 %, respectivamente. En este caso, el establecimiento del metro quedaría resuelto si tomamos en cuenta lo señalado por D. Caparrós acerca del ritmo mixto en el octosílabo (acentuado en segunda, cuarta y séptima sílaba).

Sin embargo, confrontando cada caso en el poema he encontrado que el ritmo mixto parece ser más bien una ilusión del gráfico porque la realidad es que los primeros hemistiquios de los hexadecasílabos no presentan dos ritmos perceptibles. Para Bělič, el hecho de que una estrofa de determinado signo axial contenga acentos de otro signo no quiere decir que dichos acentos creen un ritmo distinto del axial (Bělič, “En busca del verso español” 59-60). Así, lo que hacen esos acentos es actualizar el ritmo dado por el axis (Bělič, Verso español y verso europeo 95).

Por tanto, a pesar de la importancia del axis, de acuerdo con Bělič, no existe verdaderamente, en español, una norma rítmica generada por el acento axial. Oponiéndose a la relevancia capital que otorga Balbín al axis como “única ley” del ritmo del verso, Bělič sostiene que para que se produzca determinado ritmo es necesario contar con una norma rítmica que, apoyándose en el axis, abarque todo el verso, pero –reitera– cuando el verso realiza la norma de modo incompleto, ello actualiza el ritmo (95). En “Penas de un bolo...”, el impulso rítmico se presenta como bastante irregular, por lo que ni exagerando –como Balbín– la relevancia del axis se percibe un metro identificable. Tampoco puede decirse que exista

polirritmia porque para ello sería necesario que se combinen dos ritmos perceptibles y, en este caso, no existe un ritmo verdaderamente trocaico –que pudiera ser dado tan solo por la presencia del axis en sílaba séptima, dado que ello no influye en la repartición de acentos versales– que interactúe con la tendencia yámbica expresada en las cumbres acentuales de los versos 2 y 4. Por tanto, me inclino a concluir que estos versos (los de los primeros hemistiquios de los hexadecasílabos) son de ritmo variable irregular con una contundente cumbre acentual en el axis.

En el tercer gráfico, se observa que la cumbre acentual se ubica también en séptima sílaba, como en todo octosílabo; además, que el resto de sílabas del poema conforma una serie de acentos difícilmente destacables uno del otro. A las dificultades de los casos anteriores se suma el de este, en que el ritmo es claramente variable irregular, y con una fuerte cumbre acentual en posición axial.

En este punto, se hace útil retomar la idea de octosílabo como verso del romance para dilucidar las cualidades prosódicas que se nos están presentando. A este respecto, Jarmila Jandová cita a Bělič: “Oldřich Bělič propone la siguiente definición del verso del romance, basada en los resultados de un estudio estadístico: ‘. . . octosílabo silabotónico de signo trocaico, con perfil borroso, o velado, en la primera mitad’” (270). En el caso de los segundos hemistiquios de los hexadecasílabos no se trata solo de la primera mitad, todo el verso presenta un perfil borroso hasta la penúltima sílaba, que es el axis.

Si atendemos al fenómeno de disimilación²² para apreciar la repartición de los acentos, notamos que, para los tres casos representados por los gráficos, no resulta del todo justifi-

²² Bělič indica que “la disimilación, como ‘ley’ constante, pertenece al plano del metro. Y en este plano impide el encuentro inmediato de dos acentos”. Pero en el plano del ritmo (en el plano estilístico), tales encuentros son posibles y altamente funcionales” (Verso español y verso europeo 140).

cable hablar de disimilación progresiva o regresiva individualmente. El caso es que la variabilidad del ritmo en el poema impide la percepción de una regularidad acentual que provenga o del axis o del primer acento: en los tres gráficos correspondientes al poema, las cumbres acentuales que no corresponden al axis son bastante similares en promedio y no expresan ni crescendo ni decrescendo sostenidos. Podría decirse que hay una distensión del axis respecto de las otras cumbres acentuales, pero no puede afirmarse que sea regresiva.

Como explica Volek, la disimilación es doble porque, “afecta, por una parte, a las sílabas y, por otra parte, a los tiempos marcados” (cit. en Bělič, Verso español y verso europeo 139). Pero, hablar de disimilación silábica implica la existencia de un patrón acentual reconocible y ello se aprecia solamente –y solo como tendencia– en la cuarteta octosilábica, que tiende al trocaico. A pesar de todo, de acuerdo con Bělič, “Las dos disimilaciones pueden conjugarse o, al contrario, oponerse; depende de si el primer acento del verso cae en un tiempo marcado” (140). Según Bělič, el encuentro entre estas dos disimilaciones crea “un campo de energías gracias al cual el ritmo del verso español es dinámico, tenso flexible” (140). Por eso, es importante revisar el comportamiento de los acentos antimétricos para atender a su funcionalidad en el verso y en el poema.

Algunas otras consideraciones acerca de los acentos las expondré pertinentemente en el análisis del poema cuando sean relevantes en el plano del significado. A este respecto, es importante anotar que suscribo la opinión de Oldrich Bělič acerca de que el ritmo poético –del cual, en el poema, analizo fundamentalmente el de intensidad y de cantidad–, tiene un sentido propio y específico y, por tanto, produce significados (Verso español y verso europeo 170). Bělič opina que “Dentro del verso los acentos léxicos funcionan como cimas prosódicas, con clara carga semántica” (139). Así, pues, la presencia de acentos antirrítmicos

cos²³ y otros elementos interesantes del ritmo acentual contienen una potencialidad semántica, que apuntaré cuando sea pertinente en la interpretación.

1.2 Relación del título con los códigos cortesanos y lo grotesco cómico

Dejando un momento los aspectos rítmicos del poema, pasemos a examinar el título de la composición. La frase que compone el título le atribuye al bolo alimenticio la cualidad humana de sufrir penas, en la acepción de padecer dolores o sufrimientos. El agente causante de estas penas es una presa de carne. Entonces, hay dos personificaciones: la del bolo alimenticio y la de la presa de carne; ambas están signadas por la capacidad humana o de infligir consciente y deliberadamente un sufrimiento (la presa de carne) o de padecerlo (el bolo). Cabe indicar que se trata de una capacidad humana y no simplemente de cualquier animal porque la pena que sufre el bolo alimenticio es una que podríamos llamar de índole psicológica: hay un rechazo de parte de la presa hacia el bolo.

Ahora bien, la prosopopeya es un recurso literario usado –se puede decir– desde siempre en todas las literaturas y con mucha insistencia, desde una perspectiva de géneros literarios, en poesía, donde figuras como la personificación promueven y posibilitan una característica intrínseca del discurso poético: la proliferación de significados²⁴.

Sin embargo, la personificación de estos elementos es, por decir lo menos, insólita. Es muy común atribuir a animales cualidades humanas. Lo mismo podemos decir de seres

²³ Bélič prefiere usar, en todo caso, la designación de acento antimétrico porque no es el ritmo lo que se altera sino el metro o norma acentual. De cualquier modo, para Bélič, los acentos antimétricos no tienen una valoración negativa como en Balbín, sino que sirven para actualizar el metro en el poema.

²⁴ Susana Reisz explica que la “lirica, cualesquiera sean sus variantes –variantes que se derivan de las diferencias entre los esquemas de base transgredidos en cada caso– es fundamentalmente antidiscorso: en ella la sucesividad ordenada del discurso ... se quiebra constantemente como consecuencia del predominio de la tendencia de fuga hacia el no-discurso” (*Teoría literaria* 69). En tal sentido, el antidiscorso lírico promueve “una máxima intensificación de la capacidad informativa del mensaje” (69). Para efectos prácticos, preferimos seguir aludiendo al discurso lírico sin perder de vista los postulados sobre su naturaleza antidiscursiva.

inanimados de la más diversa especie, mas es muy peculiar encontrar que elementos de materia informe o, por lo menos, poco delimitada, se vean personificados. Por eso, es posible sostener que la poesía tradicional no utiliza un elemento tal para formar la mencionada figura literaria porque la materia dividida habría permanecido como un tema considerado ajeno al discurso poético más tradicional o clásico.

Sin embargo, una personificación como la del bolo alimenticio, más allá de su innegable originalidad, exhibe rasgos que son herencia de una tradición de imágenes un tanto olvidadas hoy pero muy presentes en el Medioevo. Podemos rastrear esas imágenes incluso hasta el Physiologus²⁵, texto que “fue ampliamente utilizado por los autores posteriores, en particular Isidoro de Sevilla, cuyos trabajos se convertirían en fuentes esenciales de los bestiarios de la Edad Media” (Bajtín, La cultura popular 310). A los bestiarios se suman las leyendas de maravillas, en las que además de la descripción de animales reales y legendarios –grifos, dragones– desfilaba “una verdadera galería de imágenes del cuerpo híbrido... seres de una sola pierna, o sin cabeza, con el rostro en el pecho, un ojo único en la frente, los ojos sobre los hombros, sobre las espaldas...” (311).

Ese tipo de imágenes grotescas son aprovechadas por François Rabelais, quien supo compendiarlas y llevarlas al extremo. Empero, incluso en Rabelais difícilmente las mismas heces, un trozo de lardo o una entrañas aparecen como personificadas; quizá porque personificar la propia materia grotesca cancela esa cuota de realismo de su obra. En todo caso,

²⁵ El Physiologus es un texto del siglo II a.C. que aparece en Alejandría y que solo conocemos por múltiples referencias. Se trata de “un tratado de historia natural mezclado con relatos de leyendas y milagros, que describe los minerales, las plantas y los animales” (Bajtín, La cultura popular 310); específicamente, elabora una clasificación de “las propiedades o naturas de cuarenta y ocho animales, plantas y piedras” (Asensio 236). Lo interesante, como señala Bajtín es que en este tratado “los reinos de la naturaleza son a menudo confundidos en un estilo grotesco (310).

esto nos lleva a constatar que, más allá del legado grotesco, Belli posee una originalidad sui géneris en la construcción de un sistema de imágenes de este tipo.

En esa línea, desde los postulados de Bajtín, podemos aseverar que la tarea de trasladar al plano de lo literario una materia informe o un organismo mutilado o fragmentado parece ser propio de las imágenes grotescas presentes en las obras medievales y renacentistas inspiradas en lo grotesco y no de las de la literatura oficial tradicional²⁶, si bien existen textos canónicos que utilizan estos códigos (los que conservan rasgos carnalescos). Así, se puede evocar escenas de, por ejemplo, Pantagruel, donde los excrementos del cuerpo del gigante parecen cobrar vida propia, por ejemplo, en el episodio en que el gigante orina tan copiosamente que “los ahogó a todos, y tuvo lugar un diluvio extraordinario en diez leguas a la redonda” (cit. en Bajtín, La cultura popular 300).

Asimismo, las representaciones de la literatura medieval vinculadas a la exaltación de los alimentos, sobre todo la carne, permiten observar en los textos sobre el mardigras y jueves lardero²⁷, las más auténticas expresiones de la materia. Uno de los casos más para-

²⁶ Entiendo “literatura oficial tradicional” como aquella que, desde los inicios de la literatura occidental, constituyó el corpus de un discurso producido por y regulado desde una cierta estructura –cultural, social, etc.– que dictaminaba los códigos predilectos de lo estético y el material literario. Vale decir, lo que, de acuerdo, a las convenciones culturales e históricas de Occidente se ha entendido como el discurso oficial de la literatura. Sostengo, asimismo, que es posible identificar el término “literatura oficial” aproximadamente (o, más bien, parcialmente, porque no solo lo canónico se escribe desde y sobre este discurso literario) con lo que Harold Bloom llama el canon occidental, en el sentido de que son ciertos textos especiales los que son consagrados por tradición como la literatura de mayor prestigio en Occidente. Por otra parte, considero que la terminología de “literatura oficial” o tradicional que empleo coincide –aunque, también, parcialmente– con lo que Susana Reisz denomina como “literatura elevada” o “literatura culta”: aquella que es impuesta al resto de la sociedad por grupos culturales minoritarios que “dictaminan qué se debe incluir (en) o excluir de la literatura” en cada período de la historia (Teoría literaria 80). Bajtín, por su parte, llama a la literatura oficial “canon clásico” y es la amplitud con que usa el término la que más conviene para efectos de este estudio. Bajtín emplea la acepción “canon” “en el sentido más amplio de tendencia determinada, pero dinámica y en proceso de desarrollo” referido a la estética del cuerpo (33). El canon clásico presenta, en ese sentido, al cuerpo aislado, acabado y perfecto, separado de los demás cuerpos y cerrado. Desde este canon, juzga Bajtín que se erige un corpus literario que evade la estética grotesca y se opone a representar las manifestaciones más sinceras y libres de la cultura popular.

²⁷ La vida festiva carnalesca no afectó a todos los pueblos de Europa en la misma medida, pero ahí donde se instaló en la vida del pueblo supo introducirse en los intersticios del calendario oficial –religioso y estatal–

digmáticos que posee la literatura hispánica ha de ser la pelea entre Don Carnal y Doña Cuaresma en el Libro de buen amor del Arcipreste de Hita, donde el primero es la personificación misma de la carne.

Ahora bien, en la línea de estas interpretaciones a partir de los estudios bajtinianos, la tendencia a personificar una entidad material parecería contradecir el sentido más profundo de la fiesta popular y los discursos acerca de ella, por cuanto esta manifiesta la unión de los cuerpos, su inacabamiento, la continuidad material de unos cuerpos sobre otros; en suma, expresa la constitución de un cuerpo colectivo siempre en formación antes que la individualización, que es más bien propia del régimen oficial que cancela la fiesta y sus manifestaciones grotescas. Sin embargo, el hecho mismo de personificar un cuerpo no delimitado supone ya un componente grotesco, dado que se está dando vida propia y cualidades humanas a una entidad necesariamente inacabada y no a un organismo delimitado. De otro lado, personificaciones como las de Don Carnal antes que una individualización implican la personificación de una entidad material que representa a un colectivo: es la carne por antonomasia. Se trata, pues, de una alegorización de un tipo específico de materia.

Por último, a este respecto, y en el caso de “Penas de un bolo...”, más que una mera incursión moderna en otros elementos que formen nuevas asociaciones simbólicas, se trataría

(Bajtín, La cultura popular 15). Así, el carnaval “se desarrollaba durante los últimos días que precedían a la gran cuaresma” (14). Algunos días determinados de este tiempo festivo cobraron especial relevancia, como el Mardi gras en Francia y Fastnacht en los países germánicos (14). Muy pronto, en muchos lugares, estos días específicos pasaron a designar a todo el periodo carnavalesco previo a la cuaresma. “Así, un costumbrista del siglo XIX, don Antonio Flores, podía decir: ‘El Carnaval empieza, según unos, el día 7 de enero y concluye en la madrugada del Miércoles de Ceniza; y sólo dura, en sentir de otros, los tres días antes de la Cuaresma . . . Según Risco, en Gacilia, ek Carnaval comprendía . . . las de Septuagésima, Sexagésima y el domingo, lunes y martes de la Quincuagésima, con desenlace el Miércoles de Ceniza” (Caro Baroja 48). En Francia, Mardi gras era el martes previo al miércoles de ceniza; literalmente, quieren decir ‘martes de la grasa’ y, originariamente era una fecha de caza preparación de la res (Bajtín, La cultura popular 182). El “jueves lardero” o “jueves gordo” es una festividad, al parecer, más localizada en España, también en el tiempo de Carnestolendas, en que “salían las comparsas a pedir por las calles y barriadas de pueblos y aldeas: tocino y huevos especialmente” (101). El “jueves lardero” es notablemente personificado en la escena del enfrentamiento entre Don Carnal y la Cuaresma, donde lardero es el alférez de Carnal.

de una práctica literaria vinculada a las representaciones sobre la cultura popular. Específicamente, la imagen del bolo alimenticio y la presa de carne convocan no cualquier conjunto de imágenes grotescas, sino las alusivas a la exaltación de la comida. Este tipo de imágenes y las zonas del cuerpo vinculadas a su ingesta y/o expulsión son propias de uno de los motivos centrales de lo grotesco carnavalesco²⁸: “Se trata del banquete que se desarrolla durante la fiesta popular, en el centro de la gran-comida” (Bajtín, La cultura popular” 250). El tema del banquete medieval es vastísimo, pero lo más relevante para el poema es que sus imágenes “están estrechamente ligadas a las del cuerpo grotesco” (251).

Con todo, no podemos descartar que el impacto de la Vanguardia y las aventuras poéticas posteriores no sean en cierta medida las promotoras de una tendencia a emplear nuevos insumos para antiguas y tradicionales figuras literarias. Acaso, lo más razonable para estudiar el caso del bolo alimenticio de Belli sea, entonces, tener en cuenta la confluencia de la tradición popular y el impacto de la poesía vanguardista, que tienen, salvando las distancias históricas y los contextos culturales, una análoga sensibilidad subversiva frente a la tradición. Como afirma Josep- Vicent Gavaldá-Roca, la Vanguardia supuso una “pérdida de la confianza en la transparencia de los lenguajes [que] afectaron a los más diversos ámbitos de las culturas europeas” y rechazaron “por tanto, el principio de verosimilitud, que, no solo representaba emblemáticamente el arte viejo, sino que, además, resulta insuficiente para dar cuenta de esa nueva realidad que se estaría fraguando en los albores del nuevo siglo” (cit. en Chueca 14-5).

²⁸ Como se verá, otras manifestaciones de lo grotesco –más modernas y contemporáneas– carecen del tono triunfal y alegre de la exaltación de la comida y la abundancia, y están más bien ligadas a lo terrible. Esa es la razón por la cual lo grotesco en En alabanza se presenta como más emparentado con una actitud hiperbólica positiva que con un tono tanático y sombrío.

De esta manera, siguiendo con el análisis del título del poema, se puede designar al bolo alimenticio y a la presa de carne como unas porciones de materia. De la presa de carne podemos afirmar que ciertamente es más delimitable que el bolo alimenticio, pero por lo general una presa es una porción pequeña, algún miembro cocido de animal de ganado; por su parte, el bolo alimenticio, aunque más indefinido en cuanto a sus dimensiones, es una porción material también pequeña que tiene lugar en la cavidad estomacal. Por tanto, ambas porciones de materia son pequeñas y poseen rasgos humanos.

Sin duda, como venía mencionando, lo más saltante es el vínculo semántico que comparten: ambas aluden a comida o a alimentos, hecho que desde un inicio vincula intertextualmente al poema con la tradición de la literatura popular que tematizaba sobre la comida y sus placeres. Además, de la presa y el bolo alimenticio podemos afirmar que, biológicamente, ambos son porciones de materia que podrían ser el mismo elemento solo que en distintos momentos o estadios del proceso digestivo: la presa de carne como ración de comida, luego de ser ingerida y procesada por el organismo, llegará a un estadio en que se convertirá en bolo alimenticio.

En el poema, dicha transformación no sucede con esta presa en particular porque desdeña a ese bolo de alimentos ya formado en el organismo presumiblemente humano; no obstante, para que se haya formado el bolo alimenticio otras porciones de comida (¿otras presas?) han tenido que ser necesarias. Siendo así, la existencia del bolo depende directamente de la existencia de otras materias que le den vida al interior de un organismo. Además, debe decirse que el carácter insólito de estas porciones de materia personificadas contiene en definitiva un tono lúdico, de un lado, por la propia naturaleza del material poetizado y, de

otro, por el tipo específico de interacción entre ellos, que consiste en una disputa²⁹ que se explicará más adelante.

Asimismo, el título del poema nos indica el contexto temporal –en todo el sentido del término– en que se desarrolla este rechazo: una fría mañana del siglo XIV. Se precisa, pues, no solo el tiempo histórico, sino también el tiempo en el sentido del estado atmosférico; precisiones que son bastante corrientes en los paratextos o en el mismo cuerpo de los poemas de “circunstancia”³⁰.

Por su parte, la ubicación temporal en el siglo XIV merece especial atención. No se precisa un año determinado, mucho menos un día específico, sino todo un siglo como sugiriendo la falta de necesidad de mayor especificidad histórica mientras la situación poética de la composición se enmarque en los límites del siglo XIV.

En el poema de circunstancia, en términos temporales, el título puede –o no– denotar que ha sido compuesto, por ejemplo, una noche de Pascua, con motivo del día de nacimiento del vástago de algún dignatario o la muerte de este, o algún dato particular acerca del mes o el año de la composición³¹. Es harto más difícil hallar poemas de circunstancias que precisen una fecha que es más bien poco específica como la indicación de la centuria. Lo

²⁹ Asensio señala que “el debate entre dos animales constituye una de las formas favorecidas por el folclore y la fábula (248)

³⁰ Carmen AgullóVives señala que cuando aludimos a poemas de circunstancia “nos solemos referir a composiciones poéticas que se centran en temas muy concretos y accidentales, puesto de relieve en muchos casos en el mismo título; en nuestros clásicos es muy frecuente el fenómeno y en ocasiones los mismo títulos, ya en broma, ya en serio, son breves poemas en prosa” (11).

³¹ En su estudio, Agulló Vives cita varios ejemplos, destacando principalmente algunas composiciones de Góngora: ““En una enfermedad de Don Antonio de Pasos, Obispo de Córdoba”; ‘Al puerto de Guadarrama, pasando por él los condes de Lemus’; ‘A la marquesa de Ayamonte, dándole unas piedras bezares, que a él le había dado un enfermo’; ‘Al marqués de Velada, herido de un toro que mató luego a cuchilladas’; ‘De una dama, que quitándose una sortija, se picó con un alfiler...’” (11). Acerca de poemas escritos en ocasión de la muerte de un dignatario destacan dos clásicos de la literatura española: “Góngora los escribe para las honras de Felipe III como Cervantes hizo en su archiconocido soneto con estrambote al túmulo de Felipe II” (12). Los ejemplos más contemporáneos también son harto numerosos; pensemos nada más en García Lorca y su Llanto por Ignacio Sánchez Mejías.

que busca este dato es otorgarle al poema un carácter deliberadamente remoto, además que no puede ser gratuito que un poema del siglo XX aluda a una “fría mañana del siglo XVI sin por lo menos una filiación a nivel intertextual –o interparatextual, si se quiere– con textos de dicho marco histórico. En este caso, es notable la relación del esquema métrico utilizado para el poema y la alusión al siglo XIV, dado que la invención de esta forma se remonta a dicho siglo, en que fue acuñada por López de Ayala.

Por otra parte, el primer término del título (“Penas”) refuerza los vínculos con la tradición lírica culta a la vez que permite una mayor precisión en ese sentido. La fórmula sintáctica que inicia con términos como ‘penas’, ‘cuitas’ o ‘sufrimientos’ sugiere que situemos al poema en el marco de la poesía amorosa tradicional, sobre todo la compuesta en el contexto del amor cortesano y el conjunto de manifestaciones literarias que heredaron sus fórmulas de dedicatoria amorosa.

En los cancioneros, en los libros de sonetos, madrigales, villancicos, sextinas, etc. muchos títulos anuncian la presentación de las penas de un joven cuyo amor ha sido desdeñado por el de su dama bajo una fórmula que es más o menos constante. Y si la fórmula no se da a nivel paratextual, el mismo cuerpo del texto representa en el discurso poético los avatares de amor en el mencionado contexto. Es una retórica amorosa que se repite desde los trovadores y no puede decirse que haya perdido vigencia luego del romanticismo³².

³² Cito unos cuantos ejemplos. Peire de Rogiers: “Debo sufrir un cruel tormento / por la grande aflicción que de ella tengo...” (cit. en Rougemont 93); Arnaut Daniel: “La amo y la busco con tan gran empeño que por exceso de amor me veré privado, creo, de todo deseo, si algo perderse a fuerza de amar” (cit. en Rougemont 93). Petrarca: “Tan loco y tan perdido está el deseo / por perseguir a aquella que se escapa” (VI 1-2); Lope de Stúñiga: “Llorad mi triste dolor / et cruel pena en que biuo / pues de quien soy amador / non oso decir catiuo” (cit. en Battesti- Pelegrin, “VI” 1-4); Garcilaso: “Estoy contino en lágrimas bañado” (“Son. XXXII” 1); Lugones en *Elegía crepuscular*: “Glorioso en mi martirio sólo espero / la perfección de padecer por ti” (cit. en Green 96)

Hasta este punto, las unidades léxicas del título se entroncan firmemente en la línea de la poesía tradicional y se proyectan como mimesis de ciertas fórmulas de encabezamiento tradicionales. Sin embargo, otros elementos establecen, por lo menos, una disonancia con la solemnidad poética del término “penas” y de la frase preposicional “en una fría mañana del siglo XIV”: el bolo alimenticio y la presa de carne.

La aparición de estas unidades semánticas desestabiliza la rigidez de una fórmula de encabezamiento tradicional y esa misma discordancia genera la producción de nuevos significados que empiezan a subvertir el mentado esquema a nivel semántico. En primer lugar, las penas no son de amor, lo cual desestima el anuncio de una “pena”, término tradicionalmente destinado a designar los sufrimientos amorosos en el marco de la poesía cortesana y su legado en la época renacentista. En segundo lugar, el desdén, que no es de amor, tiene como protagonistas no a una dama desdeñosa y a un enamorado servil y rechazado, sino al bolo alimenticio y a una presa de carne. Ellos son los sujetos poéticos de los cuales se predicen las “penas” anunciadas en el título. El desmantelamiento de la fórmula poética tradicional, entonces, antes que residir en la alteración de la composición sintáctica, está determinado a nivel semántico por la provocadora aparición de dos personajes, que serán los centrales en la composición.

En esa línea, aun conservando una reproducción mimética de la estructura formulaica tradicional desde el punto de vista de la estructura oracional, el contenido del título se ha visto subvertido por la naturaleza perturbadora de los sujetos de los que se predica en el plano de los significados. De manera que desde el título se abre paso a un tratamiento paródico no solo de las fórmulas típicas de los encabezamientos de la poesía tradicional de circunstancia, sino de toda la temática que gira en torno a las penas de amor o al desdén amo-

roso. En ese sentido, el texto se proyecta como una parodia de textos tradicionales que tratan del amor no correspondido como, por ejemplo, los romances de temática amorosa.

Previamente, hice referencia al romance en ocasión del octosílabo y ahora resulta pertinente acudir nuevamente a él pero para arrojar ciertas luces sobre la interpretación del contenido. En tal sentido, que la idea del romance puede funcionar si bien no como clave unívoca de lectura de toda la composición sí como forma de la tradición que permite comprender varios elementos del poema en tanto dialoga intertextualmente con varios de ellos. Como pretendo mostrar, la relación entre ciertos rasgos del romance y los de este poema serán sobre todo siempre paródicos.

Sin embargo, antes de indagar en qué elementos del romance y de la poesía amorosa tradicional son parodiados, conviene dar cuenta de la naturaleza de esta parodia.

1.3 La formulación grotesca como “alegre” parodia del amor cortés

En primer lugar, hay que decir sobre la parodia que, por definición, parte de la imitación de “algo”, y es una imitación de tipo burlesca. Históricamente, ha sucedido que lo parodiado suele ser aquello consagrado por la tradición, aquellos monumentos textuales que por su rigidez o solemnidad son más propensos a ser parodiados. Para Jameson, la parodia es “una máscara peculiar”, la elaboración de un discurso en una “lengua muerta” (36). Se trata, según él, de una práctica que contiene un impulso satírico y cuyo fin ulterior es hacer mofa del discurso parodiado ubicándose en una situación que aún se concibe como la “normalidad lingüística” (37).

Para Northrop Frye, la parodia reside fundamentalmente en el modo ficcional de la sátira y de la ironía, y la diferencia central entre ambas modalidades “es que la sátira es una ironía

militante: sus normas morales son relativamente claras y asume criterios con los cuales se miden lo grotesco y lo absurdo” (294). Añade que “La pura invectiva (“domes y diretes”) es una sátira en la que hay relativamente poca ironía” (294). Frye atribuye el componente grotesco a la sátira y no a la ironía, como lo hace Bajtín porque el crítico canadiense concibe lo grotesco desde una valoración negativa.

Un valor negativo sobre lo grotesco también es que le atribuye Wolfgang Kayser, para quien este representa, en general, lo hostil, distanciado e inhumano³³ (218-229). Kayser, en primer lugar, rastrea el origen y desarrollo del término ‘grotesco’ y, en segundo lugar, se aproxima a un análisis de artistas –de las artes plásticas y la literatura– que han sido identificados en mayor o menor medida con lo grotesco. De tal suerte que las manifestaciones de lo grotesco que estudia son bastante diversas³⁴, aunque siempre llega a la conclusión general de que ahí cuando aparece lo grotesco se devela la existencia de un “mundo distanciado” (224).

Según Kayser, el descubrimiento de ese mundo nos aproxima a lo siniestro, a lo quimérico, a veces, a lo obsceno e, incluso, convoca lo demoníaco (37). Se trata, desde esta perspectiva, de la visión de aquello que expone lo “incomprensible, inexplicable, y ‘ridículo-desastroso-horroroso” (38). Rescata, pues, la concepción de lo grotesco como la represen-

³³ La concepción de lo grotesco para Kristeva es similar. Para ella lo grotesco está vinculado con lo abyecto. El enfrentamiento con lo grotesco supone, desde su punto de vista, encontrarse con “algo” que no es sujeto ni objeto; se trata de una torsión que “no tiene, en realidad, objeto definible” (8) y esa incapacidad por definir el efecto de lo abyecto lo que produce una falta de sentido que perturba y aniquila al sujeto (8-9). De acuerdo con Kristeva, el encuentro con la suciedad, con el cadáver atenta contra la identidad del sujeto porque franquea sus límites. Por tanto, dado que para el sujeto lo asqueroso no es un “otro” definible, el primero solo existe en el deseo de lo sucio; por ello, el sujeto se autoexpulsa (10). En el encuentro con el cuerpo muerto, el sujeto se encuentra en los límites de su condición viviente y también se autoexpulsa, se desvanece (10-11). La única relación que la estudiosa concibe entre la risa y lo grotesco es que “reír es una manera de situar o desplazar lo abyecto” (16). De manera que de lo grotesco solo podría surgir el miedo y lo fantasmal. En suma, para Kristeva las manifestaciones de lo grotesco están asociadas fundamentalmente con lo perverso y siniestro; aparece, entonces, bastante similar a la concepción freudiana de lo ominoso.

³⁴ Kayser indaga sobre lo grotesco en las pinturas de Bruegel, en el “Sturn und Drang”, en los cuentos de Poe, en Woyzeck, en los relatos de Kafka, entre otros.

tación de lo fantasmal (225) y concluye que su configuración “constituye la tentativa de proscribir y conjurar lo demoníaco en el mundo” (228). Por último, cuando Kayser concede a lo grotesco la potencialidad de la risa subraya que se trata de una “risa horrible” (227) y la concibe como surgida de la “cosmovisión satírica” (227).

Esta incapacidad por percibir la risa no satírica en lo grotesco es la que lleva a Bajtín a discutir sobremanera los postulados de Kayser y replicar que lo que analiza el crítico alemán es lo grotesco “romántico y modernista” (La cultura popular 47). De acuerdo con Bajtín, Kayser, entre otras cosas, “Tampoco comprende la verdadera naturaleza del grotesco, inseparable del mundo de la cultura cómica popular y de la cosmovisión carnavalesca” (48) porque su teoría “es totalmente ajena a los milenios de evolución [de lo grotesco] anteriores al romanticismo” (47). Bajtín resalta el tono “lúgubre, terrible y espantoso que [Kayser] manifiesta en general al exponer su concepción del grotesco” (48) y recuerda que “el grotesco medieval y renacentista, basado en la cosmovisión carnavalesca, está exento de esos elementos terribles y espantosos y es, en general, inofensivo, alegre y luminoso” (48).

Así, para Bajtín, la literatura de lo grotesco medieval y renacentista está asociado con otro tipo de parodia, sobre la que no se pronuncian Jameson, ni Frye ni Kayser³⁵. La parodia medieval de la que trata Bajtín “(sobre todo la anterior al siglo XII) no se propone solo describir los aspectos negativos o imperfectos del culto, de la organización eclesiástica y la ciencia escolar. Para los parodistas, todo, sin excepción es cómico” (Bajtín, La cultura popular 80). Se trata, entonces, de “una concepción totalizadora del mundo. Es el aspecto fes-

³⁵ Considero que a Jameson no puede reclamársele la ausencia de tal análisis porque su estudio es acerca de las posmodernidad. En el caso de Frye, sorprende que atendiendo a su mythos de la ironía no explore aquel tipo de parodia desprovista de función satírica concibiendo a la parodia casi exclusivamente como burla del modo ficcional del Romance. A Kayser, a pesar de proponerse un estudio profundo de lo grotesco, se le escapa –como subraya Bajtín– la esencia misma de este, es decir, su carácter profundamente lúdico y de naturaleza carnavalesca.

tivo del mundo en todos sus niveles, una especie de revelación a través del juego y de la risa” (81). Bajtín señala que no ha habido contexto en que esta modalidad de lo paródico haya sido más explícita que en la cultura popular medieval, pero afirma también que todo grotesco contiene la posibilidad de la parodia de tipo carnavalesco: “En el mundo grotesco, la relatividad de lo existente es siempre feliz, lo grotesco siente la alegría del cambio y transformación, aunque en algunos casos esa alegría sea mínima” (49).

La hipótesis de este estudio apunta a demostrar que es ese tipo de parodia, la de carácter carnavalesco, la que opera en este poema –como en el conjunto–. En primer lugar, porque lo grotesco en estos poemas convoca una atmósfera claramente lúdica y cómica que difícilmente puede identificarse con lo satírico. En segundo lugar, dado que se efectúa una reivindicación del material grotesco sin detrimento de los elementos clásicamente bellos. Por último, porque los poemas no presentan ni por asomo el mundo de lo siniestro y lo diabólico sino, por el contrario, uno que se caracteriza por su movimiento inclusivo y conciliador.

Ahora bien, en “Penas de un bolo...” –así como en “El moho” y “En alabanza...”– la parodia de ciertas convenciones de la tradición no invalida la imitación³⁶ seria de otros. Es decir, la parodia belliana que estudiamos no está dedicada a la composición de textos que imitan mal sus modelos ni mucho menos, de esa copia poco lograda, proviene el efecto cómico. La parodia reside en la elaboración de composiciones que imitan seria y logradamente ciertos paradigmas poéticos consagrados que son subvertidos a partir de que son

³⁶ Se sabe que, por supuesto, las imitaciones no solo son de carácter paródico. Muchos textos renacentistas, de diversos géneros literarios, son reelaboraciones o imitaciones de referentes grecolatinos; además de las imitaciones que tendrá el Renacimiento en contextos históricos posteriores como el barroco español (Darst 10). David H. Darst explica que la imitación equivale a “transferir de un sistema a otro un «texto» -sea uno estilístico o literario o pictórico o escultórico o arquitectónico– con lo más mínimo de interferencias contaminadoras” (10). Añade que esa es “la idea más fundamental y antigua de la imitación y merece el nombre que se lo han dado de IMITATIO” (10).

descontextualizados, su sistema de imágenes es alterado, y/o son enfrentados en su mismo contexto con discursos que vulneran la solemnidad de su retórica y su estética³⁷.

Así, pues, en “Penas de un bolo alimenticio...”, el marco temático ya no es el de los sufrimientos de un amante desdeñado, sino el de la absorción de alimentos. Por tanto, es lúdico no solo el tema tratado, sino además la contextualización en el marco de la poesía culta de fines de la Edad Media. La parodia, entonces, envuelve al poema desde el título, aunque, como se ha venido señalando, no se trata una parodia de cualquier tono.

A este respecto, Bajtín señala que habría dos modalidades de parodia: una en que la burla supone el escarnio del burlado y otra en que el burlador y el burlado participan por igual del principio de la risa. Según Bajtín, la primera de ellas surge cuando habría desaparecido la otra.

Considero que el surgimiento de una después de la otra es por lo menos discutible si consideramos toda la tradición satírica grecolatina y su pervivencia medieval y renacentista. En todo caso, queda claro que la propuesta de Bajtín tiende a separar la risa satírica y su parodia del carácter esencialmente lúdico de las modalidades paródicas del carnaval.

La risa que escarnece, desde la perspectiva bajtiniana, está destinada a provocar risa a partir del oprobio del otro que no tiene opción a réplica, esta es la risa propia de la sátira³⁸.

³⁷ La *imitatio* como práctica literaria generalizada establece un sistema de textos cultos que se citan intertextualmente unos a otros. Y así como prolifera la imitación dentro de la tradición culta, la imitación burlesca o paródica ha forjado una tradición no menos prolija. Esta última forma parte de la tradición popular o, en términos de Susana Reisz, la llamada literatura “vulgar”, la cual tiene al menos un par de relaciones de dependencia respecto de la literatura denominada “elevada”. Dice Reisz que “Otra de las formas en que se presenta la relación de dependencia es la del conflicto de la literatura “vulgar” con la “elevada”, “que se manifiesta en parodias y versiones cómicas de esta última. Puesto que el enfrentamiento con la literatura prestigiosa se realiza dentro de las normas estéticas que le son propias, en este caso es requisito fundamental el conocimiento, siquiera superficial, de los lenguajes parodiados” (*Teoría literaria* 82).

³⁸ El autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo” (Bajtín, *La cultura popular* 17). Para Frye, lo grotesco está, más bien, ligado a lo satírico: “la sátira es una ironía militante: sus normas morales son relativamente claras y asume criterios con los cuales se miden lo grotesco y lo absurdo” (294). Eso se debe a que su

De acuerdo con Bajtín, la risa en que todos son simultáneamente sujetos que se burlan y objetos burlados es la risa carnalesca, de raigambre popular³⁹. En esta última, la razón de ser de la parodia no responde a la intención de dismantelar los modelos que se imitan burlescamente sino incorporarlos al espíritu festivo, triunfal. Así, los textos paródicos de la tradición popular del Medioevo no buscan desprestigiar la literatura “elevada” de la que parten, sino antes bien “rebajarla”, como explica Bajtín, incorporarla a un nuevo espacio donde lo “elevado” y lo “vulgar” comulguen al menos temporalmente.

Como intento probar, “Penas de un bolo alimenticio por su descontentadiza presa de carne en un fría mañana del siglo XIV” se alinea en la tradición paródica popular; discurso literario que recoge las manifestaciones más auténticas de la cultura popular, como la revaloración del material grotesco. El tono lúdico y burlesco del poema está, pues, condensado a nivel paratextual, en el título; el que oracionalmente conserva una forma tradicional de intitular los textos líricos pertenecientes a la poesía amorosa cortesana y del Renacimiento: “penas de un amante desdeñado por su amada”, pero semánticamente subvierte la solemnidad de la forma y, en ese sentido, se escapa de ella.

No es, entonces, solo lo insólito de las prosopopeyas lo que produce el tono lúdico en el título, es a su vez la interacción de lo inusitado de los sujetos poéticos con la estructura sintáctica convencional lo que catapulta la parodia de los temas y fórmulas de la tradición culta. Cabe insistir que este no es un mozo desdeñado por su donna, no es un caballero no

visión de lo grotesco es la negativa, vinculada a lo inhumano y a lo absurdo: “Dos cosas, pues, son esenciales a la sátira; una es el ingenio o humor basado en la fantasía o en un sentido de lo grotesco o de lo absurdo; la otra es un objeto de atacar” (295).

³⁹ De acuerdo con Bajtín, “Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto . . . Esta es una de las diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica” (*La cultura popular* 17).

correspondido por su amada en el marco del amor cortés: asistimos al desdén de una masa informe de nutrientes y comida por parte de un trozo de carne animal.

Si insistimos en la búsqueda de paradigmas clásicos, a lo que más se acerca el poema es a la tradición de la disputa entre animales. Señala Asensio que “El debate entre dos animales constituye una de las formas favorecidas por el folclore y la fábula” (248). Como se verá, en mucho, será de los elementos de aquella tradición de los que se sostenga el marco temático del poema; sin embargo, la exageración de la naturaleza no humana de los protagonistas es tal que también parodia los códigos de esta tradición y dota al texto de una factura grotesca capaz de dismantelar paródicamente casi todas las convenciones e imágenes de las que parte.

Así, pues, una de las líneas centrales de mi análisis conducirá a verificar la existencia también una parodia del tópico del desdén y de los códigos de amor cortesanos que se venía anunciando desde el título. En el estudio sobre el amor cortés destacan el escritor suizo Denis de Rougemont y el hispanista norteamericano Otis Green.

Según Denis de Rougemont, la poesía cortesana es “la exaltación del amor desgraciado” (77). Citando a Charles-Albert Cingria explica que “«No hay en toda la lírica occitana y la lírica petrarquesca y dantesca más que un tema: el amor; y no el amor feliz, colmado o satisfecho [...]; al contrario, el amor perpetuamente insatisfecho; y finalmente, no hay más que dos personajes: el poeta que, ochocientas, novecientas, mil veces repite su lamento, y una bella que siempre dice que no»” (77). Esto nos permite colegir, además, que el amor –y no cualquiera, sino el cortés– es tema central en la tradición literaria europea medieval y renacentista de mayor prestigio.

Rougemont insiste en que lo que se exalta en el amor cortesano “es el amor fuera del matrimonio, pues el matrimonio significa sólo la unión de los cuerpos, mientras que el «Amor», que es el Eros supremo, es el impulso del alma hacia la unión luminosa, más allá de todo amor posible en esta vida. Por eso el Amor supone la castidad” (78). Esta exigencia del amor forma parte de las leys d’amors, por eso Rougemont indica que “El amor supone también un ritual: el domnei o donnoi, vasallaje amoroso. El poeta gana a su dama por la belleza de su homenaje musical. Le jura de rodillas eterna fidelidad, como se hace con un señor o soberano” (78).

Fundamentalmente, estos códigos consagrados por los autores más encumbrados de la poesía culta son los conocidos como el amor cortés. La dinámica de este complejo cortejo de amor suponía la respuesta de la donna al poeta por medio de una prenda que simbolizaba su correspondencia, siempre dentro de los códigos cortesanos: “En adelante los amantes estarán vinculados por las leyes de la cortezia: el secreto, la paciencia, la medida [...] Y, sobre todo, el hombre será el sirviante de la mujer” (78).

Por su parte, Otis Green dice del amor cortés que es “un tipo especial de amor característico de los trovadores... un amor divorciado de la posesión física, basado en el deseo de alcanzarla, por gente de categoría y considerado como fuente de toda virtud y bien” (97). Haciéndose eco de Denomy, Green señala que el amor cortesano tiene tres factores básicos: “el poder ennoblecedor del amor humano . . . la elevación de la amada a un puesto de preeminencia sobre el amante; y . . . la concepción del amor como ‘un deseo insaciado y siempre creciente’ (97). Se trata, pues, de “una concepción de un amor puro de deseo encendido por la contemplación de la belleza de la amada y que funde unitivamente las mentes y los corazones de los amantes” (97). Subraya Green que “Tal fue el amor de los trovadores

para con sus damas, del Petrarca para con Laura, de Garcilaso de la Vega para con Isabel Freyre, de Quevedo para con Lisi, de Amadís para con Oriana . . .” (98).

Se trata, como afirma Green, de una abstracción, un amor que endiosa al sujeto amado: la amada se convierte en su dueña, en “la Venus de su firmamento cortesano privado” (98-9). Dicha abstracción literaria, en opinión de Green, debía estar sujeta a la tiranía de la lírica porque “En los géneros no líricos, como novela y drama, debido a la necesidad del desarrollo progresivo de la trama, y de una trayectoria que conduzca a un desenlace feliz o trágico, se hizo necesario el paso del amor “puro” al amor “mixto”, en el que se satisfacen plenamente las ansias y tormentos” (98).

Tal como he venido señalando, el poema que estudiamos parodia varias de estas convenciones del amor cortés. En primer lugar, parodia el tópico del desdén de amor: aquí hay un desdén, pero no es de índole amorosa sino de un carácter hiperbólicamente corporal. Este es un extremo de la oposición del amor casto cortesano a la vez que de su contraparte de un amor carnal, puesto que la unión corporal es extrema: no es una copulación, que desde las coordenadas históricas medievales y renacentistas, incluso desde la tradición de literatura popular, sería la oposición simbólica diametral al sublimado e incorpóreo amor cortés; esta unión es absoluta más allá de cualquier metáfora amorosa o sexual: implica la fundición de dos cuerpos o dos unidades de materia en uno⁴⁰.

Ahí es donde reside aquella reelaboración belliana de los temas e imágenes del sistema iconográfico de la literatura paródica grotesca medieval y renacentista. Seguramente, el

⁴⁰ Esta unión extrema de una entidad en otra prefigura la parodia de temas e imágenes de otro corpus de la lírica culta, que examinaré en los capítulos siguientes: la poesía mística.

horizonte de conocimientos de la Edad Media y renacentista⁴¹ impedía que se produjeran asociaciones metafóricas que concibieran una mezcla tan absoluta de los seres. El poema de Belli, emparentado intertextualmente con el sistema de imágenes grotescas y lúdicas de aquella época, hace uso de nuestros saberes modernos acerca del proceso digestivo para explorar a fondo las imágenes grotescas y logra llevarlas al extremo. No perdamos de vista, además, que este microcosmos⁴² grotesco se ubica dentro de un cuerpo u organismo, lo que confirma que se está indagando en posibilidades novedosas del sistema de imágenes de la literatura popular de tipo grotesco.

En segundo lugar, el poema parodia a los sujetos del amor: el poeta enamorado y su dama o, en otro caso, la tórtola y el ruiseñor –símbolos que serán en breve explicados–son reemplazados por el bolo alimenticio y la presa de carne. La coincidencia de los accidentes de género de ambos pares no hace sino corroborar en todo sentido que se trata de un tratamiento paródico de estas figuras. Además de que el vínculo que pretende unirlos ya no es el amor o el desdén del amor.

Por todo ello, inclusive si se considera personificaciones más acordes con la tradición cortesana, como las del ave desdeñosa y la otra donjuanesca –que por la misma coincidencia del par masculino-femenino refuerzan claramente que la parodia es de los códigos de la

⁴¹ Al margen, de su precariedad, no debemos desdeñar el potencial de los conocimientos médicos renacentistas como insumo en el ámbito literario, menos en una época donde se les daba gran importancia. Bajtín señala que “la época de Rabelais es, en la historia de las ideologías europeas, el único período en que la medicina fue el centro de todas las ciencias, no solamente naturales, sino también humanas, toda vez que se identifica casi totalmente con la filosofía” (324). Ello se comprueba –si revisamos una obra como la de Rabelais– por el detalle en la descripción anatómica en diversas imágenes del cuerpo grotesco.

⁴² Dentro del sistema de imágenes grotescas –que hereda y maneja Rabelais– existe un microcosmos de lo grotesco, si bien desprovisto de todas las posibilidades que puede otorgarle la medicina moderna y que dotan al grotesco belliano de una actualidad notable. En *Gargantúa*, Rabelais muestra la “vida física interna” del cuerpo en el juicio de Panurgo. Se trata, según Bajtín, de la idea renacentista de que “el hombre asimila los elementos cósmicos (tierra, agua, aire, fuego) encontrándolos y experimentándolos en el interior de sí mismo, en su propio cuerpo” (302). Agrega que esta concepción “Encontró su expresión teórica en la idea del microcosmos” (302). Idea de que me he servido para designar el espacio poético de “Penas de un bolo alimenticio...”.

tradición cortesana–, la trasposición de los amantes en dos aves⁴³ es una prosopopeya totalmente legítima en el discurso literario culto y no produce esa subversión que surge cuando presenciamos la interacción entre un bolo alimenticio y una presa de carne en una fría “mañanica”. Destaco de modo especial esta interacción con los símbolos de la tórtola y el ruiseñor porque, en buena cuenta, varios de los rasgos de la disputa entre el bolo alimenticio y la presa de carne parten de una parodia del desdén de la tórtola hacia el ruiseñor, transmitido este por uno de los romances más connotados de la tradición hispánica.

1.4 Parodia y relación intertextual con el romance de Fontefrida

La siguiente es la primera estrofa:

En la mañanica frida
buen alimenticio bolo,
non sabes por dó marchar
para que dulce te velen. (1-4)

Como anticipé, en el plano del texto, lo primero que llama la atención es la presencia, en un sentido intertextual, de uno de los términos (“frida”) del verso inicial de un conocido romance: el romance de Fontefrida. El reconocimiento de esta, por lo menos, alusión⁴⁴, constata en el cuerpo de la composición los indicios de una parodia de los textos de la tra-

⁴³ Dice Batallion que “Ya se nota en la Antigüedad precristiana una tendencia a la asimilación entre animales y seres humanos” (La tortolica de Fontefrida y del Cántico espiritual 293). De modo que algunos animales se volvieron símbolo de ciertos rasgos o cualidades humanas. Añade que “El tópico de los animales dechados de virtud se ha hecho tema básico de la literatura hexaemeral” (294) y que esta tradición de animales que simbolizan valores humanos puede encontrarse en los bestiarios medievales y en torno a la tradición del Physiologus (292).

⁴⁴ Para Genette la forma menos explícita de la intertextualidad –una de las cinco formas de su transtextualidad– es la alusión. Conforme la intertextualidad va haciéndose más explícita nos aproximamos al plagio y, luego, a la cita (10).

dición cortesana y del romancero. Dada la composición en octosílabos y la presencia de ciertos elementos textuales (el género masculino y femenino de los personajes poéticos, el término “frida” y el tópico del desdén, sobre todo, aunque no exclusivamente) se justifica una parcial aproximación al poema desde los códigos del romance.

Precisamente, el romance de Fontefrida poetiza la historia de un desdén, y uno de tipo amoroso. Michele Débax privilegia en su antología del Romancero la clasificación más tradicional de los romances (la que los clasifica en base al referente; por ejemplo, el que cuenta de la reina Elena o el de Abenámar) pero también tomando en cuenta el fondo arquetípico y el contenido de los mismos. Así, Débax incluye el romance de Fontefrida en los de “amor fiel”. Y es que este romance tiene a una tórtola y a un ruseñor como protagonistas, donde la primera desdeña el amor del otro por fidelidad al esposo muerto. Asensio, proporciona los lineamientos elementales del romance de Fontefrida:

El poema enaltece la castidad de la viuda que, fiel a su primer marido, rehusa [sic] la tentación del segundo matrimonio. Moviliza tres motivos muy extendidos a fines de la Edad Media: a) la tórtola del Physiologus; b) el ruseñor donjuanesco de las canciones amorosas, muy divulgado en Francia y no ignorado en España; c) la fonte frida, símbolo arraigado en la lírica popular, que sin violencia se fundía con la fuente del amor de las leyendas y la poesía culta. (235)

Sobre la imagen de la tórtola fiel, Batallion señala que es un topos que se desarrolló desde los naturalistas paganos, de donde pasó al Physiologus griego (293). Hasta ese momento, explica Batallion, la tórtola y las palomas torcaces estaban asociadas con la observancia de la monogamia. La imagen de la tórtola empieza a pasar de la monogamia a la casta viu-

dez en la literatura patristica (294) para luego añadirsele el tema de la huida de la verdura con San Bernardo y San Gregorio. Más tarde, “El poético rasgo de la renuncia al placer de la verdura alcanzó en el siglo XIII gran éxito, que ilustran no sólo los Bestiarios franceses . . . , sino también los nuevos tratados de filosofía natural” (296); en esta etapa a la viudez y la renuncia de la verdura se le sumó la predilección por la rama seca. A la imagen de la tórtola se le agregan algunos otros símbolos, pero considero que esta breve explicación alcanza para nuestros fines.

La versión más conocida del romance de Fontefrida es de 1511, aunque Débax revela que existe una versión de 1550 y otras tres anteriores a dicha fecha. Agrega que Menéndez Pidal es uno de los que opina que “se trata de un trozo de una narración más larga” si bien Asensio considera que no hay razones para creer en ello (341). Lo cierto es que como romance –siguiendo el estudio introductorio de Débax– la oralidad lo ha consagrado en la versión que ha llegado hasta nosotros: “se puede decir que el autor de romances es siempre transmisor de algo que no sale de su propia inventiva y que el transmisor es siempre autor en cierta medida al imprimir consciente o inconscientemente su sello a lo que transmite” (78).

Corresponde señalar en este punto que con todo el arraigo de un romance como este en la literatura oral popular y el actual conocimiento acerca de su metatexto⁴⁵, los romances que han sobrevivido hasta nuestros días lo han hecho gracias a la fijación que les otorga existir en textos concretos. De ahí que Débax considere pertinente indicar que podría hacerse “una diferenciación en dos clases: una de ellas la constituirían los romances, cualquiera

⁴⁵ En este caso, entiendo metatexto en el sentido en que lo define Susana Reisz, como un “sistema de conceptos clasificatorios, criterios valorativos y preceptos sobre la codificación textual, que engloba todos los códigos estéticos concurrentes dentro de un estadio determinado de un sistema literario determinado” (79)

que sea su época, bastante fijos, sin variantes relevantes, con el marco de una escuela; otra la formarían los romances, cualquiera que sea su origen, que han pasado por equis transmisores, sea oral o escrita la forma de la transmisión”⁴⁶. (78)

Habría, pues, que llamar la atención acerca de si el metatexto del romancero puede ser equiparable al de los textos de la literatura popular entendidos como manifestaciones discursivas de prácticas culturales que escapan a la esfera de lo culto.

Plantear esta cuestión no es motivo de este estudio, pero es lícito cuando menos mencionarlo si pensamos en que la categoría del metatexto “determina [por ejemplo] en cada etapa qué textos son literarios” (Reisz 79). Evidentemente, el debate entre expresiones literarias de la cultura popular y la tradición literaria culta difícilmente se enfrascaba en la problemática de lo literario y lo no literario, consideración que parece ser más de nuestro tiempo. La cuestión estriba en el sistema cultural desde el que se enuncian los discursos literarios y, en líneas generales, tanto el romancero como, por ejemplo, la poesía goliárdica, tienen un componente fuertemente popular. La diferencia está, pienso, en el carácter oficial –o susceptible de ser consagrado por la oficialidad– de los discursos literarios.

El romancero ingresa de manera exitosa en la tradición culta al punto de que desde, por lo menos 1580 o 1600 –según la cronología de Débax– triunfa el romancero nuevo que defiende al romance como “género poético más perfecto” y capaz, por tanto, de sostenerse sin necesidad de música ni representaciones orales (25). Esta revaloración del Romancero consolida su proliferación en el campo de la poesía tradicional y, como cuenta Débax, la tendencia a dejar los romances en el anonimato es abandonada y empiezan a ser firmados:

⁴⁶ Ante la dificultad de reconocer la cuota exclusivamente popular o culta de muchos romances, Dámaso Alonso opta por llamarlos de “tipo tradicional”, denominación en que busca comprender su carácter popular y semipopular (*Cancionero y romancero español* 9-19).

“Son nuevos también estos romances por ser obra de poetas más o menos famosos (Lope de Vega, Salinas, Góngora)” (24). De manera que “el romancero nuevo viene a acrecentar el caudal tradicional, a veces con felices invenciones, aunque en su mayor parte pertenece más bien a otro sector de la historia literaria, el de la poesía culta de las postrimerías del siglo XVI y principios del XVII” (26).

Por su parte, la tradición literaria paródica grotesca, también popular, es un discurso altamente subversivo en términos burlescos y fue incapaz de incorporarse a una tradición oficial por cuanto había surgido justamente de la oposición a esta última. Prueba de ello, como dice Bajtín de la obra de Rabelais, es que lectores modernos sean ya incapaces de comprender el sistema de imágenes que manejaba. Cuestión similar podríamos afirmar de las contradicciones y ambigüedades que siempre despierta la obra de Juan Ruiz, sobre quien suele cernirse la sospecha de si verdaderamente buscaba “enseñar deleitando”.

En todo caso, parece ser que aún con su íntima relación con la cultura popular, el romancero no es un discurso subversivo en términos literarios, sino que más bien se acomoda en la tradición literaria culta y finalmente sobrevive a la posteridad salvaguardada en la fijación textual. Quizá porque, en parte, también habría surgido de textos literarios de la tradición culta; por ejemplo, Menéndez Pelayo consideraba que los romances “derivan más o menos directamente de la poesía épica de la Edad Media” (cit. en Débax 13) –lo cual es discutible desde el aspecto temático– aunque la escuela neotradicionalista abogue por la postura de que los orígenes de los romances es inalcanzable (14).

Sea como fuere, para los fines del presente estudio –y aquí cobra mayor sentido este largo paréntesis–, la relación con el romancero entronca al poema de Belli con la poesía de tipo tradicional, pero el sistema de imágenes que emplea, el cual violenta la expectativa de

hallar otro más acorde con los esquemas cultos que usa, lo emparenta con el discurso literario extraoficial que nace como manifestación escrita de las prácticas más libres de la cultura popular carnavalesca. En suma, concluyo, al respecto, que la literatura del realismo grotesco no puede incluir a toda la literatura popular o de raigambre popular y que en este poema de Belli –como en los del libro que los comprende– se entrecruzan una serie de discursos literarios cuyo contacto con lo popular no siempre pasa por la estética de lo grotesco.

En este punto, es de rigor explicar una noción fundamental de la relación de Belli y su poesía con la poesía medieval y renacentista. Por más que aludamos a una poesía de tipo popular –sea la que se inserta en el realismo grotesco o la que se enmarca en los temas y fórmulas del romancero–, esta, siendo literatura de la Edad Media, para un creador del siglo XX es necesariamente parte de un discurso literario aprendido y, lo que es más, culto. De modo tal que las imágenes que Belli toma para sus poemas procedentes del sistema de imágenes de la literatura popular medieval y renacentista⁴⁷ son ahora parte de la tradición poética culta.

Por supuesto, mi postura es que concebir un texto contemporáneo que comparta la actitud festiva y carnavalesca de la literatura inspirada en las prácticas culturales populares medievales no está reñido con el hecho de que para nuestros días se haya vuelto literatura culta, libresca o escolar. Considero, por ello, que este poema⁴⁸ de Belli expresa la filiación con el aspecto paródico “positivo” –como lo denomina Bajtín– de la literatura popular medieval y, en ese sentido, efectúa una subversión carnavalizadora desde un discurso poético

⁴⁷ Es más, ya para el Renacimiento el conjunto de las formas de lo grotesco carnavalesco “se traslada a la literatura culta, se exhibe oficialmente” (Eco, Historia de la fealdad 142) y “degenera, al perder sus lazos reales con la cultura popular de la plaza pública y al convertirse en pura tradición literaria” (Bajtín, La cultura popular 37).

⁴⁸ Lo mismo, los otros dos que analizo en los capítulos 2 y 3.

que ha ingresado a la poesía culta, pero cuyo carácter primigenio es notablemente actualizado por Belli⁴⁹.

Volvamos al poema, sin perder de vista las relaciones intertextuales con el romance de Fontefrida. En la composición belliana, la voz poética se dirige al bolo alimenticio en actitud compasiva e inicia una relación de sus penas. El bolo alimenticio aparece personificado en un vocativo con cualidades humanas de capacidad de decisión y voluntad. Este bolo de alimentos no sabe por dónde ir para que lo velen⁵⁰. Ese “velar” puede interpretarse según la acepción más general de velar a un desaparecido, y en ese sentido el bolo desea desaparecer, es decir, terminar el proceso de absorción alimenticio, pero no puede marcharse aún porque hay una presa de carne que no desea fundirse con el bolo. Sin embargo, no es la única opción posible.

El bolo alimenticio se forma con el proceso de masticación —es decir, en la boca- y llega hasta la cavidad estomacal, donde luego se mezclará con los jugos gástricos⁵¹. Por tanto, el bolo puede estar aún en la boca, en el esófago o ya haber llegado al estómago. Si este bolo de alimentos se encuentra todavía en la boca es porque recién se ha formado por medio de la masticación y la saliva; en ese sentido “non sabes por dó marchar / para que dulce te ve-

⁴⁹ Mi opinión, por cierto, es que lo más probable es que la parodia de tipo carnavalesca llegue a Belli por las vías de su tratamiento lúdico de la materia grotesca antes que por una profusa indagación en los textos del canon grotesco, lecturas que el poeta nunca ha manifestado realizar hasta donde alcanzo a saber.

⁵⁰ Belli usa el mismo término (“velar”) en “Contra el estío”, un poema de Por el monte abajo. Sobre el uso de este verbo, Higgins interpreta que «aquí el verbo “velar” tiene también el sentido secundario de “vigilar”» (“No me encuentro en mi salsa” 100). El verso reza así: “Para vasallo tal la buena estrella velas” (7).

⁵¹ Describo, en líneas generales, el proceso digestivo y el rol del bolo alimenticio en él: “La digestión humana comienza en la boca. Allí, los alimentos se mastican y se mezclan con la saliva, la que aumenta la humedad y contiene la enzima amilasa que comienza a romper los almidones. La lengua amasa la comida, lo que produce una bola suave (bolo), que luego es ingerida. El bolo pasa a través de la faringe y el esófago hacia el estómago, impulsado por las contracciones musculares peristálticas. En el estómago, el alimento se mezcla, por acción de las contracciones peristálticas (alrededor de tres por minuto), con jugos gástricos muy ácidos secretados en el estómago. . . La comida, ahora en un estado semilíquido llamado quimo, pasa del estómago al duodeno, la primera sección del intestino delgado, donde se lleva a cabo la mayor parte de la digestión . . .” (Britannica. Micropaedia. t. 4, 9, mi traducción).

len” (3-4) puede entenderse como que el bolo, que ya está listo para abandonar la cavidad bucal, se siente indeciso si marchar paladar abajo, dado que hay una presa de carne que aún no ha sido procesada.

Así, el modo en que debe comprenderse velar sigue la acepción de ‘perteneiente o relativo al paladar’ (DRAE 22^a ed.). Por último, si el bolo de alimentos es una masa compuesta de comida y saliva, conforma una suerte de líquido espeso; “velar” pasaría a significar ‘sobresalir sobre la superficie del agua’ (DRAE 22^a ed.). Según esa acepción, el bolo estaría reclamando quejumbrosamente que se le reconozca su labor sobresaliente como desencadenante del proceso digestivo. Mi interpretación final es que “velar” está siendo usado como un verbo de clara valoración positiva que tiene el sentido de ‘vigilar el desarrollo de algo’: el bolo alimenticio aquí desea que se le conduzca hacia el tracto digestivo y no sabe por dónde ir a causa del desdén de la presa de carne.

Detengámonos un momento en las implicancias prosódicas de “non sabes por dó marchar” (3). Se observa en este verso la presencia de acento en primera y en segunda sílaba. Al inicio del capítulo, señalaba la funcionalidad de los acentos antimétricos. En este caso, se destaca el encuentro entre “non” y “sabes”:

non sabes por dó marchar
 / _ / U U / U / (U)
 1 2

Esa imposibilidad de saber por “dó marchar” es enfatizada porque –como se entenderá mejor más adelante– la ruta del bolo alimenticio es un camino natural para este en tanto es la senda de la cadena alimenticia que él ya conoce; desconocer el rumbo que debe seguirse justifica la gravedad final de la voz poética ante la renuencia de la presa de acoplarse a la

masa de alimentos: impedir el itinerario natural de la alimentación es cosa gravísima en el reino intracorporal.

Examinemos ahora la actitud de la voz poética. Esta muestra una inclinación solidaria hacia el bolo alimenticio (“buen alimenticio bolo”) como compadeciéndose del desdén que sufre por parte de la presa de carne. Esta muestra solidaria que explica la penosa situación del bolo alimenticio está contenida en una cuarteta⁵².

Si se establece un paralelo con el romance de Fontefrida, es de notarse que en él la voz poética adopta una postura más neutral respecto de los sujetos poéticos, la tortolita y el ruiseñor –y su voz no interactúa con la tortolita, por lo que el receptor no es ninguno de los sujetos del poema– aunque revela que las intenciones del ruiseñor no son las más honestas: “por allí fuera pasar / el traidor del ruiseñor; las palabras que el dize / llenas son de traición” (7-10). Lo que busca el ruiseñor es una unión amorosa, lo que persigue el bolo alimenticio es una unión material.

En primer término, apelando al amor cortés en la personificación de las aves quizá más utilizadas en la poesía tradicional, el romance emplaza el objetivo de la unión en el terreno de la comunión de los espíritus; el poema de Belli presenta la petición de una unión netamente material y corporal: hacerse un solo cuerpo.

En segundo término, si en el romance las prosopopeyas operan al interior de la tradición culta y su repertorio de imágenes y figuras, el poema de Belli se aparta del uso de personificaciones consagradas por la tradición culta y su contexto bucólico, dando paso a dos prosopopeyas que no comulgan con lo poetizable de acuerdo con el discurso poético clásico, con el fin de instalar un espacio poético que subvierte los tópicos espaciales tradicionales.

⁵² Como señalé, llamé así de modo general a las estrofas compuestas por versos octosílabos aun cuando estas no presenten rima de ningún tipo.

Así, pues, la Fontefrida es parodiada con una “mañanica frida” y con ella son también parodiados los posibles vínculos con la imagen de la fuente del romance⁵³. El contexto se desacraliza: la ubicación espacial del poema no es la fuente fría, sino una mañana fría. En dicho espacio, la convicción del ruiseñor es desbaratada en la parodia por un bolo alimenticio que no sabe por “dó marchar” (3). Se trata también de una parodia del ruiseñor⁵⁴ donjuanesco porque este bolo es un acongojado sujeto poético cuya acción es verdaderamente patética, mientras que la pasión del ruiseñor en el romance es canalizada a través de la petición de ser servidor a la tórtola pero con intenciones más bien pérfidas: “Si tú quisieses, señora, / yo sería tu servidor” (11-12).

1.5 La expectativa frustrada de la carnavalización del microcosmos

Se hace necesario iniciar esta sección citando la segunda estrofa de la composición:

Que pulpa de bruta aeria más sabrosa que tetica
 Tras los oteros rojizos del bajo valle del reino,
 Te deja allí de repente robándose su compañía,
 Et ya non te quiere más porque de ti se avergoña. (5-8)

⁵³ Débax indica que “El ruiseñor y la fuente fría parecen más bien de abolengo popular aunque mezclados con resabios clericales (la fuente fría como consolación)”. Asensio sostiene que la imagen de la fuente fría fue tomada de la canción popular, con lo cual “se enlaza el simbolismo de la tórtola con la constelación de imágenes ligadas a las fiestas y ritos de mayo” (239). Asensio explica, además que “En la mitología popular representaba el amor y la fecundidad, mientras que en la exégesis bíblica difundida por la clerecía significaba el consuelo” (239) y que “Para el folclore y la poesía de los siglos XII, XIV y XV la fuente es un símbolo cargado de intrincadas sugerencias en las que domina la idea de renovación y fecundidad” (240). En suma, la posición de Asensio es que se trata de una elaboración culta que reúne tanto símbolos religiosos como símbolos paganos.

⁵⁴ Asensio explica que “El ruiseñor ha sido, de Persia a Inglaterra un objeto poético [y que] su canto sublima y exalta los opuestos sentimientos a que la música pone alas: la tristeza para el Renacimiento, la alegría para casi toda la Edad Media” (237). Sobre el ruiseñor del romance de Fontefrida insiste en que “Es el ruiseñor enamorado de la canción popular, voz del mundo florido y naciente” (238) y que justamente “Su donjuanesmo y su alabanza de los amores nuevos le valen mala fama a los ojos de ceñudos rigoristas” (238).

La segunda estrofa forma parte del primero de los cuartetos de dieciséis sílabas. El “tú” al que se dirige la voz poética sigue siendo el bolo alimenticio, pero ya no se trata del sufrimiento del bolo, sino de la acción desdeñosa de la presa que le produce dicho sufrimiento. De manera que en esta segunda estrofa hexadecasilábica, la voz poética comprueba al bolo que la presa se avergüenza de él; en el siguiente cuarteto hexadecasilábico, que lo desprecia por una serie de razones; y en el último de los cuartetos hexadecasilábico, que lo abandona definitivamente. Esta dinámica se repite en todo el poema y las cuartetos de arte menor tratan de la acción del bolo –ya sea pasiva sufriente, o activa cuando se alude a su capacidad deglutoria de los alimentos– y las cuartetos de arte mayor tratan de la acción de la presa de carne, que consiste fundamentalmente en desdeñar al bolo de alimentos no dejándose deglutir por este.

Debe notarse, sin embargo, que la segunda estrofa de octosílabos también trata de la acción de la presa, pero no referida directamente al sufrimiento que le inflige al bolo alimenticio, sino como pregunta a la actitud general de la presa. Por tanto, podemos afirmar que las cuartetos de octosílabos tratan acerca del sufrimiento del bolo, salvo la segunda, y que los cuartetos de dieciséis sílabas tratan del sufrimiento que la presa de carne le ocasiona al bolo, es decir, confrontan al bolo con el agente de sus penas.

Señalé previamente que el cuarteto de arte mayor presenta versos de dieciséis sílabas con hemistiquios de ocho. Resulta interesante que los cuartetos que tratan sobre la actividad desdeñosa de la presa de carne hacia el bolo sean exactamente el doble de los que tratan solo sobre la acción del bolo. Esto porque, dado que el bolo es el protagonista de la mayoría de cuartetos octosílabos y en los cuartetos hexadecasilábicos aparece el bolo y la presa de

carne, es un hecho importante constatar que cuando se trata del bolo alimenticio solo con su sufrimiento se emplean ocho sílabas, pero cuando se trata del bolo enfrentado al agente de sus penas, la presa, se utilizan versos de dieciséis sílabas. Evidentemente, en los hexadecasílabos es donde hay mayor espacio para la confrontación y la comparación entre presa y bolo.

En esa línea, es importante indagar en las relaciones entre los hexadecasílabos y los octosílabos. Parece que la formación de versos de dieciséis sílabas a partir de isostiquios de 8, aunada a las cuartetos de octosílabos y a las asociaciones con el romance invita a pensar en las cuartetos como una suerte de estrofa quebrada de los cuartetos de hexadecasílabos⁵⁵. Veamos si existen elementos que refuerzan esa idea.

Cabe recordar que los hemistiquios octosilábicos que componen los cuartetos de hexadecasílabos en general presentan, igual que en los versos de las cuartetos, una acentuación variable irregular, aunque en el caso de las cuartetos hay una tendencia al ritmo trocaico. En esta segunda estrofa del poema y primer cuarteto de dieciséis sílabas los acentos ya no presentan ni siquiera una tendencia a un ritmo perceptible como en la primera cuarteto. Considero que el alejamiento de un posible metro en los cuartetos hexadecasílabos puede hallar una posible explicación dado que en esas estrofas, a nivel semántico, es donde se desata centralmente la tensión entre el bolo alimenticio y la presa de carne. La irregularidad contundentemente variable del ritmo puede, de esa manera, querer reflejar un momento de tensión poética.

⁵⁵ Domínguez Caparrós explica que el verso hexadecasílabo recibía el nombre de “pie de romance”. Lo define así: “Tipo de verso fluctuante medieval caracterizado por estar compuesto de dos hemistiquios. El número de sílabas básicas de este verso es el de dieciséis, dividido en dos grupos de ocho” (Diccionario de métrica española 273).

Más aún, ocurre, aunque solo eventualmente, que la cesura corresponde a dos acciones o características reconocibles, de un lado, del bolo alimenticio, y de otro, de la presa de carne. Por ejemplo, en la segunda estrofa, la cesura de hemistiquio de los dos últimos versos revela la cierta división al menos del referente del discurso: “te deja allí de repente // robándose su *compannia*” y “et ya non te quiere más // porque de ti se avergoña” (7-8). En el primer caso, el primer hemistiquio tiene como referente el abandono que sufre el bolo alimenticio (aunque en esa acción esté incluida la presa) y el segundo hemistiquio tiene como referente la acción de irse de la presa de carne. En el segundo caso, el primer hemistiquio tiene como referente al bolo desdeñado y el segundo tiene como referente a la presa que siente vergüenza. Evidentemente, no es posible establecer categóricas divisiones semánticas entre los hemistiquios de un mismo verso, pero dejamos constancia de que la dicotomía descrita ocurre al menos cuatro veces.

Lo que sí es posible afirmar con certeza es que presentando la oposición entre el bolo alimenticio y la presa de carne se ve truncada la expectativa de la operación deglutoria que simboliza la unión de los cuerpos. Ello se cumple a pesar de que el enfrentamiento entre el bolo de alimentos y la presa de carne no es un evento aislado entre dos personajes poéticos en un poema cualquiera, sino que simboliza la lucha entre dos órdenes, representada en la tradición textual heredera de la tradición grotesca medieval. En este texto lo particular radica en que el inicio de un orden nuevo, el cumplimiento de la expectativa de un cambio, finalmente no se produce; sin embargo, la tensión entre ambos órdenes es notoria a través de sus representantes en el poema.

Ahora bien, es necesario explicar en concreto qué estoy entendiendo por estos dos órdenes.

1.6 El “orden oficial” y el vínculo grotesco entre comida y sexo

Desde la teoría de Bajtín, los cuerpos en el tiempo de la fiesta popular están propensos a unirse, pues la tendencia del carnaval es a unirlos, a establecer prolongaciones de unos sobre y dentro de otros. Tal concepción de los cuerpos anula la individualización de estos y, por consiguiente, cualquier intento de establecer diferencias y, mucho menos, jerarquías formales: “el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas, tabúes” (La cultura popular 15). Este es el orden del “mundo al revés”.

En el poema, la resistencia de la presa de carne responde a una expresa voluntad de resistirse al placer del cuerpo y los sentidos. Tal como ocurre en el caso de la tórtola del romance, la presa se niega a sucumbir al goce de lo corpóreo. En un caso, la tentación tiene figura de rruiseñor; en el otro, de bolo alimenticio. La parodia no solo está ligada a la naturaleza de los personajes, sino también a la misma naturaleza del placer: la tórtola se escapa de caer en la tentación del placer sexual, la presa esquivo la tentación de un placer carnal hiperbolizado (la participación en el cuerpo conjunto que están formando todos los alimentos en un solo bolo). En ambos casos, se trata del necio deseo de aferrarse al mundo oficial y jerárquico de los cuerpos divididos y no dejarse llevar por la unión corporal.

Por su parte, el orden oficial, de acuerdo con la teoría de Bajtín, corresponde a aquella estructura de tiempo y espacio que establece divisiones jerárquicas entre los actores sociales, lo que conlleva roles, normas de conducta, relaciones diferenciadas entre los cuerpos y cierto sistema de imágenes. Es el tiempo del calendario oficial, el de las fiestas religiosas y el de las festividades estatales, y el espacio donde los que gobiernan la sociedad se ubican topográficamente por encima del resto, de las clases populares. Representa también una

cultura, y es justamente lo que se percibe como lo culto; no por nada los discursos acerca de la cultura del mundo oficial pasaron a denominarse como literatura culta.

Bajtín subraya que las festividades del orden oficial están destinadas a consagrar las dignidades públicas e investiduras religiosas, los oficios litúrgicos y, en general, la estructura y organización de la pirámide social⁵⁶. Se opone, entonces a la cultura del pueblo y sus manifestaciones, a la exaltación de la comida y la bebida, al sistema de imágenes grotescas, a la ambivalencia de los significados⁵⁷; es decir, al espíritu lúdico de la fiesta popular y su expresión más sincera: el carnaval.

Así, pues, en el texto, y a una escala microcósmica, la presa pertenece —o busca aferrarse— al orden que impide la comunión de los cuerpos y establece rígidas diferencias entre ellos. Mientras que el bolo alimenticio se convierte en esa criatura cósmica que todo lo engulle y se convierte en agente del orden de los sentidos.

Siguiendo con el análisis de la estrofa, la voz poética llama a la presa de carne “pulpa de bruta”. Llama la atención las características prosódicas de esta frase. Lo más resaltante es, en primera instancia, la rima asonante interna (u-a) entre las unidades léxicas ‘pulpa’ y ‘bruta’. En segunda instancia, destaca la presencia de dos sonidos oclusivos muy cercanos como [p] y [b]. Estas características sugieren una semejanza entre las entidades ‘pulpa’ y ‘bruta’ en el plano semántico. De tal modo, se insinúa la necesidad de la “pulpa” por no adherirse al bolo de alimentos, al cual, por medio de una afinidad fonológica, se encuentra unida. Por tanto, el adjetivo bruta constituye una clara imprecación acerca de la necesidad

⁵⁶ Las fiestas oficiales de la Edad Media (tanto las de la Iglesia como las del Estado feudal) . . . contribuían a consagrar, sancionar, fortificar el régimen vigente. . . . En las fiestas oficiales las distinciones jerárquicas se destacaban a propósito, cada personaje se presentaba con las insignias de sus títulos, grados y funciones y ocupaba el lugar reservado a su rango” (Bajtín, *La cultura popular* 15)

⁵⁷ La fiesta oficial “era el triunfo de la verdad prefabricada, victoriosa, dominante, que asumía la apariencia de una verdad eterna, inmutable y perentoria.” (Bajtín, *La cultura popular* 15)

que la voz poética le reclama a la presa, y a la vez contiene una metonimia por la cual se identifica a la presa con el animal del cual proviene en tanto es un miembro o parte de un animal de ganado y, en ese sentido, está actuando como representante de ese reino.

La metonimia se debe a que otra acepción de bruta que, según el DRAE, es la de ‘animal irracional, especialmente cuadrúpedo’ (22ª ed.). La presa es bruta porque no se deja envolver por el bolo alimenticio, pero se le reconoce su cualidad de sabrosa: es una “pulpa de bruta aerea más sabrosa que tética” (5). Tomo el término aeria como el adjetivo latino femenino nominativo referente a ‘aquello que pertenece o es relativo al aire’ (DRAE 22ª ed.). La presa de carne sería aeria porque, en tanto pulpa, conforma la parte más blanda de la carne de un animal, que es la que no tiene huesos ni ternilla, es decir, a la vez, la menos pesada para comer y, por tradición culinaria, la más sublime en cuanto a sabor. Todo ello es parte de un juego polisémico recurrente en el poema y convoca una vez más la ambivalencia fundamental del espíritu cómico del realismo grotesco.

Por su parte, el término tética es una forma diminutiva de ‘teta’, que recuerda el ‘mañanica’ del primer verso y prelude el “pastorcico” del verso 16⁵⁸. Este es otro elemento que refuerza las relaciones del poema con ciertos códigos del discurso literario medieval. Dentro de los ideales estéticos de la Edad Media se encuentra la imagen de las dueñas con senos pequeños. Así los describe un clérigo llamado Hugo de Fouilloi: «“Bellos son, en efecto, los senos que sobresalen poco y son módicamente abultados... contenidos, pero no comprimidos, sujetos suavemente y no agitándose en libertad” (cit. en Eco, Historia de la

⁵⁸ La forma diminutiva -ico es un sufijo de origen incluso anterior al latín, pero que sobrevive en varias zonas de España. Forma parte de “una serie de reliquias sufijales de lenguas prerrománicas extintas, como -anco (pozanco ‘pozo de río’), -asco (peñasco), -ato (ballenato), -ico (tantico), -ito (chiquito), -oco (chil. niño ‘niño’), -ueco (doncellueca ‘doncella entrada en años’)” (Pharies 159). La presencia de voces terminadas en -ica o -ico tienen función arcaizante en el texto y se observan en algunos otros poemas de Belli. Para muestra, véase el uso de “tética” en “El cruel busca su llorona” de En alabanza.

belleza 154). Se trata de un paradigma estético consagrado por la tradición del “Cantar de los cantares”, donde el esposo describe sensualmente la belleza de la esposa: “Tu esbelto talle se asemeja a la palmera / y tus senos a racimos . . . ¡Que sean para mí tus senos como racimos de uvas . . .” (“Cantar de los cantares” 7:8).

Entonces, el término “tética” se comprende, en primera instancia, dentro de la valoración positiva de los senos pequeños de las mujeres en los trovadores de la Edad Media, así como de la predilección en el discurso literario de la época por las mujeres de cuerpo pequeño y, por tanto, de miembros pequeños. Por ejemplo, en el libro del arcipreste de Hita se trata de las “propiedades que las dueñas chicas an⁵⁹” (415).

En ese sentido, una de las razones —que detallaré todavía más adelante— por la que destaca el término “tética” es la función que cumple para convocar en el poema la presencia de un conjunto de imágenes que contribuyan a darle una apariencia arcaica. No obstante, “tética” connota otro tema importante de raigambre grotesca: la asociación entre el sexo y la comida. Recurramos nuevamente al Libro de Buen amor para introducir la explicación de esta idea.

En la conocida sección en que se “dize de cómo segund natura los omes e las otras animalias quieren aver compañía con las fenbras” se expone que “Como dize Aristóteles, cosa es verdadera / el mundo por dos cosas trabaja: la primera / por aver mantenenencia; la otra cosa era / por aver juntamiento con fenbra plazentera” (c.v.71). Esta idea revela, desde el caso concreto de una obra que condensa tantos géneros medievales como la del arcipreste,

⁵⁹ En esta descripción que hace el Libro de buen amor de las virtudes de las dueñas chicas abundan los ejemplos que asocian la virtud de la dueña con imágenes eróticas que evocan los pequeños senos de estas: “En pequeña girgonça yaze grand resplandor (...) en la dueña pequeña yaze muy grand amor”; “Es pequeño el grano de la buena pemienta / pero más que la nuez conorta e caliente / así dueña pequeña si todo amor consienta”; “Como robí pequeño tiene mucha bondat (...) así dueña pequeña tiene mucha beldat” (c.v.1611-1613).

la íntima relación entre la comida y el sexo⁶⁰ en el discurso literario medieval. Asimismo, destaca el vínculo profundo entre ambos conceptos si se piensa en la frase –con base en la retórica teológica, pero de amplia difusión popular– “los placeres de la carne”.

Aquí vale tener presente –lo que indiqué previamente– que, de acuerdo con Bajtín, la cultura popular medieval exaltaba las aberturas del cuerpo hacia otros cuerpos porque el trasfondo de su espíritu festivo es la formación de un solo cuerpo colectivo, y ello se logra a través de la unión y prolongación de unos cuerpos con y sobre otros⁶¹. Por esa razón, en la estética grotesca carnavalesca las zonas y funciones predilectas del cuerpo son los genitales, la boca, el estómago, el recto, etc. y sus imágenes preferidas son las del acto sexual y la hiperbolización del acto de comer. Se observa que estas zonas del cuerpo pueden clasificarse en dos: en las relativas a la comida y las alusivas al sexo. Su exaltación conjunta es justamente la que potencia la unión simbólica entre el comer y el acto sexual.

En síntesis, el uso de “tética” en el poema establece, por medio de la alusión⁶² a una imagen concreta del discurso literario medieval, mayores relaciones con aquella literatura

⁶⁰ Explica Bajtín el significado de una escena muy carnavalesca de el Libro cuarto de Rabelais en que se aprecia la existencia de todo un aparato codificado relativo a la comida y al sexo: la tunda al tercer quisquilloso. El contexto es un gran banquete y una boda farsesca en la que el quisquilloso es el novio. Mientras los comensales se muelen a golpes y , en especial –golpean al quisquilloso– los cuerpos quedan tan deformes e incluso seccionados que simulan en, en un combate carnavalesco, el acto de cortar y comer la carne. Aquí hay varios tópicos del carnaval que no analizo en este estudio, pero lo relevante ahora es que esta paliza se realiza al compás de un tamboril roto y “el tambor de las bodas tiene un valor erótico. ‘Tomas [sic] el tambor nupcial, o el tambor en general [‘] significa realizar el acto sexual” (La cultura popular 184).

⁶¹ En palabras de Bajtín, “el cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo” (La cultura popular 285)

⁶² Conviene recordar el concepto de “plagio” explicado en la introducción. Buena parte de la crítica ha señalado las citas y alusiones de Carlos Germán Belli de poemas de Góngora, Garcilaso y otros, por citar los clásicos. Casi nunca se ha mencionado que este extenso sistema de citas y “plagios”, como el propio poeta lo llama, se produce no solo de la tradición literaria culta del Renacimiento y Barroco español, sino también de la literatura paródica renacentista que pervive en la marginalidad de obras y autores que ya no se leen porque no se les entiende una vez perdido su marco cultural e histórico de referencia. Este es el caso del Libro de buen amor que bebe no solo de obras, sino de géneros de los que conocemos ya verdaderamente poco. Nick Hill debe ser uno de los poquísimos críticos que ha notado la semejanza de algunos elementos de En alabanza con algunas imágenes de la escena en que se enfrentan Don Carnal y la Cuaresma. Examinando el poema “La presa de carne que no se deja comer porque piensa en otro bolo alimenticio” indica que “El aspecto serio del

que registra el espíritu de la cultura popular y actualiza la actitud festiva y lúdico-paródica de la composición.

1.7 La construcción del reino intracorporal

La presa de carne que, es posible ya colegir, es solo un trozo de carne en la cavidad bucal, se encuentra bien posicionada “tras los oteros rojizos del valle del reino” (6). La denominación de la cavidad bucal como reino acentúa la sensación de que el espacio en que se desarrolla el poema es un microcosmos, es decir, que funciona como un espacio cósmico a pequeña escala, donde las jerarquías literalmente se disuelven. Por otro lado, analogar el interior de la boca con un ‘reino’⁶³ se entroniza con una tradición que podríamos llamar de estirpe rabelesiana, pero que constituye una formulación incomprensible fuera del legado popular carnavalesco y habría pervivido en textos cómicos medievales de los que conocemos actualmente poco.

texto gira en torno al primitivismo de mezclar elementos, como en ‘De la pelea que ovo Don Carnal con la Cuaresma’ del Libro de buen amor. La mezcla de elementos incluye la contienda alimenticia, la situación inmemorial de la mujer esquiva . . .” (Tradición y modernidad 208). Su sugerente interpretación del “desdén que tiene la ‘rica presa’ por el ‘bolo alimenticio’ ajeno” (209) como “loco amor” también puede aplicarse a “Penas de un bolo alimenticio...” pues la dinámica entre el bolo alimenticio y la presa de carne es básicamente la misma: la presa se rehúsa a formar parte del bolo cancelando la cadena vital de “comer y ser comido” (208). Es claro, pues, que esta interacción signada por el desdén es parte de la poética del poemario.

⁶³ En el capítulo XXXIII de Pantagruel se relata el tratamiento curativo que debe hacerse al gigante, quien tiene el estómago obstruido. Bajtín lo resume de este modo: “Unos hombres descienden por el estómago de Pantagruel para limpiarlo. Armados de palas, sacos y canastos, se introducen en unas gruesas manzanas de cobre (...) Llegados al estómago, abren las manzanas, salen y se ponen a trabajar” (La cultura popular 304). Bajtín explica que “el estómago es descrito a una escala grandiosa, casi cósmica” (304). En un episodio del Libro III, Panurgo, el amigo de Pantagruel, recita un discurso sobre el interior del cuerpo como un pequeño cosmos, esta vez aludiendo no al sistema digestivo sino al aparato reproductor: “la naturaleza ha preparado allí vasos y receptáculos oportunos, por los cuales desciende hasta los genitales, en largas vueltas y circuitos, hasta que recibe forma adecuada y encuentra el lugar apropiado” (La cultura popular 291). Me parece análoga la descripción de “Penas de un bolo...”, en un discurso poético, del interior del cuerpo como un reino donde los personajes se desplazan, se elevan y descienden.

Los oteros⁶⁴ rojizos del reino bien podrían ser algunos trozos de carne que se hallarían flotando en la mucosidad formada por la saliva y los alimentos bajo la acción de la lengua y los dientes como montículos que dominan o sobresalen sobre la superficie; sin embargo, se dice de estos oteros que además de rojizos pertenecen al ‘bajo valle del reino’ (6), lo cual parece sugerir una relación de pertenencia. En ese sentido, los ‘oteros rojizos’ bien pueden ser algunos de los músculos interiores de la boca con los que se topa la comida en su trayecto hacia el esófago.

Tomando en cuenta que el bolo está aguardando a la terca presa de carne para continuar en la ruta del proceso digestivo, puede interpretarse que la presa permanece en lo más bajo de la cavidad bucal y no ha abandonado la garganta, lo que sería un punto de no retorno y de unión con el tan repudiado bolo. Quizá estos “oteros rojizos” pueden ser, entonces, las amígdalas, últimos bastiones tras los que puede guarecerse la presa en el reino bucal. Lo que queda claro es que la descripción de este pequeño cosmos al interior del cuerpo es semejante a la que se lleva a cabo en textos como los de Rabelais, similitud que da cuenta de una concepción claramente grotesca del interior de un organismo.

1.8 La simulación de lo arcaico y la hibridez textual

En el tercer verso del cuarteto la voz poética se dirige con un pronombre personal al bolo como enfatizándole su abandono: “te deja allí de repente robándose su compannia” (7). El énfasis de la voz del poema en la soledad del bolo alimenticio se produce no solo porque

⁶⁴ La imagen de los oteros fortalece la relación con el imaginario popular medieval, en el que se concebía el interior del cuerpo con un cosmos a pequeña escala. Bajtín señala que “la lógica artística de la imagen grotesca . . . no se ocupa sino de las prominencias, excrencias, bultos y orificios . . . Montañas y abismos, tal es el relieve del cuerpo grotesco o, para emplear el lenguaje arquitectónico, torres y subterráneos (Bajtín, La cultura popular 286).

la idea ya estaba sugiriéndose desde la cuarteta inicial, sino además gracias a una especie de pleonasma (“robándose su *compannia*”). El pleonasma evidentemente no es absoluto, pero aún así la frase es redundante porque ‘robándose su *compannia*’ se interpreta en el contexto como ‘yéndose’ o ‘marchándose’ y, por tanto, es equivalente a un “yéndose con él” o “yéndose consigo mismo”.

Ahora bien, el concepto ‘marcharse’ motiva la observación de una cuestión importante. ‘Marcharse’ emparenta nuevamente al bolo alimenticio con la presa de carne, aunque esta última se resista a reconocerlo. El bolo no sabe “por dó marchar” (3) y la presa se marcha “robándose su *compannia*” (7). El infinitivo ‘marchar’ refiere una acción que realizan ambos personajes poéticos en simultáneo: por el desdén de la presa, el bolo no sabe por dónde marcharse para que lo velen, y la presa se marcha lejos del bolo. La acción de ambos está íntimamente ligada, lo cual sugiere una atracción primordial entre ambos elementos: la operación efectuada por el orden carnavalesco promueve que los cuerpos busquen unirse en un cuerpo colectivo, esta vez, a escala microcósmica⁶⁵.

Resulta interesante, además, que a la presa de carne y al bolo alimenticio los una un verbo que representa una acción cuando el vínculo está lejos de verbalizarse y, más bien, de lo que se da cuenta en el poema es de la separación de ambos cuerpos a causa del desdén que siente la presa.

A lo largo de la composición se observa el uso de construcciones sintácticas y términos arcaicos; no obstante, es en la segunda estrofa en que estos cobran especial relevancia. Así, por ejemplo, en el cuarto verso de esta estrofa destaca la palabra *compannia*.

⁶⁵ He señalado en varias ocasiones que en la celebración carnavalesca –y así buscó expresarlo la literatura del realismo grotesco– las acciones de unos se confunden o mezclan con las de los otros en una acción conjunta destinada a disolver las diferencias y a prolongar un cuerpo sobre otro.

Evidentemente, el uso de un término como este motiva a pensar que la utilización de arcaísmos del español no obedece solo a relaciones de intertextualidad a través de la alusión y cita de palabras, sino que conforma un intento deliberado de aparentar un estadio arcaico del castellano. En ese sentido, la ubicación histórica del poema en una “fría mañana del siglo XIV” hace pensar en la intención expresa de usar voces y términos que otorguen al poema la apariencia de haber sido compuesto a fines de la Edad Media.

Aquí se observa la complejidad del sistema de signos que forma la composición, dado que no solo no se contenta con utilizar el sistema de signos de la lengua en su estado actual en el eje sincrónico, sino que además incorpora a su sistema variedades diacrónicas del estado de lengua. El resultado lingüístico es necesariamente *sui generis* porque no existe tal sistema de signos fuera del poema. El carácter lúdico de este uso del lenguaje poético se incrementa debido al hecho de que el arcaísmo compannia no tiene diferencia fonológica con el actual ‘compañía’. Mediante la mimesis de la ortografía arcaica se pretende simular un momento histórico en que el grafo ñ no se había instalado aún en la escritura y el sonido [ñ] era representado con la grafía nn. La elección de “compannia” hay que comprenderla, entonces, como parte del conjunto de términos que se emplean en la tarea de conferirle al texto la apariencia de ser una composición del siglo XIV.

Esta búsqueda de que el poema “parezca” uno del siglo XIV está, por supuesto, vinculada con el principio de la imitatio, pero difícilmente esta pueda llevarse a cabo de una manera demasiado seria. No es lo mismo tratar de imitar el estilo, la métrica, el tema, las imágenes e, inclusive, el lenguaje de un determinado texto –lo cual supone la relación más directa de intertextualidad, que Genette llama ‘plagio’– que simular que se ha compuesto un poema

escrito a fines del Medioevo, buscando deliberadamente que sea evidente que se trata de una mera apariencia.

La intención deliberada de producir un “híbrido textual”, como Belli llamó una vez a su poesía, se expresa en este punto con notable fuerza y aparentemente acerca al texto a la categoría de pastiche⁶⁶. Para Jameson, el pastiche es semejante a la parodia pero “amputada de su impulso satírico, despojada de risas y de la convicción de que junto a la lengua normal, de la que se ha echado mano momentáneamente, aún existe una saludable normalidad lingüística” (36-37). Agrega que el “pastiche es, pues, una parodia vacía, una estatua con cuencas ciegas; es a la parodia lo que esa otra contribución moderna, interesante e históricamente original, la práctica de una ironía vacua” (37).

Desde esta perspectiva, el pastiche consiste en la “la imitación de estilos muertos, el discurso a través de todas las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que ya es global” (37). La definición de Jameson otorga al pastiche la cualidad de ser un producto que a través de la combinación de discursos, imágenes y signos busca criticar determinados códigos y valores de una época, pero además, y sobre todo, de ser una ironía vacía, sostenida por “la moda de la nostalgia” (38). El pastiche es, entonces, parte de un historicismo que “canibaliza todos los estilos del pasado” (37); es decir, que consiste en la pura confluencia de los modos estéticos precedentes en un solo objeto.

Dudo que el poema de Belli y la poesía que él mismo denomina como “híbrido textual” pueda ingresar sin dificultades en dicha categoría. “Penas de un bolo alimenticio...” puede ingresar –solo parcialmente– en la categoría de pastiche en el sentido de ser una “copia

⁶⁶ En opinión de Ortega, las forma de la poética belliana “-sintaxis, léxico, imágenes– adquieren un valor de contradicción, están entre el pastiche y la nobleza verbal, entre la profunda caricatura y la aspiración a una coherencia perdida” (190).

idéntica de un original que nunca ha existido” (Jameson 37), pero difícilmente su carácter irónico se encuentra desprovisto de un objetivo paródico. Como he ido mostrando, el poema establece fuertes vínculos con la tradición cómica grotesca y la mezcla de registros lingüísticos divergentes y tradiciones literarias diversas tiene la intención de imbuir al espacio poético de una actitud lúdica que busca formar un cuerpo colectivo que incluya a la presa de carne, el sujeto obstructor de la celebración.

De otro lado, la parodia que define Jameson –de carácter satírico, como vimos– tampoco puede ser aplicada al poema de Belli porque las innovaciones simbólicas de corte grotesco no están desprestigiando retóricamente las imágenes de la tradición culta. Ni el objetivo directamente crítico de la parodia ni la finalidad simuladora vacua del pastiche son exactamente compatibles con una actitud inclusiva: la primera parte de la creencia de un orden nocivo que debe ser anulado; el segundo, es un testimonio perenne de la diferencia. El poema presenta un movimiento notoriamente cómico –en el sentido del carácter inclusivo de la comedia⁶⁷–, una actitud que es más de tipo carnavalesco, pues desea que todos participen, además que el orden oficial es lúdicamente invertido.

Por tanto, si se insiste en interpretar la cualidad de la parodia que opera en el poema solo desde las categorizaciones de Jameson ni siquiera se podría ubicarlo en un continua negociación entre el pastiche y la parodia, pues tampoco se moviliza entre la invitación a mezclar discursos e imágenes sin ningún nivel de parodia y burlarse satíricamente de ellos.

En Palimpsestos, Genette mostró la dificultad de imponer categorías inmutables a textos literarios concretos (34-44), pero, aun así, en ese estudio, propone ciertas definiciones de

⁶⁷ Frye afirma que “La comedia tiende a incluir la mayor cantidad posible de personajes en su sociedad final: los personajes obstructores quedan, las más de las veces, reconciliados o convertidos, en vez de ser meramente repudiados” (219).

parodia y de pastiche que pueden resultar sumamente útiles para resolver dicha problemática en el poema de Belli. Él define la parodia básicamente como “la desviación de texto por medio de un mínimo de transformación” (37). Con esto, la separa del “travestimiento”, “la transformación estilística con función degradante” (37), de la “imitación satírica”, equivalente al “pastiche satírico” y del “pastiche” a secas que consistiría en “la imitación de un estilo sin función satírica” (38).

De modo que, a diferencia de Jameson, Genette sí considera que el pastiche puede tener una función satírica y que, además, la parodia puede ser una mera transformación –sin intenciones satíricas– del texto parodiado. La cuestión, entonces, implica cierto grado de complejidad, “pues hay, sin duda, varias maneras de no ser satírico” (40). En tal sentido –y esa observación ayudará a dilucidar las dificultades que al respecto encierra el texto belliano– estructuralmente, la parodia y el pastiche pueden apuntar “a una especie de puro divertimento o ejercicio ameno, sin intención agresiva o burlona” (40). A esto Genette lo llama el régimen lúdico del hipertexto⁶⁸.

Sostengo, así, que desde una perspectiva contemporánea puede leerse este poema de Belli –y el conjunto que lo alberga⁶⁹– desde las coordenadas del régimen lúdico del hipertexto que constituye. Eso explicaría por qué el uso del entramado de citas de la tradición carece de función satírica, pero no soluciona definitivamente la categorización del poema como pastiche o como parodia.

⁶⁸ Genette entiende por hipertextualidad “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) aun texto A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es el comentario” (14). Así “hipertexto es todo texto derivado de otro anterior por transformación simple o transformación indirecta” (Martínez 62).

⁶⁹ Sospecho que podría extenderse esta observación a varios textos de la obra belliana, pero no hay mayor cabida en este estudio para sustentar esa impresión.

Ahora bien, lo que vengo sosteniendo es que la acción que se lleva a cabo en el poema⁷⁰ es semejante a la de oponer “el lado cómico, alegre y libre del mundo abierto y en evolución” (Bajtín, La cultura popular 80) a lo “absoluto”, “inmutable” y “eterno”. Respecto a ello, Bajtín señala que esa operación no es ni una parodia “negativa” ni un pastiche y que “Por eso las parodias de la Edad Media no eran meros pastiches rigurosamente literarios o simples denigraciones de los reglamentos y leyes de la sabiduría escolar: su misión era trasponer esto al registro cómico y al plano material y corporal positivo” (80).

Sucede que Bajtín considera a la parodia contemporánea como esencialmente satírica y al pastiche como una imitación destinada a negar formalmente la autoridad del texto original. Considero, finalmente, que la solución estriba en revisar la tradición paródica renacentista bajtiniana a la luz de los conceptos de Genette.

El poema de Belli parodia ciertos hipotextos de prestigio no con la intención de desprestigiarlos formalmente, sino con fines lúdicos. Dicha parodia consiste en transformar algunos símbolos e imágenes de la tradición lírica “rebajándolos” de modo cómico a un orden grotesco. Por otro lado, el poema tiene de pastiche por cuanto tampoco transforma íntegramente un texto concreto sino que imita ciertos estilos, con lo que conforma en definitiva un nuevo texto con numerosas citas –métricas, estilísticas y simbólicas–. En buena cuenta, esta delgada línea entre la parodia y el pastiche “tienen en común, a pesar de sus prácticas textuales completamente distintas (adaptar un texto [en este caso, más bien, retazos de varios textos], imitar un estilo), el introducir un tema vulgar sin atentar a la nobleza del estilo, que conservan con el texto o que restituyen por medio del pastiche” (Genette 34).

⁷⁰ Acción que es la misma que se aplica a los otros dos poemas que analizo y que, como sostengo, puede entenderse al conjunto.

Concluyo, a partir de lo expuesto, que ese desplazamiento entre la parodia y el pastiche que efectúa el poema es compatible con la parodia lúdica de carácter cómico-grotesco que estudia Bajtín. Es justamente ese imitar en clave grotesca y parodiar de modo lúdico los textos canónicos lo que emparenta a la composición de Belli con la actitud carnavalesca. Por eso, lo más adecuado es develar las relaciones intertextuales concretas del poema para poder situar correctamente los temas e imágenes de la tradición literaria en el “híbrido textual” belliano.

De vuelta al análisis de los versos, se observa que el último verso del cuarteto es clave porque enuncia textualmente el sentimiento o emoción que mueve a la presa de carne a desdeñar al bolo alimenticio: la vergüenza que este le produce. Así, las cosas queda del todo claro que la presa se resiste a formar parte del bolo porque lo siente indigno: “et ya non te quiere más porque de ti se avergoña” (8). La palabra vergoña constituye una de las formas que fue adquiriendo la palabra latina ‘verecundia’ en el proceso de estandarización del latín vulgar al romance en las penínsulas ibérica e itálica, y aún conserva esa forma en el italiano actual⁷¹.

El uso de esta forma del latín hispánico se suma a los otros vocablos del español medieval presentes en el poema expuestos anteriormente, pero para establecer paralelos con el precedente inmediato (“compannia”) debe subrayarse que este verso en particular contiene palabras no solo gráficamente en desuso, sino que sí poseen pronunciación diferente, que sí son fonológicamente distintas a su uso en el habla medieval.

El caso de la conjunción latina ‘et’ no sorprende si tomamos en cuenta que casi todos los textos del periodo medieval en el contexto latino conservan dicha forma invariablemente

⁷¹ La actual escritura italiana de vergoña es vergogna, que quiere decir ‘vergüenza’ (El diccionario italiano-español 1580).

hasta entrado el siglo XVI⁷² (Lapesa, Historia de la lengua española 243). La presencia de “et” en el poema refuerza, como en los otros casos vistos, el objetivo de simular un texto medieval por medio de arcaísmos y palabras que correspondan a un estado medieval de la lengua castellana. Entonces, ‘vergoña’, que por su carácter más general se aproxima a “compañia”, cumple también la función de dotar al texto de la apariencia de composición medieval.

No es gratuito que esta significativa acumulación de arcaísmos aparezca en esta estrofa, donde se revela tajantemente el sentir de la presa desdeñosa, el leit motiv de la acción del desdén. La pretensión de simular un texto poético medieval se concentra aquí para reforzar el contexto histórico del espacio poético: las penas del bolo alimenticio se producen “en una fría mañana del siglo XIV”.

De otro lado, la propia naturaleza de los personajes poéticos sumada a la relación intertextual con obras como el Libro de buen amor, herederas de la tradición de la literatura popular medieval que exalta las imágenes y procesos vinculados al sexo y la comida, actualiza el sentido lúdico-paródico del poema y refuerza su inserción en el contexto del discurso literario renacentista que reivindicaba las manifestaciones populares sobre los mecanismos excluyentes de un orden rígido, simbolizado aquí por la presa de carne.

La presencia destacable de los arcaísmos y las construcciones oracionales en desuso se extiende hasta la tercera estrofa:

Si bien deglutido has
a la presa de gallina

⁷² Señala Lapesa lo siguiente sobre el uso de et en el proyecto literario alfonsí: “Como en los más antiguos textos en prosa, la repetición de et es excesiva: ‘Et amigas de natura es la que ha el padre et la madre a sus hijos, et el marido a la mujer; et esta non tan solamente la han los homes’. Reiteración tan monótona se da sobre todo en enumeraciones, textos históricos y pasajes descriptivos” (Historia de la lengua española 243).

et non de vaca nin trucha

¿por qué descontentadiza? (9-12)

Antes bien, es notable que con el paso del cuarteto de dieciséis a la cuarteta de ocho sílabas también se ha producido un cambio en el proceso digestivo, un avance, propiamente dicho. Hasta ahora el poema se había desarrollado en la cavidad bucal en el marco de la etapa de masticación y salivación de los alimentos, que es justamente cuando se forma el bolo alimenticio.

Avanzando en el poema, se avanza también en el proceso de la absorción de alimentos y se arriba a un momento en que el bolo, o al menos parte de él, ha pasado la faringe y se dirige hacia el estómago a continuar el ciclo de los alimentos. Ello lo indica el participio “deglutido”, que quiere decir que los alimentos han pasado de la boca al estómago. Es curioso que la voz poética le atribuya al bolo ser el agente que deglute cuando fisiológicamente hablando el bolo es la sustancia deglutida, porque solo los alimentos sintetizados en bolo pueden iniciar el proceso de absorción de nutrientes. En el poema, el bolo alimenticio parece ser el que deglute a la vez que el deglutido y, en todo caso, es su acción la que permite la deglución.

Esta dualidad pone de relieve la poderosa presencia del bolo alimenticio en el proceso digestivo descrito en el texto a través de la fuerza de su capacidad de acción. El bolo de alimentos empieza a constituirse como agente de un orden nuevo que va desplazando a aquel que niega la cadena de la vida, al que se aferra la presa tal como se ase de la cavidad bucal.

Si se examina el verso “Si bien deglutido has” (9) lo más notable en él es la inversión del orden entre el verbo auxiliar y el participio. Lo que expresa el verso es que el bolo de alimentos ha deglutido de manera exitosa “otra presa” como la de gallina. Asimismo, el adverbio puede aludir no solo al éxito de la deglución, sino también a que deglutir esa calidad de carne debería ser valorada positivamente por la presa de carne que no se deja comer y, por eso, sorprende que esta siga “descontentadiza”. La inversión del orden sintáctico estándar actual provocado por un participio que antecede a su auxiliar busca, nuevamente, ir consolidando en cada estrofa la idea de que el poema es una simulación de una composición de fines de la Edad Media⁷³.

Como se ha visto, el poema utiliza esta vía para tratar de simular un lenguaje arcaico y se trata de una estrategia que pone en práctica muchas veces. Por ejemplo, en el último verso de la segunda estrofa se observa el verbo en posición final: “et no te quiere más porque de ti se avergoña” (8). Otro caso se halla en el penúltimo verso de la última estrofa de hexadecasílabos; “et por ende a tu bocado en cien mil colores pones” (23). Casos como estos se reproducen algunas veces más en el poema y buscan brindarle al texto antes que la sería ilusión de haber sido compuesto en un estado de lengua de hace siglos, el carácter cómico de una composición que se sabe una simulación.

⁷³ Esto porque en el proceso de formación de las lenguas romance – y desde antes– la estructura sintáctica del latín escrito permaneció invariable por bastante tiempo – a diferencia de su manifestación oral–, y una marca distintiva de la construcción oracional latina es, pues, la ubicación del verbo en contexto final. Señala Lapesa que “Desde el momento en que la literatura fijó el tipo de lengua escrita, se inició la separación del latín culto, que era el enseñado en las escuelas y el que todos pretendían escribir, y el latín empleado en la conversación de las gentes medias y de las masas populares . . . Durante el Imperio, las divergencias se ahondaron en grado considerable: el latín culto se estacionó, mientras que el vulgar, con rápida evolución, proseguía el camino que había de llevar al nacimiento de las lenguas romances” (*Historia de la lengua española* 70-1). Lo interesante de la sintaxis arcaica en el verso del poema –la posición del verbo al final– insiste en un afán arcaizante aun cuando ya para la época en que paratextualmente se ha situado al poema “domina ya el orden en que el regente precede al régimen” (217) y la construcción inversa es más bien ya poco frecuente.

1.9 Incorporación del discurso culinario: “et non de vaca nin trucha”

La solidaridad de la voz poética para con el bolo alimenticio en la primera cuarteta se observa más claramente en el tercer cuarteto porque la solidaridad ahora implica compartir la opinión de que no es fundada la actitud de la presa de carne. El caso es que la voz poética no entiende tampoco por qué la presa está “descontentadiza” si lo que el bolo ha deglutido no es cualquier tipo de carne sino de gallina.

Conviene detenerse en la mención de las variedades de carne: de gallina, trucha y vaca, es decir, carne blanca, de pescado y roja. Para la presa de carne ser carne de gallina es una cualidad positiva y ser de otro tipo, como de pescado o carne roja no tanto. Se colige, entonces, que la presa de carne o es de gallina o es de una calidad superior a la de trucha y de vaca.

Es evidente que las ínfulas de superioridad que se otorga la presa de carne no solo obedecen a una condición menos grotesca que la del bolo alimenticio, sino que además están sustentadas en una clasificación procedente de la tradición culinaria, por la cual ciertos tipos de carne son considerados más valiosos o de mayor calidad que otros: la carne blanca es considerada como de más calidad que la roja, y esta de más valía que el pescado. La parodia no reside, entonces, solo en darle la vuelta a tópicos del amor cortés en tanto tradiciones poéticas cultas de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco español, sino también en entronizarse en tradiciones no estrictamente literarias, como el arte de la cocina o la buena comida.

De acuerdo con Bajtín “El principio de lo material y corporal es el principio de la fiesta, del banquete de la alegría, de la ‘Buena comida’” (La cultura popular 24) y la celebración colectiva de la comida es uno de los eventos donde el pueblo participa de modo más entu-

siasta. Por ejemplo, el crítico cuenta cómo la matanza pública de una res y su posterior preparación para comerlo reúnen a toda la comunidad en una suerte de fiesta local improvisada⁷⁴ (La cultura popular 147).

En el poema que se está analizando, la acción de apropiarse de tradiciones tan distantes del elevado género lírico, que más bien están relacionadas con la cultura popular y sus manifestaciones más materiales, como la comida, incrementa el nivel de lo lúdico en el poema e instala en este el imaginario popular y sus expresiones más orgánicas y corpóreas. Por eso, cabe mencionar que más allá de que los recetarios⁷⁵ medievales⁷⁶ constituyan una tradición de textos que opera fuera de la esfera de lo propiamente literario, la literatura popular de la Edad Media revela innumerables relaciones intertextuales con los libros de comida, ya que la exaltación de la comida y el banquete era precisamente una de las manifestaciones populares más auténticas y celebradas durante el carnaval.

Las encontramos en la obra de Rabelais en las primeras hazañas alimenticias de Pantagruel, en los banquetes con los quisquillosos y en todos los festines que abundan en su obra; hallamos la exaltación de la comida –en su faceta de combate, tan característica del carnaval– en la pelea entre Don Carnal y Doña Cuaresma en el libro de Juan Ruiz; en la

⁷⁴ “El estómago y las tripas de los bovinos eran cuidadosamente lavados, salados y cocidos en estofado. Como este producto era percedero, el día de la matanza la gente se atiborraba con este manjar preciadísimo” (Bajtín, La cultura popular 147)

⁷⁵ La presencia de elementos vinculados con los recetarios es una de las relaciones exoliterarias del poema, es decir, específicamente, parte de sus vínculos con textos no-literarios: “En el texto literario pueden funcionar como intertextos subtextos procedentes de textos ajenos a la literatura, como plegarias religiosas, canciones de moda, anuncios publicitarios, prospectos médicos, recetarios de cocina, prensa escrita, ensayos y tratados técnicos y científicos, etc., etc.” (Martínez 178). Sin embargo, lo exoliterario incluye también “determinadas fórmulas o acuñaciones lingüísticas estables e inalterables, voces proverbiales cuya vida atañe a la memoria colectiva” (168) y esta es una práctica belliana ya harto conocida y señalada por la crítica.

⁷⁶ Bajtín cuenta que las imágenes del banquete desempeñaron un rol muy importante no solo en los textos recién citados, que se entroncan en la línea del symposium medieval (no menciona al Libro de buen amor), sino también en la tradición oral popular. Así, el banquete tenía considerable importancia en las leyendas de gigantes, en las leyendas sobre el país utópico de la glotonería y la ociosidad –el país de Torlore, de Cocaña, etc.; incluiría yo el “país de Jauja” que no menciona el crítico– (La cultura popular 267), y en todas las farsas y formas de lo cómico popular callejero (268).

Coena Cypriani, que reúne en un grandioso banquete a los personajes más importantes de la Biblia en el marco de una excepcional parodia de tipo carnalesco (Bajtín, La cultura popular 258-259); en el Manuscrito de la canción de Cambridge del siglo X (261), donde un ladrón cuenta haber presenciado un banquete celestial en que el apóstol Pablo era el cocinero y Juan Bautista hacía de copero; en fin... en los Carmina⁷⁷ de los goliardos⁷⁸, donde se exalta la gula y la embriaguez, etc.

Siguiendo con el análisis de los versos, vale detenerse en la palabra descontentadiza. Según el DRAE, es un adjetivo que refiere de alguien que con facilidad se descontenta o que es difícil de contentar, por lo que esta acepción usa el opuesto de contentar, entendiendo este último en su forma más común, es decir, como ‘satisfacer el gusto de alguien’, ‘alegrarlo’, etc. En ese caso, es lícito preguntarse por qué se dice que la presa está “descontentadiza” y no inconforme, disgustada o molesta. Difícilmente baste con responder que la palabra descontentadiza supone el hecho de irritarse o perder el contento con facilidad, aunque bien se puede imaginar a la presa como un personaje irritable y testarudo.

⁷⁷ Bajtín menciona como obras que ejemplifican el tema del banquete algunos textos poéticos de las compilaciones conocidas como el Apocalipsis de Golias y el Magister Golias. Se trata de obras de la poesía goliárdica y aunque –según el crítico ruso– “estaban emparentadas a las recreaciones, a la alegría de las fiestas, [y] a los días de carne durante los cuales toda licencia estaba permitida” (La cultura popular 265) él prefiere no incluirlas cabalmente en la literatura popular carnalesca, sosteniendo que en estos textos “Escuchamos [...] los valores materiales y corporales, [pero] permaneciendo en los límites del sistema de concepciones del clero” (265), además de que en ellos “las imágenes del banquete ingresan en la nueva vía del desarrollo individual y lírico” (266). Disintiendo parcialmente de Bajtín, considero que la producción goliárdica no solo muestra la expresión del trovador solitario, sino que a la vez revela que las prácticas del carnaval habían permeado la literatura del bajo clero de modo tal que el goliardismo se había transformado en un modo de vida permanente y los giróvagos no precisaban del tiempo del carnaval para obtener la licencia de comportarse ocasionalmente como si estuvieran en el “mundo al revés”.

⁷⁸ Miguel Requena explica que el origen del término ‘goliardo’: “del latín gula (a través de la latinización del francés gouliard, goliard) se les llamó goliardi, ‘goliardos’ (Poesía goliárdica 14). Añade que “Como toda orden debe tener un fundador . . . quién mejor que el del gigante bíblico Golías o Goliat, nombre que en escritos eclesiásticos a veces había sido tomado como símbolo del diablo” (15). Bajtín explica del modo siguiente el origen etimológico de ‘goliards’: “derivaba por una parte del latín gula y del nombre de Goliat; las dos interpretaciones –que en realidad no se oponen– tenían validez, desde el punto de vista semántico” (La cultura popular 264).

La meticulosidad del lenguaje belliano, en general, y el análisis de las elecciones léxicas de este poema, en particular, motivan a ir a la raíz semántica del término contento. Según el DRAE, ‘contento’ significa ‘alegre, satisfecho’ (22ª ed.), y esa acepción guarda relación con otra que el DRAE llama anticuada por estar en desuso: ‘contenido’. Estar contento significa que todo el contenido está satisfecho; si alguien está contento quiere decir que está satisfecho todo su ser, todo lo que contiene, que nada le falta, que está completo. Tal sentido del vocablo descontentadiza es posible en el poema.

La presa de carne estaría descontentadiza, claro, porque no quiere fundirse en el bolo de alimentos y, a la vez, estaría descontentadiza porque está incompleta, porque, aunque no lo reconozca, no unirse con el bolo alimenticio significa rehusar la continuidad del ciclo de la vida, supone negarse a pertenecer al cuerpo cósmico –o microcósmico, en este caso– de alimentos, que contiene los nutrientes que permiten la vida del cuerpo que ahora habita. El reconocimiento de que la presa de carne se halla incompleta coloca al sistema de valores del poema del lado del bolo alimenticio por cuanto su voluntad de unirse a la presa para terminar de formar ese cuerpo de comida y nutrientes es positivamente valorada. Por tanto, partiendo de que la unión final del bolo y la presa permitirá la formación del cuerpo microcósmico, la empatía hacia el bolo muestra que este universo poético está a la expectativa del momento en que la presa ceda y, por fin, se dé paso al banquete de la alegría y la vida cumpla su proceso de renovación.

1.10 El bolo alimenticio como postergado belliano y el autodesmantelamiento del simulacro arcaizante

Analícemos ahora la cuarta estrofa del poema:

Et cuánto revuelto queda tu mordiscado bocado,
porque tu rica presa ya mañana, tarde, noche,
cómo te compara cruel con campal, aerio, acuático,
et mustio quedas después como feo pastorcico. (13-16)

Con el regreso al cuarteto de dieciséis sílabas la interacción entre el bolo y la presa cobra renovado protagonismo. El primer verso del cuarteto, que inicia con la conjunción latina et, catapultada nuevamente el sentido con el término revuelto. En la palabra ciertamente no hay ambivalencia, pero sí polisemia. Así, “revuelto” puede aludir a la alteración estomacal (‘estar con el estómago revuelto’), con lo que el “mordiscado bocado”, es decir, el resto de alimentos que sí se ha convertido en bolo alimenticio se halla alterado en el sentido de dañado, por tener que esperar que el resto del bolo empiece a deglutir a la presa faltante. En esa línea, revuelto puede entenderse también como alboroto, por lo que los otros alimentos que ya conforman el bolo no estarían muy contentos por la espera.

Luego, la voz poética ahonda en la valoración negativa que el bolo alimenticio le merece a la presa de carne: “porque tu rica presa ya mañana, tarde, noche, / cómo te compara cruel con campal, aerio, acuático” (14-15). La presa es “rica”, cualidad que previamente la voz poética le había concedido cuando la llamó “sabrosa”, y ello insinúa la igualdad de condiciones que existe entre el bolo y la presa en este microcosmos donde se está a la espera de la formación de un cuerpo colectivo inclusivo. El reconocimiento de las cualidades de la presa de carne no supone la declaración de que esta sea superior, sino que motiva la invitación a que participe en el bolo alimenticio de las “otras presas” igual de “ricas” y “sabrosas”.

De otro lado, y dentro de la topografía de lo alto y lo bajo, “rica” y “pobre” denotan una diferencia en términos de jerarquía social. De manera que la oposición entre “alto” y “bajo” se ve también reflejada en una sugerida división de orden estamental. El bolo tiene la característica fundamental de los postergados por el orden social y económico; por contraposición, la “pulpa” se presenta como la entidad opresora, emplazada por encima del “pobre” moho. La sugerencia de las divisiones jerárquicas del orden oficial establecidas ahora desde una jerarquización de tipo social refuerza la hipótesis de situar al bolo alimenticio como representante de lo “bajo” dentro de un esquema topográfico análogo al del realismo grotesco. Se trata de lo postergado y avasallado enfrentado cómicamente con las entidades dominantes del microcosmos⁷⁹.

La referencia a los tres momentos del día (mañana, tarde, noche) se alinea con la acepción más común de descontentadiza, que es la de ‘difícil de contentarse’, que puede interpretarse como equivalente a andar sin contento. De este modo, la presa se presenta como digna representante del orden oficial serio que se opone a la alegría y el contento de la fiesta popular. Asimismo, la comparación con “campal, aerio, acuático” (15), que es “cruel” porque es injusta, puede interpretarse como una comparación con tres de los cuatro elementos que forman la vida: “campal” alude al campo y por extensión a la tierra; “aerio” remite al aire; y acuático alude al agua. Lo interesante es que no se trata de elementos químicos, sino de los que el conocimiento humano se valía antes de la ciencia moderna para explicar los cambios y la formación de la materia: los elementos primordiales.

⁷⁹ Esta idea tiene fuertes conexiones con la primera poesía de Belli, sobre todo con poemarios como Dentro & Fuera, El pie sobre el cuello y Por el monte abajo. La figura de la “pulpa” funciona como analogía grotesca de personajes como el Fisco o “los de arriba”, mientras que el “bolo” es análogo a los postergados: al amanuense, a los lisiados “ab initio”, a todos aquellos relegados del banquete de la vida.

A este respecto, cabe anotar que los alquimistas⁸⁰ medievales heredaron la idea helenística de la transmutación de los metales, basada en una concepción aristotélica según la cual “la materia más elemental que se formó estaba constituida por cuatro elementos primarios (fuego, aire, agua, tierra) que surgían por combinación de las cuatro cualidades (calor, frío, sequedad, humedad)” (Martín Reyes 17-8). Así que la mención, aunque sea indirecta, a la ciencia de los elementos busca situar al poema, una vez más, dentro de la apariencia de desenvolverse al interior de las coordenadas del lenguaje y la cultura medieval. Sin duda, la alusión a los elementos, y a su marco de referencia propio de una concepción pre-moderna, es muy útil para los fines de un texto con pretensiones arcaizantes.

El cuarteto termina con el verso “et mustio quedas después como feo pastorcico” (16). Nuevamente, se presenta la conjunción latina ‘et’ que había dado inicio a este mismo cuarteto. Como en el caso precedente, el uso de ‘et’ apunta al afianzamiento de un simulacro de texto medieval, a la intención de aparentar lúdicamente que se trata de un poema del siglo XIV.

El hecho de que el cuarteto inicie y termine con la palabra latina dota a la estrofa de una marcada apariencia de texto medieval; sin embargo, la tradición culta a la que pertenecen la prosa y lírica alfonsíes y la literatura producida en el contexto de las cortes en el siglo siguiente (como la del canciller López de Ayala), cuyos giros lingüísticos imita el poema, se ve subvertida por la naturaleza del sujeto poético al cual la estrofa se refiere: el bolo alimenticio.

⁸⁰ Belli ha manifestado en algunas entrevistas la filiación que siente, biográfica y poéticamente, con los alquimistas medievales: “como todos en la Tierra, poseo también una alcurmia: mis padres eran farmacéuticos y nací en los altos de una botica; y en consecuencia, en cierta manera creo entroncarme con los alquimistas medievales” (“Página autobiográfica” 249).

La solemnidad de los temas de la literatura alfonsí, aludida por el uso de “et” es ciertamente desmantelada. Lo mismo se cumple para toda la literatura de tradición culta cuya apariencia quiere imitar el poema fundamentalmente para trastocarla con la figura del bolo alimenticio y sus connotaciones no solo a un sistema de imágenes ajeno a dichos textos, sino también a la época contemporánea. Contraponer un verídico esquema métrico de fines de la Edad Media –con el evidente afán de darle apariencia de texto medieval serio– a imágenes no solo herederas de la literatura cómica grotesca sino también modernamente grotescas produce un desmantelamiento de un simulacro serio e instala lo lúdico-paródico en la composición⁸¹.

1.11 La parodia del pastor enamorado: el bolo alimenticio como “feo pastorcico”

De vuelta al análisis de los versos, el hecho de que el bolo alimenticio quede mustio puede entenderse desde el significado de mustio más apropiado al contexto, que parece ser el de ‘melancólico o triste’ (DRAE 22^a ed.). Sin embargo, el DRAE sugiere nuevamente el carácter polisémico de las palabras en el poema indicando que mustio quizá proviene del latín vulgar ‘mustidus’, que quiere decir viscoso o húmedo, que es justamente la cualidad física más saltante del bolo alimenticio. Luego, el término “pastorcico” recuerda los dimi-

⁸¹ Debo señalar, sin embargo, que en el caso de López de Ayala, lo cómico no está ausente de su obra, sino lo contrario, sobre todo en su Rimado de Palacio. No obstante, el ingrediente cómico en el libro del canciller Ayala está emparentado más bien con la sátira moralizante y, como expuse previamente, ese tipo de comicidad cuando menos es una vertiente de la literatura separada del discurso literario acerca de la comicidad inclusiva carnavalesca. Dejo, entonces, constancia de que el componente cómico no está ausente en el Rimado pero que las características de esa comicidad no pertenecen a la tradición de textos populares no oficiales que convocan a la totalidad del colectivo a participar del banquete de la alegría. Con todo, resulta significativo que Belli haya utilizado la estrofa de Ayala; el carácter cómico emparenta a los textos de ambos autores, los separa la naturaleza de la parodia y el componente grotesco, pero es fundado pensar que la comicidad del estilo de Ayala motiva la elección del esquema de los cuartetos de ocho y dieciséis sílabas para este poema.

nutivos en -ico e -ica precedentes; sin embargo, hay que comprender el porqué de la comparación con un “feo pastorcico”⁸².

‘Feo’, lógicamente puede tomarse en su acepción más común, que es la de ‘ser desprovisto de belleza’, y el bolo es feo e indigno para la presa de carne, no obstante, acudimos a otra acepción que puede ser también útil. El DRAE señala que feo también significa “desairado manifiesto y grosero. Le hizo muchos feos” (DRAE 22^a ed.); y quién más desairado en el poema que el bolo alimenticio. Por otro lado, la cualidad polisémica de algunas palabras resuenan en el poema como si fueran miembros de un mismo cuerpo, el desaire remite a “aerío” y “pastorcico” a campal. La mención al pastor alude ciertamente a un ambiente pastoril, pero aquí la evocación a un locus amoenus se ve desintegrada burlescamente por un “feo pastorcico”, pues no suele predicarse del pastorcico su fealdad y en el plano de la recepción difícilmente lo imaginamos destacando por esas características.

Entre los múltiples referentes consagrados por la tradición que usan el término pastorcico se encuentran sobre todo dos textos: uno de Juan de la Cruz, el otro de Tirso de Molina. El de Juan de la Cruz es un poema titulado “Otras canciones a lo divino de Cristo y el alma”, donde se aprecia –glosado a lo divino– el tópico del pastor enamorado que sufre en el campo sus cuitas de amor: “Un pastorcico solo está penado / ageno de placer y de contento / y en su pastora puesto el pensamiento / y el pecho del amor muy lastimado” (1-4).

En el caso de Tirso, se menciona la palabra pastorcico⁸³ en la intervención de uno de los personajes alegóricos de un auto sacramental intitulado El colmenero divino; intervención

⁸² En varios poemas de Belli se utiliza la figura del pastor. Por lo general, la figura del pastor es positiva porque está asociada a Betis, pero a la vez exhibe la exclusión de la voz poética que anhela disfrutar la estancia en la que habita el primero. Véase, como ejemplos, “Al austro” y “Por iguales todos” de ¡Oh Hada Cibernetica y “Bolo de pulpo” en Por el monte abajo. Para ver, específicamente, otro ejemplo del uso del término pastorcico véase “Canción II de En alabanza.”

que inicia alabando las cualidades del “pastorcico” en su faena como hombre de campo – “Pastorcico nuevo / de color de azor, / bueno sois vida mía, / para labrador” (323-6)– para sentenciar que en ese quehacer debe permanecer y no incursionar en materia de amor: “Si sembráis amores / y cogéis sudor; bueno sóis, vida mía, / para labrador” (333-5). Detrás de la alegoría sacramental, el marco es el de los pastores enamorados de la poesía pastoril y aquí el personaje alegórico de la abeja le reprende que vuelva a sus faenas y se deje de estar sembrando amores.

La relación paródica de la composición belliana con estos textos reside en el hecho de que el bolo de alimentos desdeñado por la presa de carne ha reemplazado a ese pastorcico melancólico y triste. Por tanto, de esta manera, el tópico del pastor enamorado que canta sus penas de amor bajo la sombra de un árbol o de una fuente –no olvidemos tampoco las relaciones con el romance de Fontefrida– es paródicamente subvertido.

El tema de la parodia de la melancolía bucólica nos conduce a la importante cuestión del contraste entre el conjunto de imágenes y tópicos grotescos vistos hasta ahora con el tono elegíaco⁸⁴ del poema. La crítica ha subrayado, sobre todo en los primeros libros, el acento

⁸³ Los referentes son numerosos porque existe una letrilla anónima Pastorcico nuevo, muy conocida en el Siglo de Oro” (De Santis 227). Otro autor célebre que usa la frase de la letrilla en alguna de sus obras es Lope: en La limpieza no manchada (Pastorcico nuevo / de color de Dios / aunque sois estrella / parecéis el Sol) . . . [y en] El nombre de Jesús (Pastorcico nuevo / dulce niño de Dios / no sois vos, vida mía / para labrador)” (cit. en De Santis 228).

⁸⁴ Cabe definir qué se entiende por “elegía”: “En la poesía clásica grecolatina se designó con este nombre principalmente a toda composición en dísticos; por lo que, debido a ello y a la multiplicidad de temas coincidentes, a menudo es difícil diferenciarla del epigrama, muchas veces concebido como una elegía breve. Posteriormente el nombre se aplicó a la lírica amorosa expresada en estas estrofas mínimas y dedicada especialmente a cantar las penas de amor, la soledad, la tristeza en torno al amante . . . A partir de la Edad Media el género elegíaco se convirtió en sinónimo de ‘lamentación’ por diversas causas y, desde entonces, cuenta con una extensa representación en todas las literaturas hasta la época actual . . . En España, el género cuenta con una larga tradición, pudiendo destacarse entre las muestras más importantes las Coplas por la muerte de su padre Rodrigo, de J. Manrique, la Elegía I, de Garcilaso de la Vega . . . y, modernamente, el Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías, de F. García Lorca (1898-1936) y la Elegía Cívica de Rafael Alberti . . .” (Diccionario de literatura general comparada 104-105).

quejumbroso como constante belliana. Higgins es uno de ellos y ha destacado la influencia de las Églogas de Garcilaso en la primera poesía de Belli: “La felicidad está concebida en términos paganos y bucólicos como un alegre retozar en las praderas, pero el tono de los poemas suele ser elegíaco” (“No me encuentro en mi salsa” 106). Sin embargo, el anhelo de vivir cual “bético pastor” no es tema central ya en En alabanza y el cariz tanático y pesimista ya ha iniciado la retirada en la mayoría de poemas del libro y, a pesar de ello, el tono elegíaco no ha abandonado por completo varias de las composiciones.

Entonces, cabría preguntarse cómo aún tiene cabida el clima de la elegía en un poema –y en un libro– donde despunta la exaltación del placer de la vida a través de la comida y la revaloración general de lo material. Pues bien, si, en mucho, En alabanza actúa como bisagra entre los primeros temas del avasallamiento y los nuevos de la esperanza y la alegría creo que es perfectamente comprensible la remanencia del largo lamento y la queja. No obstante, esta lamentación está actuando de manera claramente irónica porque ya no se condice con el sentirse esclavo en la “Bética no bella” sino que contrasta con la expectativa de gozar de la vida en virtud de lo comido. El microuniverso belliano quiere disfrutar del placer proporcionado por el bolo alimenticio, la presa que funge de agroikos no se lo permite, pero esa pugna ya desbarata la solemnidad de una elegía que ya no tendrá cabida en los poemas donde se canta el triunfo del cuerpo y la coronación del material grotesco.

En definitiva, en el poema, el tono elegíaco produce un efecto cómico por acción del contraste con el material grotesco y el rebajamiento paródico de las imágenes de la lírica culta. Así, pues, esta disonancia opera como marco general de las diversas citas y alusiones paródicas del texto y a ella se debe, en buena cuenta, el general clima lúdico y cómico de toda la composición.

1.12 La parodiada solemnidad de la voz poética: la enunciación de la superabundancia y la degradación

Pasemos a examinar la quinta estrofa:

Sin dudanza requebrado,
ya non bien fecho mañana,
por la ligera esquiveza
de carne que se corrompe. (17-20)

La quinta estrofa del poema constituye la tercera cuarteta octosílaba. La voz poética prosigue con las cuitas del bolo, pero esta vez no se dirige a él como receptor. En el primer verso de la cuarteta, la voz indica que el bolo se encuentra “sin dudanza requebrado”. Destaca el término dudanza que es una forma antigua del vocablo ‘duda’, y ya se ha visto el porqué del uso de formas arcaicas del español en el texto.

Agrego simplemente que si el título del poema ubica la acción en una fría mañana del siglo XIV no solo es lógico y esperable que se empleen arcaísmos con el objetivo de construir la apariencia –y que se note que solo es una apariencia– de un texto medieval, sino que además la voz poética está inserta en la ubicación temporal del poema. Por supuesto, si el español del poema es una parodia en varios niveles de las convenciones oficiales de la lengua, en general presenta un lenguaje que no se corresponde con el estado de lengua del siglo XIV ni de ningún otro siglo. En ese sentido, la solemnidad de la voz poética conforma a su vez una parodia, primero por otorgar seriedad para un tema tan lúdico y, segundo, por participar de este bolo idiomático que es el poema. Si una voz poética solo existe en y para el sistema poético en que está inserta, esta voz resulta muy adecuada para un sistema de

signos cuyos referentes lingüísticos forman una amalgama de voces –a la vez auténtica y supuestamente– procedentes de diferentes estadios de la lengua.

Siguiendo con el examen de las imágenes del poema, el bolo de alimentos está “requerbrado”, lo que se puede identificar con que está muy quebrado. El prefijo re- es de uso más bien moderno del español y su interacción con dudanza en el mismo verso acentúa la parodia de la buscada convivencia de diferentes estadios de la lengua española. Así, no habría duda de que el bolo alimenticio está muy quebrado, es decir, muy contristado por el desdén de la presa, como cuando alguien se quiebra por la tristeza.

Llevando a cabo el seguimiento de la parodia del poema, no resultará excesivo afirmar que el bolo alimenticio pierde la voz, su capacidad discursiva y enunciativa, como a quien embargado por una gran tristeza esta se le quiebra. Sin embargo, más literalmente hablando, quebrado significa ‘estar partido’ y, por tanto, incompleto, y se sabe que el bolo está incompleto y dudoso de seguir con la ruta de los alimentos al interior del cuerpo por esa presa que falta deglutir. Asimismo, el concepto de lo quebrado puede también aludir a que el estado compacto del bolo de alimentos se quebrará sin duda por haber permanecido tanto tiempo a la espera de ese trozo “de carne que se corrompe”. La renuencia de la presa de carne actúa en contra del movimiento inclusivo del bolo y de seguir de ese modo, el bolo será “ya no bien fecho mañana” (18) y se desintegrará ese cuerpo colectivo en formación.

La gravedad de esta inminente situación es destacada también por la acumulación de tres acentos consecutivos en el citado verso 18:

ya no bien fecho mañana
 / / / U U U / U
1 2 3

Aquí la presencia del acento antimétrico insiste en la gravedad —es una gravedad lúdica como ya hemos visto— de la descomposición que sufrirá el bolo en este su estado incompleto: el día de mañana ya no estará bien constituido y eso será sumamente perjudicial para la manutención del cuerpo. Así, pues, el bolo deberá proseguir en estado incompleto el proceso de absorción de alimentos y cuando deba interactuar con otras sustancias en el proceso digestivo, a nivel estomacal, no podrá ser bien aprovechado. Es posible interpretar —el ambiente lúdico del poema otorga esa licencia— que la ración no ha sido la adecuada en términos a la vez de satisfacción y de nutrición.

Nuevamente se asiste a una reelaboración del grotesco de raigambre medieval y renacentista por parte Belli. El grotesco al estilo de Rabelais diría que el cuerpo no está satisfecho y quiere más comida, y en el grotesco de Belli el cuerpo no solo no está satisfecho con las dimensiones del bolo, sino que se presume que será poco nutritivo, insuficiente en la tarea de alimentar al cuerpo. La tradición convive con la modernidad en un esquema grotesco verdaderamente sui generis.

Por lo demás, se sabe que la presa es esquiva, mas el hecho de que la voz poética la adjective como “ligera” sorprende un poco si se comprende que su desdén no es nada somero; sin embargo, la ligereza tiene vínculos con la cualidad de “aeria” que le atribuyen otros versos, además de interpretarse como irreflexiva. Lo paródico estriba aquí en que ‘ligero’ se dice de un alimento que se digiere pronto y fácilmente, y la presa de carne ni siquiera quiere ser deglutida, mucho menos ser digerida. De ahí que “se corrompe” por negarse a participar de la mezcla de alimentos.

No solo posee un carácter lúdico el que se esté empezando a corromper una presa de carne que se niega a formar parte del bolo alimenticio, además, ello guarda una relación

con otros dos aspectos fundamentales del grotesco cómico: con la degradación, por un lado, y con la superabundancia, por el otro.

La superabundancia está vinculada con la hiperbolización de los cuerpos y sus medidas, y por extensión con la exageración desmedida de los alcances de los procesos del cuerpo y sus residuos. ¿Cuánto tardaría un trozo de carne en corromperse en la boca? En el mundo grotesco, las posibilidades de la degradación son superlativas y se superponen a la realidad fáctica. Solo en un contexto con claros rasgos de grotesco cómico cabe una boca en que el bolo de alimentos pugna con el último bocado ingerido y solo en este mismo contexto el bocado puede permanecer toda la fría mañana sin ser deglutida. Asimismo, la descomposición del bolo alimenticio detenido a mitad del tracto digestivo posee características típicas de lo grotesco cómico: un material grotesco que se degrada y un quisquilloso –la presa– que rehúsa participar del banquete intracorporal.

1.13 La humildad del bolo frente al orgullo de la presa: las alusiones al “buen” amor frente a las alusiones al mester de clerecía

Corresponde analizar la sexta estrofa:

con omildanza te escondes devant tu soberbia pulpa,
por ser tú de roin estirpe et existir malfadado,
et por ende a tu bocado en cien mil colores pones,
que non quiere nunca más arrimarse tierno a ti. (25-8)

Este es el tercer y último cuarteto de versos de dieciséis sílabas. El primer verso del cuarteto, a diferencia de lo cumplido para todos los otros versos iniciales de cada estrofa del

poema, no solo de las estrofas de arte mayor, sino también para las cuartetos de octosílabos, inicia con letra minúscula. Esto porque el último verso de la estrofa anterior, la cuarteta de versos octosilábicos, no termina en un punto y el contenido de esta cuarteta forma parte de una oración que está conformada por la estrofa sexta, de arte mayor, y la quinta, de arte menor. Así, ambas estrofas constituyen una sola oración y representan la acción principal de una sola entidad: el bolo se esconde.

La unión sintagmática de las estrofas sugiere un momento crítico en el poema. Es la última oportunidad para que el bolo de alimentos abandone definitivamente la boca y continúe su ruta hacia el estómago, pero sucede que el bolo alimenticio está incompleto porque una presa de carne se resiste a formar parte de él. La ruta de la digestión se hace inminente y los órganos de la boca empujan la comida hacia el esófago, por eso el bolo de alimentos y la presa de carne ahora se encuentran muy juntos, uno frente al otro. Entonces, la continuidad sintáctica de ambas estrofas expresa semánticamente la extrema cercanía que ahora existe entre el bolo y la presa. Este hecho es realmente significativo en el poema porque las estrofas de arte mayor y menor han estado expresando la división y distancia entre los dos actores del poema, y con ello se establecía una diferencia –infundada desde la perspectiva de la igualdad de los cuerpos en la formación del cuerpo colectivo– entre ellos. Ahora, no solo se encuentran frente a frente, sino que la construcción oracional sugiere que la estrofa de arte mayor se ha equiparado con la de arte menor.

Hay, pues, un relajamiento de las formas, lo que sugiere a nivel de los significados una distensión de la rigidez de los códigos y jerarquías de este microcosmos poético. Si la continuidad sintáctica de las estrofas establece un relajamiento en las fronteras de estas, ese puede ser un tiempo propicio para que surja en su esplendor el cuerpo cósmico representa-

do por el bolo alimenticio. En este poema, el bolo no logrará este “coronamiento”, pero lo que el poema sugiere al menos es que la presa de carne –y la voz poética lo ha insinuado varias veces– posee la misma jerarquía o si se quiere es de la misma condición que el bolo, que ninguno es superior al otro.

Por otro lado, la palabra omildanza, arcaísmo de humildanza, figura en su forma adjetiva de homil en una de los más célebres episodios del Libro de buen amor, que he mencionado anteriormente: “De la pelea que ovo Don Carnal con la Quaresma”. La referencia se encuentra en la escena particular del añafil. Podemos hablar de casi una cita del texto del Arcipreste, por lo que nuevamente se ven fortalecidas las relaciones intertextuales con la literatura medieval, y una que congrega tantos elementos de la literatura del realismo grotesco como el Libro de buen amor. Así las cosas, el bolo se siente humilde y ya no tiene valor para requerir que la presa, a quien reconoce como superior a él en la escala de la materia, forme parte de su indigna masa⁸⁵.

Detengámonos en la palabra “devant”. Devant⁸⁶ quiere decir ‘delante de’ o ‘en presencia de’ en su forma preposicional, que es la forma sintáctica y semánticamente más lógica para el verso y actualmente mantiene vigencia en lengua francesa. Dado que es parte del conjunto de galicismos y occitanismos que conformaban el español arcaico (Lapesa, Historia de la lengua española 200), su uso se justifica nuevamente en el afán arcaizante. Empero, que-

⁸⁵ Resulta pertinente recordar la interpretación de Hill sobre la misma actitud de la presa pero en otro poema (“La presa de carne que no se deja comer porque piensa en otro bolo alimenticio”) en que el crítico llama “loco amor” al desdén de la presa de carne. En efecto, la parodia con respecto al “buen” y al “loco” amor en aquel poema como en “Penas de un bolo...” reside en que el “loco amor” –en este microcosmos intracorporal deseoso de solazarse del bolo alimenticio– es oponerse al movimiento inclusivo del bolo de alimentos, a observar su consigna de alimentar el cuerpo. El “buen amor” –en una inversión semejante a la de las parodias sacras de la literatura paródica medieval– es, por el contrario, unirse al cuerpo alimenticio y disfrutar la ruta de la nutrición.

⁸⁶ Figura en el DRAE hasta la ed. de 1992 bajo el sentido de ‘Antes, anteriormente’ (NTLLE) y aparece ya desde 1791 como ‘lo mismo que ántes, delante’ (NTLLE). Es un galicismo bastante antiguo; el CORDE lo registra en una obra anónima ya en 1129.

darnos ahí puede ser insuficiente porque este tipo de términos dialectales se concentran en las zonas donde surge el mester de clerecía⁸⁷. Más aún –sin ánimo de forzar las alusiones textuales– la obra más importante del siglo XIII donde aparece devant Los milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo (CORDE).

Como es de suponerse, la cita de la Introducción del libro de Berceo amplía el sistema de citas y referencias intertextuales del poema con los textos medievales. En este caso, se trata de una de las obras más encumbradas de la literatura religiosa de la Edad Media, que contiene un sistema de símbolos teológicos que contrastan con la atmósfera lúdica del poema, pero la relación tampoco parece quedar ahí. Revisemos la cuaderna vía en la que se encuentra el término devant:

Quiero dexar con tanto las aves cantadores,
Las sombras e las aguas, las devant dichas flores:
Quiero destes fructales, tan plenos de dulzores,
Fer unos pocos viessos, amigos e sennores. (176-9)

A primera vista, se observa la repetición –resemantizados como alegorías marianas– de algunas imágenes ya vistas anteriormente en el poema: las aves, las aguas (la fuente). No obstante, la parodia parece haberse extendido a la tipología medieval del mester de clérigos. Gerli explica cómo en la Introducción de los Milagros Berceo “urde un complejo tejido

⁸⁷El mester de clerecía surge hacia 1230 en los estados de la España cristiana (Lapesa, Historia de la lengua española, 226) y “se caracteriza por cierta homogeneidad que lo destaca de otras corrientes poéticas y se le asocia estrechamente con la cultura eclesiástica, sobre todo la de los monasterios” (Gerli 16). Una de sus principales manifestaciones se da en la zona de Rioja con la aparición de Gonzalo de Berceo y sus diversas fuentes léxicas son muestra del dialectalismo y la inseguridad fonética del español de los siglos XII y XIII. Véase Lapesa, “El español arcaico. Juglaría y clerecía. Comienzos de la prosa” en Historia de la lengua española.

simbólico” (35) donde se predica que la caída del hombre, su expulsión del paraíso cristiano, es restituida por el “advenimiento de Cristo” encarnado en la figura de María (38).

Así, el espacio pastoril de Berceo “es mucho más, pues, que la evocación de un simple locus amoenus: representa el retorno ejemplar” al paraíso perdido (39): “el paraíso al que ha entrado el narrador es en antitipo de aquel en que el hombre pecó y cayó” (41). Según Gerli, “Para Berceo María es el árbol cuya sombra lo protege” (41), es el árbol al que se arrima. La parodia del poema reside en que, gracias al desmantelamiento de la solemnidad de las figuras pastoriles y a su resegmentación en el sistema del propio texto, la presa –en una fría mañanica y no una fuente fría– se rehúsa a “arrimarse” a la sombra del bolo alimenticio. El bolo de alimentos, aparece, pues, como la entidad al que debe uno arrimarse en este reino intracorporal, él se presenta como el vehículo para la salvación en el mundo de la materia y el que no pasa por el bolo alimenticio no puede llegar a la absorción de los nutrientes y, por tanto, a la continuación del ciclo de la vida material.

Luego, el bolo alimenticio se siente de “roin” estirpe, y hay que entender el adjetivo como ‘ruin’ pues es un adjetivo antiguo que designa “lo mismo que ruin” (DRAE 1803: 757). En esta penúltima estrofa del poema, la última compuesta por versos de dieciséis sílabas, el bolo ha pasado de la expectativa de que la presa pase a formar parte de él, a esconderse de ella debido a que habría finalmente reconocido su condición inferior respecto de la presa. El bolo se siente ahora inferior, lo que está alterando el proceso de la digestión, ya que este se esconde y paraliza su ruta por el tracto digestivo.

La importancia de este sentimiento de inferioridad generada por la constante calificación como entidad negativa se justifica además si atendemos a la presencia de acento antirrímico en el hemistiquio del verso donde se encuentra roin:

por ser tú de roin estirpe (26)

U / / U U U / U

2 3

Lo que se destaca es el verbo “ser” y el pronombre “tú” porque la actitud reacia de la presa de carne incide en que es el bolo de alimentos –y no ella– quien es bajo y “roin”; es decir, la presa defiende –aún hacia el final del poema– su situación superior con respecto al bolo alimenticio, lo cual sentencia que la presa no cederá y la expectativa del triunfo del orden que exacerba el placer de lo comido y la necesidad de cumplir la cadena vital de la materia se verá truncada.

La renuencia final de la presa también insinúa una parodia del árbol de la vida (arbor vitae) –que es María (Gerli 41)– al que Berceo se muestra más bien presto a arrimarse. Las relaciones paródicas con la tipología del mester, sumadas a las múltiples parodias ya examinadas, más el material grotesco forma una parodia verdaderamente única.

Ya se vio cómo la presa de carne, que al parecer proviene de gallina, se siente superior al bolo alimenticio, mas ahora el bolo reconoce una de las razones más visibles de por qué esta inferioridad con respecto a la presa: se debe a que él es una mezcla polícroma e informe, y la presa es una porción de materia de color y rasgos definidos y proveniente de un miembro del reino animal: “et por ende a tu bocado en cien mil colores pones / que non quiere nunca más arrimarse tierno a ti” (23-4). Debido a su procedencia directa de un animal –y probablemente uno de corral, como vimos– se considera superior al bolo en la escala de los seres, sin reconocer que los insumos con que se ha formado ese bolo alimenticio que rechaza son precisamente otras partes de animales.

1.14 La moraleja de un “mundo al revés” irrealizado

Citemos la última estrofa del poema:

¡Et qué grave cosa todo,
que la presa mordiscada
se avergoñe et non lo siga
a su bolo de alimentos! (25-8)

Con la última estrofa el poema vuelve a la cuarteta octosilábica de arte menor. El ritmo del tono se ve alterado porque toda la estrofa se encuentra entre signos de exclamación. La exclamación de la estrofa está vinculada con la gravedad del hecho. Es inminente que el bolo siga, como está, la ruta de los alimentos, y debe dejar a la presa en la boca: “que la presa mordiscada se avergoñe et non lo siga” (26-7). Ello constituye una alteración, se puede decir, grotesca del proceso digestivo y, del que si se busca antecedentes literarios, difícilmente se hallarían solo en un contexto que no sea el de la literatura cómica grotesca.

La terquedad de la presa ha impedido la realización del ciclo natural de la absorción de alimentos. Por tanto, ha atentado contra el cuerpo y contra su bienestar, y este atentado contra el cuerpo y la satisfacción de sus placeres remite al orden oficial serio y contrario a la actitud inclusiva celebratoria. Así, la instauración de un tiempo carnavalesco en que el cuerpo cósmico se forme se ve truncado; sin embargo, la voz poética reconoce la gravedad del hecho, advirtiendo que se trata de un serio atentado contra el microcosmos del poema: “Et qué grave cosa todo” (25, mis subrayados).

En primer lugar, este verso compendia la tendencia a destacar prosódicamente –sobre todo por la acción de los acentos antimétricos– la gravedad de la interrupción del ciclo fisiológico digestivo:

Et qué grave cosa todo (25)

U / / U / U / U
 2 3

En segundo lugar, se trata de una fórmula propia de la enseñanza moral. Resulta sugerente que el poema termine con una estrofa de retórica moralizante porque lo emparenta alusivamente con otros textos de la tradición literaria. Pienso, por ejemplo, en los “ejemplos” de El Conde Lucanor, en las que el Conde termina rematando el ejemplo de Petronio con dos versos finales que contienen una enseñanza moral. Sucede, en otras ocasiones que “la enseñanza viene expresada a modo de fábula en la que los protagonistas, generalmente animales, son claro exponente de determinados comportamientos o conductas humanas, convirtiéndose de este modo en ejemplo a imitar o rechazar” (Diccionario Akal de términos literarios 249).

Estando, lógicamente, lejos de ser un texto didáctico, lo que podemos afirmar es que, en el poema, la personificación del bolo alimenticio y la presa de carne, de cuyo enfrentamiento se obtiene una moraleja, evoca en clave grotesca las fábulas moralizantes de la literatura didáctica. Solo que aquí la enseñanza –la necesidad que la presa siga al bolo alimenticio– vale para los personajes poéticos del cosmos intracorporal y difícilmente se dirige a un receptor fuera del texto. Lo que se concluye es que el movimiento natural y benéfico es el de continuar el ciclo de los alimentos y que oponerse a ello es totalmente contraproducente en el reino intracorporal.

Por último, el regreso de la conjunción latina et y de las formas arcaicas del español y del latín hispánico recuerdan por última vez que el contexto de la composición “es” la fría mañana del siglo XIV. Con ello, el carácter lúdico explotado por las imágenes grotescas se halla íntimamente ligado a la interacción con todos aquellos elementos que pretenden simular la apariencia de un texto medieval, cuya confluencia a la vez devela que se trata de una mera apariencia. Lo lúdico-paródico permanece abierto aunque, dentro del nivel intracorporal del poema, el bolo alimenticio no haya logrado su cometido porque el sistema de imágenes grotescas colisiona de principio a fin con los códigos vigentes de un orden jerarquizado y opuesto al movimiento inclusivo de la risa.

Como expresa la advertencia final de la voz poética, en este poema la inversión de las jerarquías y el “mundo al revés” no llegan a instalarse por la terquedad de la presa de carne, que actúa como representante del orden oficial a un nivel intracorporal. Sin embargo, ya a nivel textual difícilmente la estructura, el vocabulario, la sintaxis y las imágenes de las tradiciones literarias cultas aludidas no queda incólume: el texto ha vulnerado la seriedad de sus códigos y ha reclamado su propio significado en un esquema cómico y grotesco.

En conclusión, el bolo de alimentos ha actuado como símbolo de un conjunto de seres identificados como “vulgares” o “poco elevados” y, por eso, postergados en un sistema jerárquico que se espera sea puesto “al revés”.

Como representante de este mundo topográficamente inferior, el bolo alimenticio es en sí mismo una figura grotesca, pero además en su intento de incorporar a todo el microcosmos se ha asociado con otras imágenes y procesos grotescos procedentes de la literatura cómico-grotesca, todos de “roin estirpe”. Por su parte, la presa de carne ha actuado como representante del orden oficial que preserva las jerarquías, que se opone a lo lúdico y festi-

vo y que mantiene a los seres grotescos postergados y avasallados. Sin embargo, en los otros poemas analizados en este estudio la celebración inclusiva, la coronación de los seres tipificados como inferiores, el principio de la risa y lo lúdico, y la formación de un cuerpo cósmico sí triunfan y logran –aunque sea momentáneamente, quizá– poner al “mundo al revés”.



Capítulo 2: La topografía de lo “alto” y lo “bajo” a nivel terrenal: la faz intercorporal de lo grotesco cómico en “El moho”

2.1 Aproximaciones a la métrica y rítmica del poema

En este capítulo analizaré el poema titulado “El moho”. Se trata del segundo poema de En alabaza del bolo alimenticio y pertenece a la sección “El libro de los nones”, que fue publicado previamente en ¡Oh hada cibernética! de 1961. Consta de 24 versos endecasílabos que no presentan rima sostenida ni constante, por lo que ciertamente no corresponde a las estrofas o esquema métricos más tradicionales de la versología, pero sí podría comprenderse como un conjunto de endecasílabos blancos⁸⁸.

Al margen de que el poema no constituye una composición endecasilábica no tradicional, resultan interesantes las implicaciones matemáticas del número de versos: desde una perspectiva métrica y silábica, quizá podríamos dividir los 24 versos de “El moho” en tres partes de 8 versos. Efectúo esta división con la conciencia de que no existen mayores indicios sintácticos para la misma, solo a manera de ensayo para tratar de aproximarnos a una forma métrica que no es esquivia apriorísticamente.

Por tanto, en esta línea, de manera bastante laxa, tentaré la posibilidad de que este poema conforme de modo aproximado tres octavas reales⁸⁹, o unas “cuasi octavas reales” solo para intentar una aproximación a partir de algún patrón métrico reconocible.

⁸⁸ Según Domínguez Caparrós, el verso blanco es el “verso suelto” (Diccionario de métrica española 463), aunque Varela, Jauralde y Moíno hacen una distinción entre ambos: (blanco el que no rima; o suelto, el que aparece sin rima en un conjunto rimado) (62).

⁸⁹ La octava real es una estrofa, de origen italiano pero de gran tradición en la literatura española, compuesta por ocho versos endecasílabos con tres rimas consonantes. Los seis primeros versos riman alternadamente con los dos primeros y los dos últimos constituyen un pareado final de rima distinta (Diccionario de métrica española 244). Del endecasílabo debemos señalar que es el verso de arte mayor con más arraigo en la lírica y épica españolas, y que fue introducido a las letras hispánicas por Garcilaso y Boscán. Gracias a su flexibilidad, el endecasílabo no tardó en ser “considerado como uno de los versos más nobles de la literatura castellana” (Domínguez Caparrós, Diccionario 135), por lo que su utilización en un texto literario denota la adscripción

Compuesta por endecasílabos, la octava real, también llamada octava rima u octava heroica (Domínguez Caparrós, Métrica española 210) se constituyó como una modalidad estrófica culta, usada en los poemas épicos cultos o para elevar el discurso en el teatro polimétrico aurisecular (Jauralde, Moíño y Varela, 355). Por eso, aunque con el canon de Ferrera la octava real se consolida como estrofa de la épica culta, es en el contexto áureo, específicamente en el nuevo teatro español, que esta se consagra como estrofa de estilo elevado para las relaciones épicas o referir la interacción entre personajes de la ficción que actúen como miembros encumbrados de la jerarquía social: “aunque en otavas lucen por extremo” dice Lope en su Arte nuevo de hacer comedias (Lope de Vega 310).

Con todo, este primer intento de aproximarnos al particular esquema métrico de la composición nos defrauda, pues más allá de una especie de alusión métrica⁹⁰ no hay mayores indicios para identificar al poema dentro del esquema de la octava real, ni siquiera paródicamente.

Intentemos nuevamente una aproximación, esta vez a través de otra forma métrica reconocible: la décima⁹¹. Esta posibilidad se justifica dado que, así como, por ciertos elementos, el texto se presenta como semejante a la octava real; me parece que, por otros, se muestra como una gran décima.

Aunque hay ciertos tipos de décima –las menos usadas– que utilizan el verso endecasílabo, mi percepción de la semejanza de “El moho” con el esquema métrico de la décima

del mismo a la lírica o épica culta. No obstante, debemos anotar que el endecasílabo se divide en dos tipos atendiendo a la posición de sus acentos: “el ‘endecasílabo a maiori’, llamado también heroico, con acento en la sexta sílaba; y el ‘endecasílabo a minori’, también conocido como ‘endecasílabo sáfico’, con acento en la cuarta y octava sílabas” (Métrica española 152).

⁹⁰ José Enrique Martínez señala que “Por alusión textual se entiende las maneras en que los comunicadores hacen referencia o utilizan textos conocidos” (40). Con alusión métrica trato de referirme al mismo fenómeno pero no en el ámbito específicamente discursivo ni retórico, sino en el de las formas métricas.

⁹¹ La décima es una “Combinación estrófica de diez versos [que por] La distinta disposición de la rima y las clases de versos dan lugar a diferentes tipos” (Diccionario de métrica española 105).

llama la atención acerca del hecho de que, como muchas décimas, este poema de Belli está compuesto por una sola oración.

Domínguez Caparrós indica que en las décimas “Las ideas se organizan normalmente de forma que avanzan en su desarrollo hasta el cuarto verso, donde hay una pausa, y el concepto desciende en los seis siguientes versos, sin introducir nuevas ideas” (Diccionario de métrica española 107). Para nuestro caso, sirve recordar que toda la décima desarrolla un solo gran concepto porque lo mismo ocurre en “El moho”: la idea de que el moho ha sido minusvalorado y ahora es revalorado.

Otro rasgo del poema que recuerda a la décima es la predilección de su uso para quejas: “Lope de Vega dice que las décimas son buenas para las quejas” (307). “El moho” justamente es un poema que expresa –solo en parte– una queja⁹² sobre la relegación sufrida por el personaje poético “moho” y, aunque, en el tiempo presente de la composición el moho se ha visto redimido, un segmento de los versos –y lo veremos en breve– expresa un previo lamento⁹³ por cómo trataban al moho.

Sin embargo, hay otro rasgo esencial de la décima que nuevamente genera problemas: se emplean “dada su concisión, en poemas independientes, especialmente en composiciones ingeniosas, delicadas y de carácter epigramático” (Domínguez Caparrós, Diccionario de métrica española 107). El poema puede ser epigramático en tanto el contraste entre la so-

⁹² La queja es un tema recurrente en la poesía belliana. Nick Hill indica que aparece con especial vigor en ¡Oh Hada Cibernética!: “En los textos que componen esta sección –entrada al «microuniverso»– predomina la queja o planctus, fácilmente inteligible en el gesto inscrito en el título ¡Oh Hada Cibernética! Como puede comprobarse asimismo en las exclamaciones doloridas, las actitudes tentativas o las preguntas retóricas de rango metafísico que prestan al todo un tono incrédulo e hiperbólico en los poemas ‘¿Por qué me han mudado?’, ‘Si aire sólo hay’, ‘¡Oh alma mía empedrada!’, ‘¡Oh Alimenticio bolo!’...” (Tradición y modernidad 108). Bien dice Hill que “En conjunto, el tono de lamento concuerda en general con la situación pastoril de fondo” (108). En “El moho”, la relación con la poesía pastoril es paródica y se sostiene justamente en una retórica pastoril que soporta un material poético grotesco.

⁹³ Sobre el tema del lamento y el tono elegíaco ya he tratado en el capítulo previo. En “El moho” la elegía ha pasado a un segundo plano –corresponde a un tiempo pasado en el poema– para dar paso a la condición redimida del moho.

lemnidad de la forma y el conjunto de imágenes propicia un tono cómico- irónico, pero dista de ser conciso o breve.

Ya se ve: también fracasamos al intentar reconocer la composición también como una décima, pero he tratado de aproximarme tentativamente a la métrica del poema por el lado de la décima para señalar que el texto constituye una suerte de décima hiperbólica, una que está escrita no solo en endecasílabos, sino que también se excede ampulosamente del paradigma tradicional.

Definitivamente, en realidad, no es del todo justificable inclinarse categóricamente por identificar al poema como una parodia ni de la octava real ni de la décima, pero considero que ha sido útil tentar una aproximación desde la tradición –que es la finalmente parodiada– a una forma métrica que parece ser invención del poeta Belli. En todo caso, una posible alusión a la octava rima sugiere la parodia de la estrofa acaso más noble de la literatura castellana y una potencial semejanza con la décima acerca al texto, en clave también paródica, a la retórica del planctus pastoril. Si la empresa del poema es carnavalizar su microcosmos, en términos métricos, difícilmente puede haber estrofa más carnavalesca que una cuasi décima hiperbólica, desbordada.

Desde esta perspectiva, el hecho de que “El moho” presente una alusión métrica a estrofas tradicionales pero las modifique de tal modo que imposibilita su certera identificación conforma un binomio que, a pesar de que parece destruir desde adentro la semejanza con alguna estrofa tradicional, la sigue sosteniendo como soporte métrico del contenido. Por tanto, lo que supondría una intención de elevar el estilo o emplazar el tema del poema en un nivel de elevado lirismo, como el de la épica culta o el de la poesía pastoril, se confunde y liquida con la voluntad de tergiversar la forma y asirla de un modo bastante heterodoxo. Por

ello, se hace necesario indagar en la naturaleza de esta práctica paródica que en simultáneo parece destruir y conservar.

Antes bien, pasemos al análisis de algunos elementos rítmicos del poema. De acuerdo con el análisis estadístico⁹⁴, podemos observar claramente que la cumbre acentual más importante de los versos del poema está presente en décima sílaba, siendo esta el axis rítmico. Además del axis, destacan las cumbres de intensidad en casi todas las sílabas pares: en sexta y octava sílaba el porcentaje de los acentos regulares corresponde al 66 % del total y en cuarta sílaba está presente un fuerte acento regular que corresponde al 58%.

En la segunda sílaba, el acento de intensidad es considerablemente menor que en las otras sílabas pares, pero se observa que la frecuencia del acento de intensidad en sílaba par se comporta de forma ascendente. En ese sentido, podemos afirmar que en el universo de versos de este poema se da un caso de disimilación progresiva que empieza en 25 %, asciende a 58%, alcanza el 66 % (tanto en cuarta como en sexta sílaba) y arriba al 100 % de regularidad.

Se colige, entonces, que el impulso métrico de los versos del poema viene dado por la formación de cláusulas predominantemente yámbicas con algunas expectativas frustradas, sobre todo en la segunda sílaba que ve superada la frecuencia de sus acentos por el acento de ritmo trocaico⁹⁵ de la tercera. Por tanto, concluyo que el poema tiene una marcada tendencia al ritmo yámbico pero con la presencia de acentos trocaicos⁹⁶ en algunos versos, que –siguiendo a Bělič– actúan como actualizaciones del impulso métrico.

⁹⁴ El análisis estadístico se encuentra en el Gráfico 4 del Apéndice 1.

⁹⁵ Me refiero a ritmo trocaico no en el sentido de Balbín de ritmo impar, sino por la tendencia del impulso métrico.

⁹⁶ En este caso, puede ser válida la terminología balbiniana porque me refiero a que son acentos antiícticos, que van en contra del *ictus*. Es un término procedente de la métrica clásica griega para designar al acento métrico (Bělič, *Verso europeo y verso español* 106).

En lo que respecta a los elementos del timbre más relevantes, el poema carece de rimas consonantes y asonantes, pero se observa un fenómeno que por su recurrencia no parece gratuito: la presencia de varios casos de rimas asonantes bastante alejadas⁹⁷. Sobre estas incidiré en el análisis de los versos pertinentes⁹⁸.

2.2 Principales vínculos del poema con la literatura de lo cómico-grotesco

La tradición de la poesía culta o, al menos, de raigambre clásica ha identificado a los temas elevados como aquellos que tratan sobre “lo sublime”, lo que puede comprender asuntos tan variados como el amor, la guerra, la religión, la vida, la muerte, y un gran etcétera, pero casi siempre descartando lo que puede denominarse como “popular” o “inferior”⁹⁹ y, por tanto, poco culto o poco “digno” para ser insumo literario. De ahí que los temas que trataran acerca de lo grotesco, de lo soez o de las manifestaciones más corpóreas y cotidianas de la cultura popular en general, eran formas de literatura consideradas poco elevadas o, en el mejor de los casos, géneros menores. Esta literatura giraba en torno a to-

⁹⁷ En su Diccionario Domínguez Caparrós explica que el máximo de versos que pueden distanciar una rima de otra es de 4. Pretendo ampliar este espectro solo con la intención de mostrar un fenómeno tímbrico que resalta significativamente en el poema.

⁹⁸ Como en la dinámica del primer capítulo, analizaré los acentos antirrítmicos –y en este capítulo, también y los elementos tímbricos– en cada caso cuando la interpretación semántica de los versos requiera explicar las características prosódicas de estos.

⁹⁹ Según Susana Reisz, la “literatura popular” es por lo común “un arte colectivo, de tradición oral y que se desarrolla fundamentalmente en zonas apartadas del tráfico de las ciudades” (93). Sostiene que “Este tipo de poesía, llamada tradicional u oral por su modo usual de transmisión o bien popular por su amplia difusión y la ubicación sociocultural de sus creadores-receptores, no siempre resulta fácil de distinguir de esa otra clase textual integrada por composiciones poéticas que si bien han sido impresas con el nombre de su autor (...) no parecen haber sido elaboradas en conformidad con las tendencias artísticas de su época sino más bien siguiendo los patrones reiterativos y escasamente variables de las prácticas discursivas orales” (93). Mi única objeción a la definición de Reisz es la exclusividad de la transmisión de la literatura popular por vía oral. De hecho, mucha de la literatura popular fue transmitida por esa vía, pero como he ido mostrando, existe un gran corpus de textos escritos que parecen beber directamente de las fuentes de las prácticas culturales populares que forman parte de una literatura no oficial (algunos de los cuales sí conforman la literatura culta renacentista). Y en esta tradición se alinean muchas obras del género del realismo grotesco que Reisz no menciona explícitamente como parte la literatura popular.

dos aquellos temas que la tradición culta consideraba antitéticos a sus tópicos y, muchas veces, antiestéticos.

Dicha marginalidad de la estética grotesca, tipificada como opuesta a lo clásico, explica además que históricamente tampoco existan grandes tratados sobre ella. Como indica Umberto Eco, la estética de lo feo no ha merecido la misma atención que la estética de lo bello:

No ha ocurrido lo mismo con lo feo, que casi siempre se ha definido por oposición a lo bello y a lo que casi nunca se han dedicado estudios extensos, sino más bien alusiones parentéticas y marginales. Por consiguiente, si la historia de la belleza puede valerse de una extensa serie de testimonios teóricos (...) la historia de la fealdad por lo general deberá ir a buscar los documentos en las representaciones visuales o verbales de cosas o personas consideradas en cierto modo “feas”. (Historia de la fealdad 8)

Aunque Eco explica la, en realidad, compleja interacción entre lo feo y lo bello en la época clásica reconoce los esfuerzos de poetas y filósofos por oponer la desproporción, la desarmonía, la vejez, lo incompleto y lo amorfo a la belleza¹⁰⁰. Como señala el escritor italiano, la civilización griega confirió a la estética de lo feo la marca de lo atroz, del horror y de lo perverso y mantuvo ello en las “zonas subterráneas donde se practican los Misterios, y los héroes (como Ulises y Eneas) se aventuran en las brumas tristes del Hades” (Historia de la fealdad 34). En todo caso, lo interesante es que el mundo clásico no concedió una condición marginal a lo feo y grotesco en su literatura, y el destierro de este conjunto de imágenes a una literatura no suscrita por la oficialidad política y eclesiástica parece haberse iniciado con la era cristiana.

¹⁰⁰ Véase al respecto el primer capítulo de Historia de la fealdad titulado “Lo feo en el mundo clásico”.

De acuerdo con Eco, la visión pancalística¹⁰¹ del universo por parte de la civilización medieval confinó, en líneas generales, a lo estéticamente feo a los terrenos del pecado. Entonces, la deformidad y la corrupción existen como efecto de una caída o alejamiento de la belleza primigenia del universo (Historia de la fealdad 44). De ahí –infierno– que la literatura oficial utilizó el material grotesco como insumo de efectivos mecanismos de terror y, por contraposición, la literatura no oficial –la que no era promovida por el aparato estatal ni eclesiástico– los empleó como auténtica subversión de las imágenes reprimidas.

Bajtín, por su parte, da cuenta de aquel enorme corpus medieval que sobrevivió en el Renacimiento y del cual obras como la de François Rabelais son un consumado ejemplo. Amparadas en las licencias que otorgaba el carnaval, las obras de estos géneros medievales solían parodiar las modalidades cultas sobre todo en cuanto al tema, de lo cual ya ha mostrado algunos ejemplos.

2.3 La parodia de signo positivo y la parodia métrica

Bajtín no suele detenerse en las parodias de tipo métrico, aunque en Teoría y estética de la novela explica, tratando sobre los sonetos iniciales del Quijote, los componentes esenciales de los sonetos paródicos. Indica que “En el soneto paródico, la forma soneto no constituye un género; es decir, no es la forma de un conjunto, sino el objeto de la representación; [que] el soneto es aquí el héroe de la parodia” (421). Tratándose del Quijote, obra en la que, con todo lo moderna que es –o precisamente, por eso– confluyen los más diversos géneros del Renacimiento español, puede conjeturarse la presencia de parodias de tipo métrico en

¹⁰¹ La visión pancalística del universo es una concepción propia del mundo cristiano –por lo menos, medieval– según la cual “desde un punto de vista teológico-metafísico, todo el universo es bello porque es obra divina, y esta belleza total incluso redime en cierto modo la fealdad y el mal” (Historia de la fealdad 43).

aquellos textos medievales y renacentistas que, en el plano del contenido, parodiaban los más prestigiosos textos de la oficialidad literaria.

Asimismo, llamo la atención sobre otros textos –de los que ya he tratado un poco en el primer capítulo– que inauguran nuevas formas de versificar; textos que están emparentados con los ritos báquicos y la llegada de la estación florida¹⁰²: los poemas goliárdicos. Miguel Requena indica que la poesía goliárdica “se caracteriza por una nueva forma de versificar, más sencilla que la clásica, con antecedentes en las secuencias litúrgicas del siglo XI” (13). Añade que “Frente a la métrica clásica, no tiene en cuenta la cantidad de las sílabas –breves o largas– ni, por tanto, las agrupaciones de las sílabas en pies métricos, sino que . . . se basa en el número de sílabas y en el ritmo acentual de las palabras, junto con el uso generalizado de la rima” (13). Todo esto, por supuesto, es un signo del proceso de transformación que iniciaba el latín y revela la posibilidad de que los goliardos hayan ido introduciendo innovaciones métricas en la poesía latina clásica.

Sí es posible colegir de Bajtín, empero, que la burla del género culto radica efectivamente en utilizar formas métricas tipificadas como elevadas o cultas para tratar temas más bien poco prestigiosos porque los temas relativos a la exaltación del cuerpo, la comida y el sexo eran escritos en los soportes literarios de siempre, inclusive los litúrgicos. Mencioné anteriormente la Coena Cypriani, obra que “invirtió con espíritu carnavalesco las Sagradas Escrituras” (Bajtín, La cultura 19) o el Vergilius Maro grammaticus, donde se parodia “la sabiduría escolástica y los métodos científicos de principios de la Edad Media” (La cultura

¹⁰² El concepto de estación florida, desde antiguo, destaca a la primavera como una época del año propicia para la renovación: “En oposición al espíritu de la triste y otoñal fiesta de Difuntos, está el de las alegres fiestas de primavera y verano. El año, con sus estaciones, con sus fases marcadas por el Sol y la Luna, ha servido de modo fundamental para fijar este orden, al que se somete el individuo dentro de su sociedad” (Caro 19). Sobre la poesía de los goliardos, Requena explica que “las composiciones que han dado un color especial a esta poesía . . . han sido aquellos que cantan la vida alegre y desenvuelta de los escolares, los báquicos y los que celebran la llegada de la primavera, la estación propicia a los amores” (14)

17). Así, pues, “se autorizan [los elementos de la risa carnavalesca] en la vida cotidiana que se desarrolla en torno de la iglesia y en las fiestas, se tolera incluso la existencia de un culto paralelo de ritos específicamente cómicos” (La cultura popular 71) que da pie a la producción literaria irreverente del realismo grotesco¹⁰³.

Una operación similar es la que se efectúa en el “El moho”, donde una métrica vinculada a las estrofas más prestigiosas de la tradición hispánica “eleva” el estilo de un poema cuyo tema gira en torno a, quizá, uno de los elementos de la naturaleza más representativos de la putrefacción y la degradación de los cuerpos. Por tanto, es posible afirmar que este poema no solo establece relaciones intertextuales con ciertas obras del realismo grotesco, sino además una filiación en el nivel de la parodia con estos mismos géneros medievales de la cultura popular por cuanto utiliza la fórmula paródica de utilizar una forma métrica de prestigio para tratar un tema que la tradición clásica designaría como bajo, inferior o incluso repulsivo.

Ahora bien, para poder analogar esta forma de utilizar la métrica –tradicionalmente destinada a temas cultos– con las técnicas usadas en las obras paródicas medievales y renacentistas, el poema debe ser ubicado en el marco de la parodia de sentido positivo porque no busca desprestigiar satíricamente tal o cual estrofa de la lírica culta, sino de parodiar su solemnidad y cultismo¹⁰⁴.

¹⁰³ Bajtín cita numerosas obras de este tipo en su estudio. Señala que sobre todo a partir del siglo XI, “las parodias incluyen, en el devaneo cómico, todos los aspectos de la doctrina y el culto oficiales, y en general, las formas de conducta serias en relación al mundo” (La cultura popular 80). Agrega: “Conocemos múltiples parodias de plegarias como el Pater Noster, Ave María y el Credo, así como ciertas parodias de himnos (por ejemplo, el Laetabundus) y letanías. También se han escrito parodias de la liturgia” (81). Entre las parodias litúrgicas más conocidas se encuentran la “liturgia de los borrachos, la liturgia de los jugadores, la liturgia del dinero”. También existen evangelios, testamentos, catecismos, gramáticas y epitafios paródicos (81).

¹⁰⁴ Es una operación similar a la que hace Cervantes cuando –paratextualmente– se mofa de la solemnidad de la épica citando como autores de sonetos paródicos al Amadís o al Orlando, o cuando hace lo propio con los doctos en letras de su tiempo atribuyendo sonetos, también paródicos, a los académicos de la Argamasilla.

Como señalé en el primer capítulo, de acuerdo con Bajtín, la risa y lo grotesco formaban una dualidad enmarcada en una vivencia carnavalesca del mundo. Él explica que en la época pre-romántica y en el romanticismo, la risa –intrínsecamente vinculada con lo grotesco– pasa a expresar una visión subjetiva e individual, muy alejada de la visión popular y carnavalesca de los siglos precedentes” (La cultura popular 39). Desde su punto de vista, es esa visión de lo grotesco la que consolida el género de parodia que conocemos y predomina en la actualidad.

Según Bajtín, la parodia en el romanticismo es de una cualidad tal que ya ha perdido el contacto con sus fuentes primordiales de la Edad Media, donde la parodia formaba parte de una visión del mundo que permitía reírse del otro sin necesidad de emplazarse en una posición de superioridad con respecto al sujeto de burla: “en el romanticismo la risa es atenuada, y toma la forma de humor, de ironía y sarcasmo. Deja de ser jocosa y alegre. El aspecto regenerador y positivo de la risa se reduce extremadamente” (La cultura popular 40).

En ese sentido, lo grotesco romántico se ve despojado de la vivencia colectiva del mundo: “el grotesco romántico es un grotesco de cámara, una especie de carnaval que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento” (La cultura popular 40). De tal suerte que los productos literarios y, en general, culturales, de nuestra época utilizan la parodia con el signo y el sentido que consolidó a la misma en la época romántica y la mayoría de representaciones grotescas están vinculadas con lo satírico: “en el romanticismo grotesco la risa es atenuada, y toma la forma de humor, de ironía y sarcasmo. Deja de ser jocosa y alegre” (La cultura popular 40).

Estas aproximaciones a los sonetos paródicos del Quijote fueron desarrolladas por Jorge Wiese en su ponencia “Quixotes. Discursos. Relecturas. Tradiciones” en el marco de las Segundas Jornadas Internacionales de Literatura Comparada.

Este tipo de parodia consiste en “reírse del otro” sin participar de esa risa: alguien se ríe de alguien más sin opción a que el burlado pueda reírse de su burlador. En otras palabras, la parodia que ha llegado a nuestra época supone la intención de escarnecer al otro desde una posición exenta o libre de escarnio porque el cuerpo colectivo de la risa carnavalesca ya no existe¹⁰⁵.

Este cariz de la parodia sería, de acuerdo con Bajtín, de signo negativo, pues se opone a la parodia de signo contrario –positivo– de la fiesta popular en la Edad Media, la cual es positiva precisamente porque carece del afán escarnecedor de la risa moderna o contemporánea. La parodia positiva y la risa que renueva es el espíritu del carnaval medieval que “amortaja y resucita” –como explica Bajtín–, y en él participan todos subvirtiendo de manera lúdica y momentánea las rígidas jerarquías que existen en el cuerpo social durante el orden oficial.

Lo que sostengo es que “El moho” mantiene sendos vínculos con ese espíritu carnavalesco –no del extinto en la literatura posterior al romanticismo¹⁰⁶–, que se caracteriza por una parodia positiva que incluye a todos en la celebración y en la risa¹⁰⁷.

¹⁰⁵ La investigación a cargo de María Nieves Alonso explica la pérdida de injerencia social del carnaval y la risa del realismo grotesco con la llegada de la sociedad disciplinaria foucaultiana, en la que “los cuerpos abiertos y colectivos son comprendidos como peligrosos, por lo que son excluidos o puestos en interdicto por los dispositivos y las tecnologías del poder disciplinario” (“Habremos de reír” 28). De modo tal que “El cuerpo abierto” inacabado, colectivo, popular, en devenir, característico del sujeto entregado a la renovación inmanente del carnaval, es reemplazado por un cuerpo cerrado, sobrecodificado, limitado” (28).

¹⁰⁶ Bajtín asegura que en las obras románticas y post-románticas pervive la forma original del grotesco aunque absolutamente disminuida “porque en realidad el principio festivo popular carnavalesco es indestructible. Reducido y debilitado, sigue no obstante fecundando los diversos dominios de la vida y la cultura” (La cultura popular 37). Señala que una de las líneas de lo grotesco en el siglo XX es “el grotesco realista (Thomas Mann, Bertold Brecht, Pablo Neruda, etc.) que continúa la tradición del realismo grotesco y de la cultura popular, reflejando a veces la influencia directa de las formas carnavalescas (Pablo Neruda)” (47). En ese contexto, es oportuno mencionar que existen algunos estudios sobre la relación entre la risa y lo grotesco en la poesía latinoamericana contemporánea. Por ejemplo, “Parra, pero también Quino: Reescritura de una obsesión” de Gilberto Triviños, donde se indaga cómo “La antipoesía de Nicanor Parra nos permite apreciar los vínculos entre el cuerpo, la risa y el poder, pues en ella se producen cuerpos grotescos que, en tanto reactivan la risa carnavalesca, introducen la discontinuidad en el discurso poético de la seriedad...” (Alonso, “Habremos de reír” 31).

Como en el análisis del poema del primer capítulo, en el caso de “El moho” pretendo mostrar los lazos con la literatura de factura paródica medieval y renacentista analizando las connotaciones y significados de las imágenes de los versos del poema. No obstante, quedará demostrado que a la parodia y al tratamiento lúdico de la métrica también subyace esta burla positiva, que es el espíritu de que bebe la literatura del realismo grotesco. Por todo ello, partiré de que si bien es evidente que el uso y trato que se da a los componentes que asemejan en distintos niveles algunas estrofas de la versología tradicional en “El moho” es subversivo, lo es en un sentido paródico que no busca desprestigiar la forma sino parodiar su solemnidad.

Si la manifestación estética de la risa carnavalesca medieval es la estética grotesca, la aparición de elementos que podríamos identificar como grotescos en el poema refuerza, al menos en un nivel primario, la hipótesis de que es válida la lectura del poema a partir de ciertas convenciones propias de los géneros paródicos de la Edad Media y el Renacimiento.

A pesar de ello, el hecho de establecer el parentesco con las imágenes grotescas o la risa carnavalesca no debe llevarnos a asumir que en “El moho” –o en los otros poemas que se analizan en este trabajo– se repiten tal cual las mismas imágenes o se reproducen idénticas operaciones paródicas que en los textos medievales de la parodia grotesca¹⁰⁷. Lo que podemos afirmar es que la literatura que asume la risa inclusiva del carnaval y su espíritu lúdico-paródico incluye a la tradición hispánica, especialmente a la medieval y renacentista.

¹⁰⁷ Como he indicado en la Introducción, mi hipótesis es que el conjunto (*En alabanza del bolo alimenticio*) construye un universo poético de amplias resonancias carnavalescas y, para probar ello, analizo también otros dos poemas representativos del libro: “Penas de un bolo alimenticio por su descontentadiza presa de carne en un fría mañana del siglo XIV” y “Canción en alabanza del bolo alimenticio y en reprimenda del alma”.

¹⁰⁸ Ya he tratado sobre las peculiaridades paródicas de “Penas de un bolo alimenticio...” y explicado que estas pueden extenderse a los otros poemas analizados en el presente estudio.

Bajtín subraya que varios de los textos que se han convertido en clásicos de la literatura hispánica poseen elementos que dan cuenta de una filiación con la cultura popular del Medioevo. Así, por ejemplo, señala que, en nada menos que el Quijote de Cervantes, cuando el personaje de Sancho Panza se atraganta por un exceso de comida en varios pasajes de la novela, o no puede contener sus esfínteres en, por ejemplo, la escena de los batanes, o reclama una mayor ración y se queja porque desfallece de hambre, la novela revela sus vínculos con los temas e imágenes del realismo grotesco.

Los múltiples ejemplos que brinda Bajtín no mencionan ejemplos españoles coetáneos a esta vivencia particular del mundo y, por tanto, más impregnados de ella como el ya citado Libro de buen amor¹⁰⁹; sin embargo, su lectura general es que hasta el período renacentista son muchas las obras que se alimentaron del espíritu del carnaval y trasladaron al discurso literario imágenes, usos lingüísticos y temas inspirados en la vivencia carnavalesca del mundo en la época medieval¹¹⁰.

En ese orden de cosas, se puede afirmar que en “El moho” se da una reelaboración de los temas e imágenes grotescos o, si se quiere, se presenta una actualización de los mismos tópicos e imágenes. Esta idea guarda relación, solo que de un ángulo no del todo explorado,

¹⁰⁹ Varios estudiosos (Alan Deyermond, Seidenspinner-nuñez, Javier Huerta Calvo, Louise Vasvari, María José Sánchez Montes) se han aproximado al Libro de buen amor a través de los estudios bajtinianos sobre la cultura popular en la Edad Media. Sánchez Montes indaga sobre todo en el sentido ambivalente que cobran algunos pasajes del libro de Juan Ruiz, lo que revela –según ella– la ambivalencia “de la cosmovisión de la que habla Bajtín” (80). Por ejemplo, la estudiosa sostiene que el pasaje en que el arcipreste exhorta a la libre elección entre el “buen amor” y el “loco amor” puede leerse desde los códigos de la ambivalencia carnavalesca.

¹¹⁰ Tanto Eco como Bajtín explican que ya en el Renacimiento la primordial festividad carnavalesca ha prácticamente desaparecido de la vida social pero que sobrevive en el discurso literario. Bajtín aclara que: La literatura de esos siglos [refiriéndose al Renacimiento] no estará ya sometida a la influencia directa de la debilitada cultura festiva popular. La cosmovisión carnavalesca y el sistema de imágenes grotescas siguen viviendo y transmitiéndose únicamente en la tradición literaria” (La cultura popular 37). Eco, por su parte, subraya que en el Renacimiento “La ostentación de la chocarrería (con resultados cómicos no superados) ya no se practica en el reducto de la fiesta carnavalesca apenas tolerada: se traslada a la literatura culta, se exhibe oficialmente . . . asume una función filosófica” (Historia de la fealdad 142).

con la conjunción entre la tradición y modernidad en la poesía de Belli que estudia Nick Hill¹¹¹ de manera notable.

Si un gran corpus de obras producidas en el Renacimiento y la Edad Media utiliza, para dar cuenta de un tema grotesco tan recurrente como la degradación, todas las imágenes de que disponía en su época, Belli usa imágenes del imaginario grotesco propios de la nuestra. Si el conocimiento médico y científico renacentista de la época de Rabelais¹¹² –quien, según Bajtín y Eco, escribe una obra que compendia las obras precedentes sobre lo grotesco popular;– acerca de los procesos del cuerpo y la constitución de la materia le brindaban material para escribir sobre lo grotesco, Belli, en “El moho” –como en el conjunto– emplea el horizonte de conocimientos de nuestra época para escribir acerca de un grotesco contemporáneo, con nuevos elementos y actores pero desde un concepto lúdico-paródico análogo al de las obras paródicas medievales y renacentistas.

2.4 El moho como postergado belliano

En el poema, se observa lo que podríamos denominar como dos periodos de tiempo: uno pretérito, en que el moho era aún humillado por algunos personajes poéticos que son elementos del reino vegetal; y otro, presente, en que el moho ha sido redimido de la posición humillante en que lo habían postrado los mencionados representantes del reino vegetal, y ahora es revalorado como un miembro importante del reino de los seres vivos. El momento

¹¹¹ Para Hill, el hibridismo textual de la poesía de Belli –que es, por cierto, la designación con que el propio poeta suele definirla– yace en la conjunción entre lo tradicional y lo moderno, pero esta confluencia pone en tela de juicio el propio hibridismo del discurso poético belliano y cuestiona la verdadera “modernidad” –o absoluta novedad– del objeto artístico producido: “Este tipo de tratamiento hiperbólico, que a lo largo de su obra, rota obsesivamente sobre materiales modernos y tradicionales, sugiere el autocuestionamiento de su hibridismo obvio” (*Tradición y modernidad* 30).

¹¹² Bajtín señala la “contigüidad de las formas de las [sic] espectáculos públicos con las expresiones de la medicina popular” (*La cultura popular* 144). Eso explica que “la persona del médico y el elemento medicinal en la obra de Rabelais están orgánicamente asociados a todo el sistema tradicional de imágenes” (144).

pretérito es solo referido discursivamente en el texto, dado que este se enuncia desde el tiempo presente, por lo que el cambio que sufre la condición del moho no es lineal.

La distribución de estos tiempos se da en tres partes y es la siguiente: una primera parte del poema que tiene como referente temporal el tiempo pretérito; luego, otra sección que refiere al tiempo presente del moho revalorado; y un último segmento en que se vuelve a referir el tiempo en que el moho era despreciado. Lo interesante de esta última parte es que conforma una especie de analepsis porque los últimos versos, aun aludiendo al intervalo pretérito, parten con la conciencia de que la enunciación efectuada se lleva a cabo desde el tiempo presente. Utilizaré estas tres secciones de tiempo como modo de aproxime a la interpretación de los versos.

Como mostraré, a pesar de la revaloración del moho, su ascenso no actúa en detrimento de quienes lo han minusvalorado, sino que esta elevación implica el establecimiento de un microcosmos que no excluye a los elementos del reino vegetal que lo han “en pizcas reducido”. Con ello, quedará demostrado que la revaloración del moho es parte de la instauración de un nuevo orden de cosas, de un mundo más reconciliado con sus partes en que las jerarquías se han invertido no para desdeñar al antiguo desdeñador sino para que “todo el mundo” participe del bienestar que provee pertenecer a un solo cuerpo colectivo.

En este punto, es provechoso acudir a un tema de la poesía belliana que tiene especial relevancia en el corpus de este estudio y que es conveniente convocar en este poema: la postergación. En la Introducción subrayé que la postergación es uno de los temas recurrentes de la poesía de Belli, sobre todo en sus primeros libros. Como constante temática, el sujeto poético de Poemas, Dentro & Fuera, El pie sobre el cuello y Por el monte abajo reclama mayor justicia social para los que, como él, habían sido relegados, ya sea por el Fisco, por

los invitados al banquete de la vida o por los “de arriba” a una vida servil e infeliz en la Bética no bella¹¹³. En ¡Oh Hada Cibernética!¹¹⁴ el sujeto invoca la ayuda de una musa moderna que lo inspire en las artes de la pluma a la vez que lo libere de la servidumbre laboral de oficinista.

En todos estos libros, la crítica ha percibido que la voz poética o el personaje central de los poemas, y otros que desfilan en ellos, se sienten postergados y avasallados por un sistema opresor o por un colectivo privilegiado por el sistema. Como sostuve en el capítulo introductorio, la periodización de Cornejo Polar no subraya debidamente la continuidad temática del bloque de obras recién mencionadas y, sin embargo, todas ellas comparten un trasfondo que alude a un sujeto poético discriminado y excluido. En lo que coincido con Cornejo Polar y con la mayoría de los críticos es en considerar que a partir de poemarios como El buen mudar y Más que señora humana se percibe un evidente cambio de tono de la poesía de Belli: el espíritu de los poemas será otro, más optimista con la vida y con el futuro.

Con todo, de acuerdo con González Vigil, “Más que cambiar, diríamos que Belli madura: florece y fructifica” (“Prólogo”, Versos reunidos 11). En ese sentido, siguiendo la línea trazada por el crítico, podemos afirmar que el Belli “erótico, celebratorio . . . gozoso, pleno, enamorado de la vida y satisfecho con la escritura poética” (11) es ya anunciado desde En alabanza del bolo alimenticio. La observación de González Vigil me lleva a postular que

¹¹³ González Vigil indica que en esos textos “su tono era tanático, exasperante, desgarrado, a ratos irónico y malhumoradamente sarcástico” (“Prólogo”, Versos reunidos 16). Sologuren comprende como algunos de los temas principales de esta etapa los siguientes el hermano tullido, la discriminación étnico-etnológica, el avasallamiento y la postergación” (Tres poetas, tres obras. Belli, Delgado y Salazar Bondy 14-26).

¹¹⁴ Dice Hill que “Esta musa/diosa, doblemente mitológica, representa la unión insólita de dos maneras de dominar la realidad. Una, la magia que incorpora los misterios anímico-espirituales; la otra, la tecnología que se funda en los poderes de la razón” (Tradición y modernidad 84). Interpreta que “Lo que expresa la imagen del hada es el deseo del poeta por aliviar su sufrimiento en el ahora, en el hito que hay entre el pasado y el futuro, en el presente agónico” (85).

antes de “el buen mudar” de que goza la poesía belliana, existe un tránsito donde el sujeto poético vuelve sobre los viejos temas,¹¹⁵ pero para ironizarlos, para reconciliarse con sus antiguos postergadores, para incluirlos en su nuevo optimismo.

En consecuencia, el tratamiento lúdico de los temas “tanáticos y desgarradores” –como los llama González Vigil– sirve como prelude para una vivencia más plena y reconciliada con el mundo. Volveré sobre este tema de modo más contundente más adelante; aquí deseo dejar sentado que los temas de la postergación y el avasallamiento están presentes en un poema como “El moho” solo que impregnados de un espíritu lúdico y festivo, vinculado este con la tradición de textos que ha sabido transmutar al discurso literario las manifestaciones más auténticas de la cultura popular medieval.

2.5 La configuración del moho como materia y personaje grotescos

El DRAE (22^a ed.) tiene como primera acepción de moho al nombre de “varias especies de hongos de tamaño muy pequeño que viven en los medios orgánicos ricos en materias nutritivas...” y esta puede ser la más útil para efectos del poema. Sin embargo, las otras acepciones que señala el diccionario de la Academia aportan significados valiosos en este contexto interpretativo. ‘Moho’ también es aquella capa “que se forma en la superficie de un cuerpo metálico por alteración química de su materia; p. ej., la herrumbre o el cardeni-

¹¹⁵ Escapa a este estudio indagar en los elementos grotescos –que considero perceptibles– de los primeros poemarios. Las imágenes relativas a la ingesta de alimentos (subrayada por Sologuren), la de las heces (resaltada por Hill), la de los bofes (comentada por Carganigo), los antibióticos, el mismo “bolo alimenticio” que aparece ya en ¡Oh Hada Cibernética! Sospecho que quizá un mayor estudio de esas imágenes revelaría una continuidad de los símbolos grotescos bellianos en su obra. En todo caso, no es sino hasta Canciones y otros poemas y En alabanza del bolo alimenticio donde estas imágenes grotescas se ven desprovistas del inconformismo y la angustia de los primeros libros e ingresan en un sistema de valores que promueve una reconciliación con el mundo. Pienso que el cambio que ocurre con los objetivos en el tratamiento del material grotesco puede ser una de las claves para comprender poéticamente ese tan mentado “cambio de tono” de la poesía de Belli.

llo” (DRAE 22^a ed.) Por último, el moho es, en sentido general, la “alteración o corrupción de una sustancia orgánica” (DRAE 22^a ed).

De acuerdo con la Enciclopedia Británica, el moho es una “Sobresaliente masa de micelio (masa de filamentos vegetativos, o hifas) y las estructuras producidas por varios hongos . . . Aspergillus, Penicillium, Rhizopus y pueden formar moho y se asocian con el deterioro de los alimentos y las enfermedades de las plantas” (Britannica. Micropaedia, t. 8, 228, mi traducción) La traducción es mía. Es importante anotar, además, que “La mayoría de los mohos pueden crecer en alimentos con un mínimo de 16 por ciento de humedad, algunos pueden crecer en alimentos con menos del 5 por ciento” (Britannica. Macro-paedia, t. 19, 341, mi traducción)

En síntesis, el moho posee dos cualidades relevantes para el poema: es una especie del reino de los hongos o fungi y se presenta cuando la materia orgánica se degrada. La primera cualidad corresponde a la condición del moho como ser vivo y la segunda a su accionar sobre los otros seres vivos. De otro lado, no es un detalle menor que el moho no sea cualquier especie de hongo: es aquella variedad que no es comestible, que es parásita, y que –a nuestro entender– está desprovista en el imaginario popular de valoraciones positivas. El moho se asocia más bien a la suciedad, a lo podrido o en estado de descomposición y, por eso, suele emparentársele –lo que por cierto es taxonómicamente incorrecto– a los microbios y otros microorganismos que producen enfermedades.

Por otra parte, el DRAE advierte que existe una acepción poco usada –y quizá anticuada– de ‘moho’: “Desidia o dificultad de trabajar, ocasionada por el exceso de ocio y descanso”. Las expresiones coloquiales como “no dejar criar moho” quieren decir que algo debe usarse prontamente, para que no se estropee, tenerlo en ejercicio o actividad. Este

concepto también es útil en el poema porque en parte se le achacará al moho su inoperancia en el cosmos poemático; falta de actividad que, como mostrará la voz poética, es solo relativa y más bien es producto de la minusvaloración que sufre el moho de parte de las especies representantes del reino de las plantas.

El poema parte de una clara división entre el reino vegetal y el fungi, donde las plantas (dotadas de pensamiento y conciencia al igual que los hongos) se sitúan en un ámbito superior al del moho. En parte, dicha superioridad jerárquica ha sido establecida en función al criterio de complejidad celular, desde el cual los integrantes del reino vegetal consideran que su complejidad celular, su cualidad de ser plantas, les otorga un estatus superior al ínfimo moho. Sin embargo, en el poema, la voz poética manifiesta que esta jerarquización es una invención banal por parte de las plantas, que carecen de razones válidas para marginar al moho.

Por otro lado, la situación de postergación en que los representantes del reino vegetal tienen al moho no solo se funda en características biológicas de los seres. La otra razón, que es quizá la de fondo, es la marginalidad literaria de una materia tan poco elevada en el discurso literario como los hongos. Los miembros del reino vegetal en el poema no solo se sienten superiores al moho por sus condiciones biológicas sino, sobre todo, porque forman parte de la tradición literaria, y no de cualquiera, sino de la poesía culta del Barroco español, heredera de la elevada poesía renacentista. De esta manera, en el poema existe una jerarquía –que he llamado microcósmica– entre dos reinos de la naturaleza que la voz poética percibe como arbitraria y que finalmente será subvertida o, quizá, más propiamente dicho, invertida.

2.6 Relaciones intertextuales con el Canzoniere: el aura de Petrarca

En los siguientes versos, la voz poética se dirige al moho en segunda persona y le recuerda su condición en el tiempo pretérito:

Aun a su paso la benigna aura
cuán malparado te dejaba cruel,
y nadie acá podía imaginarse
en qué trazas y modos y rodeos
a espolvorear ibas este mundo,
después de tanto en pizcas reducido
y nunca a ras siquiera de tu nivel,
sino aun abajo, pobrezuelo moho. (1-8)

La voz poética recuerda al moho el tiempo en que la “benigna aura” lo dejaba “malparado”. Sabemos que “el aura” es un término de vasta tradición en el lenguaje poético, que –en términos muy generales– suele ser usado para designar a un “viento suave y apacible” (DRAE 22^a ed.). Se trata de una expresión muy utilizada en la poesía amorosa de todas las épocas; no obstante, indefectiblemente, “el aura” nos remite al Canzoniere¹¹⁶ de Petrarca.

En su Canzoniere, Petrarca, a través de un juego lírico, convierte a Laura en el laurel del divino Apolo a la vez que en L’aura. De modo que la señora inspiradora del poeta es a la vez presencia en el laurel y ausencia porque es aura, aire, vacío. Al respecto explica Nicholas Mann que

¹¹⁶ El verdadero título del Canzoniere es Rerum vulgarium fragmenta. Su composición es la siguiente: “Se compone de 366 poemas. La mayoría son sonetos (317) o formas más breves: siete ballate y cuatro madrigali; aparte, hay piezas más largas intercaladas nueve sestine (...) y veintinueve canzoni, más extensas, llegando a alcanzar los 169 versos” (Mann 67).

Desde el comienzo [del Canzonere] se abre un importante campo de investigación poética: los juegos de palabras sobre Laura y lauro (el laurel) se van convirtiendo en elementos ornamentales más frecuentes y complejos, resumidos en el soneto “Laura che’l verde lauro e l’aureo crine”, donde la dama se funde con la brisa, y las hojas verdes y los rizos dorados que agita. (70)

Carlos Gatti explora un tanto más la complejidad de este juego poético a partir de su análisis del soneto 198:

Observemos que el soneto 198 empieza con la expresión “laur’a” (“el aura”, “el viento suave”). “L’aura suena exactamente igual que “Laura”, el nombre de la amada. El segundo verso empieza con “l’auro” (“el oro”). “L’auro” suena exactamente igual que “Lauro” escrito todo junto, que significa ‘laurel’. Las cuatro palabras son muy parecidas. Laura y laurel son dos objetos a los que aspira el impulso creativo que mueve a la obra de Petrarca. . . . Pero el aura (“l’aura”) es aire y, por tanto, en cierto sentido representa al vacío. . . . Así como el aire mueve y es sople de vida, Laura mueve al sujeto a la poesía, pero del mismo modo en que el aire es inasible, es vacío, Laura (“l’aura”) termina siendo una ausencia, un vacío (29-30)

Y, sin embargo, más allá de la extraordinaria originalidad poética de Petrarca, la figura de su amada es heredera de la amada de los poetas provenzales y los trovadores, lo que la instituye en uno de los símbolos más depurados de la poesía cortesana.

Como se refirió en el capítulo primero, según Rougemont, las amadas de los poetas del amor cortesano eran convertidas en donnas o señoras del poeta, quien juraba ser su más fiel

servidor (78). En virtud de esa relación de siervo y dueña, la retórica amorosa devino en la confección de versos en los que la amada era simultáneamente virtuosa y cruel. Además, la permanente ausencia de la amada ofrecía motivos para elaborar el artificio del objeto del amor que es cruel porque siempre es distante¹¹⁷.

En el caso de Petrarca, Laura, que es presencia y ausencia a la vez, es elevada al sitial de señora del poeta y se convierte en la protagonista del libro¹¹⁸. Su apriorística dualidad contradictoria expresa cómo Petrarca hereda y, simultáneamente, trasciende el paradigma de las amadas cortesanas:

Sin salir de su marco empieza a desarrollarse un deseo que es todo él sufrimiento, destinado a no ser correspondido jamás, que separa al amante del resto de las personas, alejándolo incluso de sí mismo, y que sólo puede conducirlo a la muerte. Se trata de un amor profundamente paradójico en su naturaleza, efectos y expresión, ya se articule como el gélido fuego de las sensaciones del poeta (...) o en las tensiones de los sonetos que ora celebran ora lamentan, añorando en un momento pasión y paz al siguiente. (Mann 72)

Por último, resta indicar que los juegos del propio Petrarca con el nombre de Laura no culminan ahí. El vínculo de Laura con el laurel la convierte en “transfiguración de Dafne, la ninfa que, según Las Metamorfosis de Ovidio, había sido amada y perseguida por el dios

¹¹⁷Explica Green que el amor cortesano es un “amor de ‘penas’, de bendito sufrimiento: inaccesible, de mírame y no toques, un ‘amour lointain’, imposible” (97) y Rougemont que la poesía de los trovadores es “La exaltación del amor desgraciado” (77) .

¹¹⁸ Aunque Petrarca –con la madurez de los años y del Canzoniere–se mostró arrepentido de la encendida pasión que sentía por Laura, la importancia de su figura se sustenta en la división del Canzoniere: “una primera sección más extensa dedicada a su amor por Laura mientras vivía; una segunda relativa a la supervivencia de su pasión después de morir ella” (Mann, “Introducción” Mann 66).

del sol, Apolo, y que había sido transformada en un laurel justo a tiempo para escapar de él” (Mann 70).

Por todo ello, la mención de “el aura” en el poema da pie a una serie de connotaciones ligadas a la poesía cortesana, a las canciones de Petrarca y, en general, a la poesía tradicional de corte amoroso. En “El moho”, el vínculo fundamental de “el aura” con el laurel incluye a este como otro personaje poético del poema y, desde la perspectiva de quienes dejan “malparado” al “pobrezuelo moho”, se parangona con los otros elementos vegetales y literarios del microcosmos poético que integran el orden jerárquico que posterga al moho.

Son de rigor algunas otras consideraciones acerca del laurel. Como señala Víctor García de la Concha: “Laurel tiene un [sic] larga tradición mantenida a lo largo de la Edad Media como símbolo de victoria” (155). Dice De la Concha que “el Renacimiento aporta algún matiz específico dentro de su desarrollo” (155) y que un autor fundamental de ello es Garcilaso: “A través del mito de Dafne y Apolo [...] Garcilaso recoge en el soneto XIII y en la Egloga III laurel adquiere un doble valor simbólico” (155). El crítico se refiere al laurel como símbolo de la poesía y, en menor, medida como paradigma del desdén femenino.

En “El moho”, la función paradigmática del laurel como símbolo de la poesía fortalece la hipótesis de que el moho está siendo desdeñado por ser ajeno a la materia tradicionalmente poetizable. En el caso de la otra función simbólica del desdén como paradigma del desdén femenino, esta se inscribe en la parodia del tópico amoroso: no es una dama desdeñosa de su amante perseguidor, es la poesía la que desdeña un elemento que concibe como poca cosa para inscribirlo en su discurso.

Anticipé, además, las relaciones del laurel con otra de las plantas que aparecen en el poema: la yedra, también de tradición garcilasista. De la Concha recuerda que “el laurel es

propio de la poesía heroica en tanto que la hiedra lo es de la pastoril” (155). Añade que “el propio Garcilaso emplea la distinción en la dedicatoria de la Egloga I a D. Pedro de Toledo, su protector y amigo: ‘el árbol de victoria... dé lugar a la yedra’” (155), lo que equivale, según De la Concha, a “sustituyamos ahora la poesía heroica por la pastoril” (155).

La imagen de la yedra convoca indefectiblemente a otra, que aparece también en el poema: el olmo. La función de ambas figuras en el texto serán en breve detalladas. Dejemos aquí sentado que la alusión al laurel opera como paradigma de la poesía, y no solo la de Garcilaso o Petrarca, y trae a colación otros símbolos de amplia tradición como el olmo y la yedra. Los tres elementos –yedra, olmo y laurel– conforman una tríada que avasalla y posterga al moho antes del tiempo de la mudanza en que este se verá revalorado.

En ese orden de cosas, volviendo al primer verso del poema, la “benigna aura” puede ser “cruel” a la vez, evocando aquella dualidad de la Laura de Petrarca y de las amadas del amor cortés¹¹⁹.

Por otro lado, la invocación a “el aura” no solo evoca tópicos amatorios del Dolce stil novo y de la poesía cortesana en general, sino que además otorga al carácter lúdico y paródico del poema mayores alcances de los previstos a primera vista. Si el hecho de “jugar” con la octava real de Ariosto y Boiardo equivale a parodiar nada menos que la épica renacentista, invocar “el aura” de Petrarca es subversivo por partida doble. Vale decir que el poema no solo polemiza con tópicos y estilos métricos consagrados por la tradición literaria

¹¹⁹ La crueldad de las damas del amor cortés radica en su, ya mencionada, perpetua negación o retardación en corresponder al amor ofrecido por el poeta. En el caso de Laura, como señala Mann, conforme se hacen más fuertes las implicaciones morales del Canzonere, sus cualidades celestiales en vida “surgen con mayor claridad según se le va apareciendo repetidamente [a Petrarca] en sueños y visiones después de muerta ... la virtud de Laura, que se resistió a sus requerimientos actuó por el bien de él” (72)

en general, sino que específicamente interactúa de manera paródica con la métrica y los temas de los pilares del llamado estilo elevado y de la poesía culta.

En suma, “El moho” no establece únicamente relaciones paródicas concretas con la obra más representativa de Petrarca, sino que, más allá de ello, constituye una ingeniosa parodia de las estrofas y, sobre todo, de los temas consagrados por la poesía culta renacentista.

Aun cuando, en este poema, los vínculos con Petrarca y el petrarquismo, más que en el aspecto métrico se concentran en los tópicos y temas de la poesía del autor del Canzoniere, para no soslayar la parodia métrica debe señalarse que en la mayoría de los esquemas métricos del mencionado libro de Petrarca prevalece el ritmo del endecasílabo (Fubini 288-9). Salvo las baladas, el resto de esquemas de la obra –sonetos, sextinas, madrigales y canciones– tienen al endecasílabo como elemento fundamental del impulso métrico.

Los endecasílabos que utiliza el Canzoniere son tanto a maiori como a minori (Fubini 288): los primeros presentan acento de intensidad en sexta sílaba y los segundos en cuarta y octava sílaba (Domínguez Caparrós, Métrica española 152). Esta distribución acentual, que consagra Petrarca, es preservada en el endecasílabo español y si atendemos a las cumbres acentuales de “El moho” verificamos la correspondencia de esta tendencia de la tradición en las sílabas cuarta, sexta y octava.

Más allá de esta precisión, como venía subrayando, la relación con el Canzoniere es sobre todo temática y constituye una expresa intención en el poema de vincular lo elevado con lo bajo, lo superior con lo inferior, lo bello con lo grotesco. Invocar a la representación de las bellas virtudes y la belleza estética de Petrarca y dejarla interactuar con un representante tan estética y valorativamente grotesco como el moho ejemplifica las intenciones

paródicas del poema. Incidiré específicamente en las implicancias de la presencia de “el aura” cuando esta cobre pleno sentido hacia el final del análisis del texto.

2.7 El espolvorear como acción grotesca

La voz poética manifiesta al mohó que “nadie acá podía imaginarse” que él posteriormente al tiempo pretérito inicial espolvorearía al mundo. La acción de espolvorear atrae nuevamente a “el aura” por el vínculo que posee con la connotación de “echar algo al aire” y la incluye en ese “nadie” incrédulo de las potencias del mohó. Que nadie pueda imaginarse al mohó en otra condición que no sea la de crecer en la materia en descomposición se explica porque quienes han ocupado el nivel superior en la jerarquía microcósmica son quienes ubican al mohó en ese estado relegado y “reducido”: el aura/laurel, la yedra y el olmo.

Además, esta idea se encuentra ligada con la ociosidad que implica el término: según el DRAE (22^a ed.), el ‘mohó’ está vinculado con el ocio valorado negativamente: ‘desidia o dificultad de trabajar, ocasionada por el exceso de ocio y descanso’. Ese vínculo con el ocio se aprecia en una frase coloquial como ‘dejar que se críen mohos a algo’ (DRAE 22^a ed.). Desde esta acepción es que, en el poema, el discurso del orden jerárquico que suscriben estos miembros del reino vegetal signa al mohó como ocioso o improductivo.

Colocar al protagonista del poema –y el mohó es un proto agon en el sentido más literal– en el título del mismo, entonces, confronta al mohó con el orden oficial de las especies supuestamente superiores –principalmente, en un sentido literario; secundariamente, desde el punto de vista biológico– y anuncia paratextualmente su relevancia en el microcosmos poé-

tico, dado que el poema concluye afirmando la actividad espolvoreadora del moho en oposición al concepto que lo relaciona con el ocio y el estatismo.

En la división de “alto” y “bajo” que sostiene el sistema de imágenes del texto, el que el moho se transporte por el aire –o por el “aura”– implica que se ha alzado sobre su condición rastrera y que se ha literalmente elevado por el aire/aura. Este hecho es de suma importancia en un orden jerárquico horizontal donde los elementos dominantes se emplazan “arriba” y el elemento menos prestigiado es relegado “abajo”¹²⁰, pues significa que este último efectivamente ha ascendido a una posición preponderante, pero además es una acción típicamente carnalesca ya que alza al nivel “alto” a lo que estaba en el “bajo” y viceversa: el moho asciende por efecto de su unión con el aire/aura y, a la vez, “el aura” se ve simbólicamente rebajada por esa alianza con el moho.

Por otra parte, la acción de espolvorear el mundo guarda una relación con una de las imágenes más típicamente carnalescas: salpicar excrementos. La imagen del moho/antibiótico esparciendo la semilla de la vida evoca aquella práctica cultural del carnaval medieval que consistía en esparcir excremento¹²¹ en la plaza pública y que, en una

¹²⁰ Es interesante observar el desarrollo en el modo de señalar metafóricamente la postergación en el *Belli de En alabanza* –y acaso en otros libros posteriores– y el de los primeros libros. En *Poemas* se expresa claramente que el postergado queda “a la zaga”, en la célebre metáfora belliana de la carrera de la vida. En *Dentro y fuera* quien está avasallado es excluido del banquete de la vida. En *¡Oh Hada Cibernética!* parece combinarse la exclusión espacial con la metáfora de quedar rezagado. En *El pie sobre el cuello* empieza a despuntar la exclusión a través de una división claramente horizontal, que se consolida en *Por el monte abajo*. Esta división entre los de “arriba” y los de “abajo” se percibe también en *Sextinas y otros poemas* y marcadamente en *En alabanza del bolo alimenticio*. Como observación general, apunto que varios de los libros posteriores no están exentos de esta dicotomía horizontal del universo poético belliano. Pensemos sino en “Del monte de Venus al cielo” de *El buen mudar*, en “Lo inaccesible” de *En el restante tiempo terrenal* o “¿Cuándo, señora mía?” de *Bajo el sol de la medianoche rojo*.

¹²¹ Eco señala que en las celebraciones carnalescas asumían una función de farsa incluso los excrementos que, durante la elección burlesca de un falso obispo, se utilizaban en la iglesia en vez del incienso, mientras que en los charivari [procesiones en ocasión de las nuevas bodas de un viudo] se arrojaban a la multitud. Así se redimía en cierto modo la fealdad . . .” (*Historia de la fealdad* 140). Bajtín subraya al respecto lo siguiente: “Se sabe que los excrementos cumplían un rol muy importante en el ritual de la *fiesta de los locos*. Durante el oficio solemne celebrado por el obispo de la risa en la iglesia, se utilizaban excrementos en lugar de incienso. Después del oficio religioso, el prelado se instalaba sobre una de las carretas cargadas de excrementos; los

modalidad del carnaval más moderna, es practicada con agua y barro. Sobre la manifestación más auténtica de esta práctica dice Bajtín que «“Las salpicaduras no son de barro, sino más bien de orina y excrementos. Este es uno de los gestos degradantes más antiguos, retomado por la metáfora, atenuada, modernizada, bajo la forma de “salpicar barro”» (La cultura popular 133).

Se trata de una imagen típicamente carnalesca porque reúne en la esencia del material grotesco el principio de la muerte-renovación. Bajtín insiste en el carácter ambivalente de las imágenes de salpicar excremento y orina, que constituye una acción que no busca solo degradar, sino a la vez dar vida: es la muerte que renueva. Por tanto, la analogía del moho que espolvorea con la del barro o el excremento que salpica, dentro del sistema de valores del poema basado en las potencias del material grotesco, exhibe, en simultáneo, la renovación del orden jerárquico oficial –en que el alma está a la cabeza– por medio de la instauración de un tiempo de bienestar general y la voluntad de integrar a todos los actores del microcosmos poético; es decir, la intención de incluir en un solo cuerpo cósmico al mundo vegetal –yedra, olmo, laurel– de los postergadores y al postergado reino fungi bajo la égida del moho.

El pronombre indefinido (“nadie”) engloba a todos los personajes mencionados en el poema y de los que, aun cuando no lo están textualmente, se esperaría que también menosprecien al moho (quizá los miembros de los reinos menores de la naturaleza): el moho es el postergado del universo del poema. Este es el riguroso esquema de la topografía de lo “alto” y lo “bajo” a un nivel terrenal, entre los cuerpos –aunque no animales–, que tiene como actores a los seres vivos menos desarrollados en la escala evolutiva. Aun así, el poema

curas recorrían las calles y los arrojaban sobre la gente que los acompañaba. El ritual de la cencerrada comprendía entre otras cosas el arrojarse excrementos” (La cultura popular 133).

plantea que en este microcosmos de plantas, elementos primarios y hongos, existe una división jerárquica oficial que reproduce la dicotomía que ocurre a nivel cósmico.

El adverbio “acá”, que acompaña a “nadie”, abre precisamente las puertas de este microcosmos en que pugnan las especies del reino vegetal con un miembro del fungi, además de denotar un tiempo y un espacio presentes, que son la actualidad temporal del texto. Los ocho primeros versos siguen evocando el pasado y la mención al presente del poema funciona como una suerte de prolepsis que se sintetiza en “que iban a imaginarse todos”. Así, en el tiempo presente, el moho espolvorea este mundo y hay que entender “este mundo” como el mundo terrenal de plantas y pequeños seres vivos.

Es interesante el cuarto verso del poema porque además del uso del polisíndeton, la repetición también se da en cuanto al contenido semántico de las palabras. Los términos “trazas”, “modos” y “rodeos” guardan una afinidad semántica destinada a reforzar las potencias de las que goza el moho en el tiempo presente; los tres contienen el sentido de ‘modo’ o ‘manera’. El DRAE (22ª ed.) indica como una acepción de ‘traza’ al ‘Modo, apariencia o figura de alguien o algo’. Por su parte, ‘rodeo’ tiene como una de sus acepciones la manera indirecta o no habitual de hacer algo (DRAE 22ª ed.). El énfasis en esta redundancia semántica no es lo único que refuerza la inventiva y habilidad del moho en su acción presente de espolvorear al mundo. Había mencionado el polisíndeton, que incide en la pericia y nueva apariencia del moho espolvoreador, pero además hay otro rasgo prosódico que busca hacer hincapié en esta idea. Observemos el verso completo: “en qué traza y modos y rodeos” (4) y analicemos la distribución de sus acentos:

U / / U / U U U / U

23

La presencia del acento antimétrico refuerza la importancia de la condición actual del moho, pues es un hecho que ha cambiado radicalmente el orden jerárquico: el moho que estaba en lo más bajo se ha transportado a lo más alto del cosmos del poema. Así, al efecto del polisíndeton, la insistencia semántica por medio de los tres términos y el acento antirrítmico justifican la relevancia que cobra el nuevo estado del moho.

La voz poética abandona la prolepsis cuando recuerda al moho lo mal que lo habían tratado y lo mucho que lo habían minusvalorado, tanto que ni siquiera lo habían reconocido a ras de su nivel. Expresa que aun cuando el moho no estaba en condiciones de “espolvorear el mundo” era, a fin de cuentas, moho. Subyace aquí un reconocimiento justo de los elementos y de la materia grotesca tanto como material poético como elemento renovador de la vida. En el tiempo pasado del texto, el moho no ha acometido la valorada acción de espolvorear al mundo, pero poseía una condición en tanto ser vivo: la de ser moho, una especie del reino de los hongos.

De este modo, la voz poética reconoce, por un lado, un valor intrínseco de los seres, no dictaminado necesariamente por quienes ocupan la parte superior o alta de la jerarquía evolutiva en el microcosmos jerarquizado; por otro, reconoce la legitimidad de un material literario no tradicional y no consagrado por la tradición; y por último, suscribe la revaloración de la materia grotesca como componente esencial en el ciclo natural de la renovación. El reconocimiento efectivo del moho se dará cuando la yedra y el olmo, antes esquivos, se vean superados por el nuevo rol que asumirá a quien marginaban.

En el octavo verso, la voz poética reconoce que el moho era tratado incluso “aun abajo” de su nivel y revela su solidaridad con él cuando usa el compasivo vocativo “pobrezuelo moho” en un evidente juego de palabras entre “pobre” y “suelo”. El moho es pobre porque

lo han despojado de todo valor por ser grotesco, por ser inferior en la escala evolutiva y por ser supuestamente improductivo y es “pobrezuelo” porque en el despojo valorativo que ha sufrido lo han rebajado al suelo, “aun abajo” de su nivel.

2.8 Las imágenes de la tradición aurisecular como postergadoras del moho: la yedra y el olmo

Mencioné previamente que en “El moho” diversas imágenes proveen connotaciones de un ambiente bucólico. Este es, en realidad, parodiado desde varios ángulos, y es que aquí se efectúa una operación similar a la del poema analizado en el primer capítulo. Allí, una de las tradiciones más directamente parodiadas es la poesía cortesana. En este poema, una de las modalidades literarias más parodiadas es la literatura pastoril; ello sin dejar de lado la parodia de los tópicos del amor cortés y, en particular, de la poesía petrarquista.

En líneas generales, dichas constantes paródicas actúan desde tres ángulos. En primer lugar, el desdeñado no es un pastor enamorado sino una clase de hongo; en segundo lugar, el desdén no es de naturaleza amorosa sino que alude a la discriminación de parte de un colectivo; por último, los elementos que parecen constitutivos del locus amoenus son desmantelados por un sistema de imágenes grotescas que contrastan radicalmente con la solemnidad del espacio pastoril idealizado y el tono elegíaco de los versos.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, corresponde explicar en el plano de lo literario las implicancias de la presencia de las figuras de la “yedra” y el “olmo” en el poema. Se señaló que su estatus como entidades superiores en el espacio del poema es una autodesignación que no solo obedece a sus condiciones biológicas como entidades orgánicas que existen en la realidad extratextual, sino que en buena cuenta, responde a su adscripción al

conjunto de imágenes del canon literario culto. Como señalaba previamente, se trata de símbolos recurrentes del poeta español del Siglo de Oro, Garcilaso de la Vega y desde su pertenencia al sistema de imágenes garcilasistas debemos leer las motivaciones de su ubicación en el lugar topográficamente más elevado del microcosmos del poema.

Quizá el texto garcilasista más célebre en que aparecen la yedra y el olmo sea su “Égloga I”. En ella, los pastores Salicio y Nemoroso cantan lastimeramente sus cuitas de desdichado amor “en la verdura / por donde una agua clara con sonido / atravesaba el fresco y verde prado” (46-8). El texto, en síntesis, retoma el tópico clásico del locus amoenus y actualiza la tradición de las Bucólicas virgilianas de un modo que consagrará la tradición hispánica: los pastores cantan sus penas de amor a la sombra de un árbol en el verde prado con la fuente de agua cristalina. El género es el de la poesía pastoril y tiene a las cuitas de amor, al locus amoenus y a los pastores como elementos fundamentales.

Víctor G. de la Concha explica que la yedra y el olmo son símbolos amorosos de formulación clásica, y señala que Garcilaso recoge los símbolos de “la parra abrazada al olmo y el de la hiedra trepadora” (155) de la poesía latina, sobre todo de Virgilio. Añade que “Garcilaso-Salicio emplea tales términos para expresar el dolor que siente al saber casada a Isabel-Galatea: «viendo mi amada yedra / de mí arrancada, en otro muro asida, / y mi parra en otro olmo entretejida»” (155). La cita de De la Concha es de la Égloga I y se observa en ella la mención de los símbolos de la yedra y el olmo. Por tanto, queda claro que estos símbolos pertenecen al sistema de imágenes de uno de los poemas más emblemáticos de la poesía pastoril.

Fernando de Herrera, uno de los comentaristas más celebres de la obra de Garcilaso, explica, en su famosa obra comentada de Garcilaso de 1580, estas imágenes clásicas retoma-

das por el poeta de las Églogas: “La parra se casa con el olmo y es su amiga, porque crece en él; que según Virgilio, se maridaban las parras a los olmos” (Garcilaso y sus comentaristas 485).

En el caso de la hiedra, Herrera revela que si con el laurel se coronaba a los poetas heroicos, con la hiedra se coronaba a los líricos que, como es sabido, eran considerados poetas menores que los heroicos (477). Se entiende, de ahí, la revaloración que pretende darle Garcilaso, poeta lírico, a esa poesía, en un contexto donde la poesía predilecta era la épica. Es posible concluir que las alusiones al laurel y la mención a la yedra y el olmo convocan la tradición de la poesía heroica y lírica al poema belliano y, así, son tres símbolos de gran prestigio en la poesía culta los que acometen el desdén contra el grotesco moho.

La presencia de la Égloga I garcilasista reclama detenernos en la posible relación del poema con el género de la égloga. Comentando las églogas de Garcilaso, Herrera pensaba que “son el más antiguo género de poesía” (472), y sobre sus temas escribió que “aunque la materia de ellas es varia, parece que es más antigua la amatoria”. Agrega que la “materia de esta poesía es las cosas y obras de los pastores, mayormente sus amores; pero simples y sin daño [...] Los dones que dan a sus amadas, tienen más estimación por la voluntad, que por el precio [...] Las costumbres representan el siglo dorado; la dicción es simple, elegante; los sentimientos afectuosos y suaves; las palabras saben al campo y a la rusticidad de la aldea; pero no sin gracia...” (474).

Si la égloga tiene al tema amoroso como materia predilecta y recurrentemente este es presentado desde el tópico de la pena de amor, la actitud paródica del poema que estudiamos se funda en subvertir el prestigio del desdén amoroso reemplazándolo por una práctica discriminatoria y excluyente efectuada por los símbolos literarios de la tradición pastoril.

Se suma a esto que la simulación paródica del locus amoenus está del todo desprovista de los pastores y de cualquier sombra de humanidad: el laurel, la yedra y el olmo son ahora los personajes del texto.

2.9 La reivindicación del moho en los reinos menores de la naturaleza

En los siguientes versos, la voz poética, partiendo de la evocación al pasado, logra una sutil transición del tiempo pretérito al tiempo presente del poema:

entre los fieros ascos y revueltos
de terrestres, acuáticos y aéreos;
mas de pronto por divinal cambiazo,
no al ámbar, no al almizcle, sino al polen
nada menos al fin por vez primera
sobrepujas, ¡oh moho!, en todas partes,
resolviendo las intrincadas cosas
de la vida y la muerte cuán ajenas . . . (9-16)

Merece resaltarse la rima asonante alejada entre los versos 9 y 10 y el verso 4: rodeos (4), revueltos (9) y aéreos (10). La asociación tímbrica connota la imagen del moho “revuelto” por el aire o “el aura” y es una clara muestra de la bajeza del moho –porque se da a entender que el hecho de estar revuelto es negativo– y de su falta de agencia. La rima alejada entre el v. 4 y el pareado de vv. 9 y 10 no parece accidental porque hay un evidente vínculo semántico sintetizado en el concepto de estar “dando vueltas”. Así, pues, la rima alejada de estos tres versos forma una asociación semántica que connota al moho “dando

vueltas por el aire”. Dicha cadena de significados promueve la idea general de que el moho en el tiempo pretérito que indica el poema está errando por el mundo sin voluntad propia. Ello, como veremos, alude a su condición meramente parasitaria.

El moho antes se arrastraba “entre los fieros ascos y revueltos / de terrestres, acuáticos y aéreos” (10), es decir, estaba relegado a conducirse en lo tipificado como lo más bajo, feo y desagradable de los elementos del mundo: la materia en estado de descomposición¹²². La movilidad del moho en agua, tierra y aire es parte de su presencia numerosísima –cualidad vinculada con la superabundancia del realismo grotesco– en cuanta superficie albergue un organismo en descomposición. Dicha naturaleza parasitaria, de aparecer en la materia que se pudre es execrable para el orden oficial, encarnado en los símbolos vegetales de la tradición literaria, para quienes el moho representa un ser repulsivo con el que no quieren mezclarse.

Sin embargo, el tercer verso de este segmento expresa el cambio brusco de la condición parasitaria del moho. El término “cambiazó” marca el momento en que se producirá la mudanza y el moho ya no andará arrastrándose entre los fieros ascos sino que adquirirá un nuevo estatus, simbolizado en su nueva capacidad de desplazarse por el nivel superior de la jerarquía horizontal del microcosmos poético. Merece resaltarse el momento de expectativa frustrada que se produce con el término “cambiazó”: los dos versos anteriores rimaban entre sí (revueltos-aéreos). De modo que la unión de estas cualidades prosódicas también señala la especial relevancia del término y del verso.

¹²² El moho, como el resto de hongos, puede aparecer prácticamente en cualquier lugar dónde se esté descomponiendo la materia: “Los hongos son organismos de gran tamaño que suelen vivir en los animales muertos y en descomposición y en la materia vegetal. Se encuentran principalmente en el suelo, en los objetos contaminados con tierra, en las plantas y animales, y también pueden estar en el aire” (*Britannica. Macropaedia*, t. 21, 609, mi traducción).

Por otro lado, este “divinal cambiazo” parece una operación de deus et machina, por cuanto se entiende que un agente externo es el que posibilita que el moho mude de condición, es decir, que se convierta en antibiótico. Este deus et machina es solo designado como un cambio, como una alteración de las condiciones que rigen el cosmos poético. La falta de un agente concreto o nominal que genere este cambio sugiere que se trata de la acción de una fuerza o movimiento¹²³ que inicia de modo repentino una modificación de las relaciones entre los personajes poéticos así como una elevación del personaje postergado. Esta alteración es de características carnalescas por el material grotesco, por la inversión de las jerarquías y por el carácter cómico –producido por el contraste entre el esquema pretendidamente solemne y el material poético–.

Cabe destacar también el carácter hiperbólico del término, que implica un cambio radical en la condición del moho y su accionar, con lo cual “cambiazo” se convierte en una especie de superlativo. Desde esa perspectiva, la hipótesis de que el cambio a un periodo temporal en que el otrora burlado será coronado es de corte carnalesco se ve reforzada, dado que el término “cambiazo” estaría subrayando una característica central del “realismo grotesco”. De acuerdo con Bajtín, en el contexto de las fiestas carnalescas y las peroratas de los charlatanes de feria: “El superlativo domina completamente; pero no se trata de un superlativo retórico; es un superlativo resuelto, exagerado y un poco alevoso” (La cultura popular 145).

¹²³ Un movimiento de semejantes características fue visto en el poema del primer capítulo, solo que en ese caso el movimiento se vio finalmente frustrado o inconcluso por la falta de formación del cuerpo colectivo representado por el bolo alimenticio.

Asimismo, en segunda instancia, “cambiazo” es una palabra del habla popular¹²⁴, casi de replanesca o jergal, lo que refuerza justamente el contenido semántico del término. A la sintaxis que emula la de un texto de elevado lirismo se agrega un vocablo que contrasta por su coloquialidad. En tercera instancia, no puede pasarse por alto el sentido fraudulento que tiene ‘cambiazo’, en la expresión ‘dar el cambiazo’: ‘cambiar fraudulentamente una cosa por otra’ (DRAE 22ª ed.). Esta acepción arroja mayores luces acerca del ambiente cómico que construye el propio texto y fortalece la idea de que la elevación del moho no debe tomarse demasiado en serio, no porque no se dé efectivamente sino porque es un encumbramiento al estilo de un coronamiento paródico: el moho oficia como un bufón coronado, que en efecto será el soberano mientras dure este tiempo de características carnalescas¹²⁵.

El momento en que el moho es redimido aparece, entonces, como uno de amplios rasgos carnalescos, pues, de acuerdo con Bajtín, el tiempo carnalesco es un periodo de ambivalencias, donde los significados dejan de ser unívocos y el cuerpo social inicia la vivencia de la risa que amortaja y resucita. Es el tiempo en que los insultos se vuelven palabras afectuosas y los charlatanes gobiernan la plaza pública. Y, en efecto, el tiempo presente del poema actúa justamente como un periodo de inversión de las jerarquías, un momento en que se exalta al avasallado y lo lúdico se instala como nuevo orden (micro)cósmico.

¹²⁴ El uso del habla coloquial en la poesía belliana ha sido destacado por la crítica. González Vigil dice que en el universo belliano “conviven, con intensidad significativa desusada, lo antiguo y lo moderno, las referencias cultistas y la replana, lo sublime y lo grotesco” (“De la alienación a la esperanza” 48). Enrique Lihn, comentando el lenguaje del poeta, sostiene que “Belli inventa esa jerga tradicional mezclando casticismos antañones y peruanismos” (“En alabanza de Carlos Germán Belli” 209). Carganigo hace hincapié en “frases coloquiales como ‘pitanza’ y ‘bofes’” (“Carlos Germán Belli” 110).

¹²⁵ El rey del carnaval, el bufón coronado, debe atravesar por una serie de actos vinculados con la muerte fingida, pero se trata de una muerte fingida porque “dentro de este sistema, la muerte es sucedida por la resurrección, por el año nuevo, por la nueva juventud y la primavera” (La cultura popular 178). Su inherente contacto con la muerte y luego con la renovación sumado a la elevación del moho le confieren una suerte de coronamiento bastante similar a la coronación paródica propia de la celebración carnalesca. El ambiente cómico de la composición cierra el cariz de lo lúdico sobre el encumbramiento del moho, pero lo importante es que durante ese tiempo –el tiempo del poema– el moho funge como un poderoso soberano microcómico.

Finalmente, el término “cambiazo” supone un cambio –quizá momentáneo– en el cosmos poético y su marca popular exhibe la profundidad y alcances de dicha alteración inclusive a nivel del componente léxico. Si a la modificación en el nivel léxico se le suma la expectativa frustrada obtenemos un conjunto de elementos que se presentan como relevantes para la interpretación de este. Entonces, la hipótesis que concibe en este repentino cambio la inauguración de un tiempo metafórico de características carnalescas se ve nuevamente refrendada, dado que todos estos rasgos confirman la inversión de las jerarquías, la revaloración del material degradado y la primacía de un ambiente lúdico-cómico.

La locución adverbial “de pronto” indica lo repentino y brusco del cambio, y altera así – junto con “cambiazo”– la, hasta ahora, conducción armónica del poema, que había transitado sin sobresaltos entre el tiempo pasado y el presente. Por su parte, el adjetivo “divinal”, coincide con un momento de expectativa frustrada¹²⁶ que hace resaltar el término. En esa línea, “divinal” aporta al término “cambiazo” el sentido de haber sido prácticamente milagroso o divino, lo que se explica dada la condición tan reducida que había tenido el moho y el cambio tan repentino de esta.

Sostiene Bajtín que el tiempo del orden oficial y serio regula el mundo de tal modo que fija las relaciones entre las cosas como verdades (La cultura popular 15). Si el moho es un ser inferior en el tiempo del orden oficial, pues eso constituye una verdad durante ese lapso, mientras que en el tiempo carnalesco las verdades son relativizadas, puestas a prueba e incluso puestas de cabeza. Por tanto, ya no es tan cierto que el moho es de naturaleza inferior a la yedra y el olmo. Además, la misma relativización de las verdades y la inauguración

¹²⁶ La palabra divinal destaca por la concentración del acento en octava sílaba, cuya fuerza disuelve el acento en sexta, lo cual constituye el momento de expectativa frustrada pues la tendencia general de los versos del poema presenta acentos en sexta sílaba en casi el 80 % de los casos.

del cambio desprestigian la seriedad del propio discurso y, específicamente, vuelven cómico también al adjetivo “divinal”.

Es importante destacar que el consabido “cambiazó” constituye un quiebre temporal en el poema porque el moho presenta una alteración concreta: el cambio es tanto de la condición del moho como de la organización jerárquica del microcosmos. Y este moho, que ha sufrido un cambio en su estado, ya no tiene punto de comparación ni con sustancias como el ámbar ni almizcle, sino que puede equipararse a sustancias como el polen e, inclusive, “sobrepujar¹²⁷” sobre ellas, es decir, sobresalir por encima de estas.

Ámbar y almizcle son dos términos poéticamente reconocibles, pero antes de explicar su procedencia literaria y ahondar en las implicancias intertextuales de su presencia en el poema, conviene tentar algunas interpretaciones sobre la base de su existencia como entidades orgánicas, aproximación que ya demostró su pertinencia para comprender el sitio de la “yedra” y el “olmo” al interior del sistema de imágenes del texto.

El ámbar es una ‘Resina fósil, de color amarillo más o menos oscuro, opaca o semitransparente, muy ligera, dura y quebradiza, que arde fácilmente, con buen olor, y se emplea en cuentas de collares, boquillas para fumar’ (DRAE 22^a ed.). Aunque también puede designar una sustancia presente en las vísceras de algunos cetáceos (el ámbar gris) (DRAE 22^a ed.). El almizcle, por su parte, es una sustancia, grasa y untuosa que segregan ciertos mamíferos

¹²⁷ El término sobrepujar actualmente se encuentra en desuso. La última vez que el DRAE lo consigna indica que viene de ‘sobre’ y ‘pujar’ y que significa ‘Exceder una cosa o persona a otra en cualquier línea’ (1992). se trata, en realidad, de un vocablo bastant antiguo; la primera vez que el DRAE lo registra es en su ed. de 1739 y tiene la acepción previamente señalada. Es una de aquellas palabras que destacan el uso de vocablos arcaizantes por parte de Belli. La primera vez que “sobrepujar” aparece en los poemas de Belli es en el poema “En tanto que en su hórrido mortero” de ¡Oh Hada Cibernética!!, donde tiene el sentido de ‘sacar algo adelante’: “aun que cebado me hayan mis mayores / con la perdiz moral, no sobrepuja nada, / ni aun de la arena un corto grano oscuro” (¡Oh Hada Cibernética! 8-10).

que, ‘por su untuosidad y aroma, es materia base de ciertos preparados cosméticos y de perfumería’ (DRAE 22^a ed.).

De modo que, en primer lugar, en cuanto al significado, ambos designan sustancias que segregan mamíferos. En segundo lugar, “almizcle” y “ámbar” comparten la condición de ser sustancias que son empleadas en la industria de la perfumería y la cosmética. Destacar su buen olor y su valía como insumos para la elaboración de productos de belleza conviene para interpretar una parte del rol que desempeñan en el texto.

El quid de la comparación entre el moho y estas sustancias radica en que el moho mudado –el que ha sido elevado de su condición marginada– es superior a otros compuestos que, poseyendo una apariencia y condición que puede ser también grotesca¹²⁸, son valorados como materias valiosas y benéficas. En tal sentido, se afirma que la actividad benéfica que ejerce el moho en su nueva condición no es solamente una acción cosmética –como las del almizcle y el ámbar–, sino que tiene una injerencia decisiva e importante en la vida de los seres. Más aún, el moho es ahora incluso superior al polen¹²⁹, a aquel conjunto de diminutos granos del que tanto dependen las plantas.

La importancia del polen en la producción de semillas y frutos¹³⁰ lo convierte en un compuesto decisivo en la cadena de la vida de las plantas y, por consiguiente, del resto de

¹²⁸ Ámbar y almizcle son, a fin de cuentas, sustancias resinosas que pueden obtenerse la una de las vísceras de las ballenas, y la otra de las “glándulas situadas en el prepucio, en el periné o cerca del ano [de algunas mamíferos]” (DRAE 22^a ed.)

¹²⁹ El polen es “una masa de microesporas en una planta con semilla, que aparece generalmente como un polvo fino. Cada grano de polen es un cuerpo diminuto, de forma y estructura variada, formado en la antera –o aparato masculino– de las plantas con semilla y se transporta por diversos medios (aire, agua, insectos, etc.) al pistilo –o estructura femenina–, donde ocurre la fertilización” (Britannica. Micropaedia, t.9, 567, mi traducción).

¹³⁰ Expliquemos brevemente el proceso de transmisión del polen, conocido como polinización. Se denomina polinización a “la transferencia –en las plantas con semilla– de los granos de polen de los estambres, donde se forman, a los óvulos o los órganos que contienen óvulos fértiles. La polinización es un requisito previo para la fertilización y la producción de semillas” (Britannica. Micropaedia, t.9, 568, mi traducción).

seres vivos. No obstante, la voz poética refiere que el moho transformado ha superado tamaño condición de que goza el polen.

Entonces, la comparación con el polen no es gratuita porque el moho no ha “sobrepujado” a un elemento cualquiera, sino a aquel que permite la fecundación de plantas como la yedra y el olmo. Es decir, el moho se ha convertido en un ser más destacable que el mismo polen que tanto aprecian el olmo y la yedra. Subrayo que ya el hecho de que el moho viaje a través del aire/ aura –con todas sus honradas connotaciones– denuncia su estatus superlativo al interior del microcosmos poético.

Como se verá más adelante, la condición superior que ha adquirido el moho es la de antibiótico¹³¹. Este nuevo estado es el que le permite competir y superar –en beneficios hacia el resto de seres del microcosmos– al valorado polen. El señalamiento de este hecho supone una auténtica revaloración de las propiedades de la materia grotesca, pues el moho ha poseído potencialmente esta propiedad de ser antibiótico desde su presentación parasitaria.

Su condición de organismo que convive con la materia muerta y que, a la vez, es capaz de ser tan benéfico para la vida supera las cualidades del polen que, aunque cumple la función de ser nada menos que la semilla vital de las plantas, carece de la magnífica cualidad de obtener vida de la muerte, “resolviendo las intrincadas cosas / de la vida y la muerte cuán ajenas” (16). Gracias al moho la vida y la muerte, en el microcosmos poético, han dejado de ser dos entidades extrañas una de la otra y se han convertido en estadios reconciliados y próximos.

¹³¹ El antibiótico es una “sustancia química producida por un organismo vivo, generalmente un microorganismo, que actúa en detrimento de otros microorganismos . . . Aunque los antibióticos son liberados de forma natural en el suelo por bacterias y hongos, su uso no adquirió importancia mundial hasta la introducción de la penicilina en 1941. Desde entonces, han revolucionado el tratamiento de infecciones bacterianas en humanos y otros animales ”(*Britannica. Micropaedia*, t.1, 449, mi traducción).

Esta es una operación típica del realismo grotesco, pues, como señala Bajtín, “En el sistema de imágenes grotescas . . . la muerte no aparece como la negación de la vida . . . La muerte es, dentro de esta concepción, una entidad de la vida, es una fase necesaria como condición de renovación y rejuvenecimiento permanentes” (La cultura popular 50).

En esa línea, la inicial condición rastrera del moho y su aparición en un contexto de degradación y muerte de los cuerpos supone la etapa indispensable para que este llegue a ser portador de vida: “Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra 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 luz a algo superior [...] La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento.”(La cultura popular 25).

Merece subrayarse, además, que el moho crece en el cuerpo en descomposición y en las imágenes del realismo grotesco predominan los cuerpos en constante crecimiento y transformación: “La vida es descubierta en su proceso ambivalente, interiormente contradictorio. No hay nada perfecto ni completo, es la quitaesencia de lo incompleto. Esta es precisamente la concepción grotesca del cuerpo” (La cultura popular 29).

En consecuencia, el moho se erige como auténtico representante del conjunto de imágenes grotescas que con su crecimiento y su constitución de cuerpo en otro cuerpo inaugura un proceso de renovación y rejuvenecimiento permanentes. Justamente, gracias a su papel de degradar la materia orgánica, el moho puede convertirse en antibiótico, vale decir, en una sustancia que tiene la capacidad de afectar positivamente a otros organismos. Es la condición de antibiótico en la que el moho se ha visto convertido la que le permite superar al polen. Así, como explicaré en breve, se establece una inversión del orden jerárquico por cuanto el moho/antibiótico es concebido como sustancia sumamente benéfica, cosa que

“nadie acá podía imaginarse” por la situación relegada en que se hallaba previamente el moho.

2.10 El apartamiento del “ámbar” y del “almizcle”: la alusión a “Las correspondencias” de Baudelaire

Señalé previamente que “ámbar” y “almizcle” son términos reconocibles en poesía; aparecen en el célebre soneto “Las correspondencias”¹³² de Baudelaire, perteneciente a Las flores del mal. La crítica suele considerar este poema como el credo estético de Baudelaire porque propone ahí uno de sus principales principios poéticos: las correspondencias.

Para comprender de forma cabal la función del almizcle y el ámbar en la composición de Baudelaire se hace necesario entender de qué trata dicho poema. Silva-Santisteban resume la interpretación del poema como sigue:

La Naturaleza, ser viviente, emite un lenguaje. El hombre, al ingresar a ella, cruza a través de los signos de este lenguaje que le parece confuso. Pero las palabras no son confusas pues todo se corresponde en la estupenda unidad del universo. Esta correspondencia se produce entre el mundo material, es decir, sensible y el mundo ideal, es decir, trascendente. En el primer terceto¹³³ se muestra dos grupos de perfumes que se oponen: los primeros poseen un signo moral positivo; los segundos, un signo moral negativo. En el segundo terceto¹³⁴ se produce un intercambio sensorial. El universo

¹³² Según Ricardo Silva-Santisteban, “Este soneto excede, como muchas obras literarias, su propio contenido, que trata del principio de la analogía universal, para convertirse en una poética que tuvo importante resonancia en la poesía moderna (114).

¹³³ El primer tercetos es como sigue: “Hay perfumes tan frescos como carnes de infantes /, dulces como el oboe, verdes cual prado denso, / –y los hay corrompidos, opulentos, triunfantes,” (9-11).

¹³⁴ El segundo terceto es el siguiente: “con la expansión de cosas infinitas vertidos, / como el almizcle, el ámbar, el benjuí y el incienso / que cantan los transportes del alma y los sentidos” (12-14).

entonces se expande y el hombre celebra esta expansión porque ocurre en él un crecimiento interior al unirse el espíritu y la materia dentro de su ser. (117)

En el marco de la analogía universal¹³⁵, en “Las correspondencias”, el ámbar y el almizcle son parte de las “cosas infinitas” que se corresponden unas a otras y “cantan los transportes del alma y los sentidos” (14). La asociación de estas sustancias, junto con el incienso, el benjuí y diversos perfumes mencionados en el soneto evoca, mediante su correspondencia, una unidad primigenia de las cosas. En ese sentido, el ámbar y el almizcle forman parte de esos “bosques de símbolos” a que alude el poema, adonde el hombre se transporta cuando se dispone a escuchar el “habla confusa” de la naturaleza.

El hecho de que se explicita que el moho, redimido de su condición rastrera, no es comparable al ámbar ni al almizcle es significativo de una actitud que se exhibe como contraria a la unión material y espiritual que predica el principio de las correspondencias. Vale decir que si el ámbar y el almizcle son elementos que ejemplifican o sintetizan –junto con el benjuí y el incienso– la deseada unión entre el mundo sensorial y el espiritual, el tiempo instaurado en el “El moho” rechaza el virtual intercambio entre los sentidos y el espíritu y apuesta por una exuberante afirmación de la vida material y corpórea¹³⁶.

¹³⁵ Explica Silva-Santisteban que “La analogía universal es una idea de origen platónico y fue retomada en incontables tratados del siglo XVIII que, de una u otra forma, tuvieron ascendiente en las concepciones de la poesía por parte de Baudelaire” (114). Baudelaire, en realidad, la toma de Swedemborg, “místico influyente y notable” [que] había pretendido establecer en sus obras una correspondencia rigurosa, a la manera medieval, hasta en los menores detalles, entre el mundo espiritual y el mundo terrestre” (114).

¹³⁶ Cabe anotar que no intento superponer la poética de las correspondencias sobre la exaltación de la materia y su degradación en la poesía de Baudelaire. Son muchos otros los poemas de *Las flores del mal* en los que se observa en mayor medida las imágenes de lo grotesco en el poeta francés. Solo diremos al respecto que, como explica Hugo Friedrich, “En el lenguaje de Baudelaire lo grotesco ya no tiene nada que ver con lo jocoso (...) ve en lo grotesco el choque con lo demoníaco y lo amplía con (...) el concepto de lo absurdo” (*La estructura de la lírica moderna* 59). A mi entender, es un grotesco al estilo de Hoffman y muy similar a las concepciones de Shlegel y Wieland. Este es el grotesco romántico del que trata Bajtín, que “se presenta generalmente como terrible y ajeno al hombre” (*La cultura popular* 41). Es también la concepción grotesca de Kristeva, que con-

Por eso, puede interpretarse –no solo desde el sistema de imágenes del poema sino también desde la tradición lírica– que no hay caso en comparar al moho –convertido en antibiótico– con el ámbar y el almizcle, pues la intención del texto está lejos de apostar por la analogía universal entre lo corporal y lo espiritual y, más bien, señala la victoria de la pura materia, en esta una de sus facetas más grotescas. En ese sentido, la comparación con el polen posee mayor pertinencia, pues este simboliza la continuación del ciclo de la vida material y la fecundación. A fin de cuentas, la exaltación de la vida física se encuentra en un momento de ascenso y es incapaz de admitir la equiparación con el mundo abstracto de los signos.

De manera que desde la confluencia deliberada de varias corrientes literarias, “El moho” culmina la construcción de un sistema de imágenes y valores en el que el ámbar y el almizcle terminando siendo análogos al olmo y la yedra. Esta analogía se ejecuta, primero, gracias al valor positivo¹³⁷ que como sustancias y plantas poseen, respectivamente; y segundo, debido a su asociación –a diferente nivel y desde distintas tradiciones literarias– con las fruiciones propias de las artes sublimes: el poema de Baudelaire conjura al ámbar y al almizcle como catalizadores del encuentro de la materia con el espíritu, y la yedra y el olmo son símbolos clásicos del amor.

cibe lo grotesco como lo abyecto y como lo ominoso freudiano (véase Poderes de la perversión) y la de Kayser, quien dice “lo grotesco es el mundo distanciado” (224). En suma, estas teorizaciones sobre lo grotesco son de un tipo que, como indica Bajtín, “no da cabida a lo material y corporal y sus renovaciones perpetuas” (La cultura popular 49) y no resultan muy productivos para aproximarse a el poema de Belli.

¹³⁷ Dentro del sistema de imágenes del texto, la yedra y el olmo son eximios representantes del reino vegetal, cuyas especies vienen a ser valoradas como bellas desde la representación del canon clásico; ámbar y almizcle, más allá de su originaria condición grotesca son sustancias valoradas como materia prima para elaborar productos que preserven la belleza, además de su reconocida fragancia.

2.11 La coronación del moho/antibiótico: el moho laureado

La mencionada asociación del polen con el moho evoca nuevamente a “el aura”, dado que, como indicaba, el polen es transportado a través del aire. Si la valoración del “aura” era sumamente positiva –no solo en el poema, sino también por el peso de la tradición– el que interactúe con el moho y las plantas supone su injerencia en el proceso de fecundación de las flores. En otras palabras, el reino vegetal y el fungi se ven unidos por “el aura”, en su sentido de viento suave y apacible de la lírica culta.

Asimismo, la frase “todas partes” (14) subvierte las mismas bases del orden oficial porque uno de los múltiples criterios honrados para minusvalorar al moho era su simpleza celular en la escala evolutiva, por contraposición a la plantas, por ejemplo, ubicadas un pelotón arriba en la evolución. Esta verdad –como las otras ya señaladas– se ha vuelto aparente y se ha relativizado con la instalación del ambiente lúdico y festivo del poema. Así, si otro criterio para marginar al moho era el de la complejidad celular, ahora el criterio para alzarlo carnavalescamente entre los otros seres es el ser infinitamente más numeroso que todas las especies que se ubican por encima de él según el criterio evolutivo.

Dicha crítica se dirige especialmente a las plantas: el reino vegetal es menos numeroso que el inconmensurable número de especies de hongos que existen¹³⁸. El criterio ya no es, pues, la calidad de los seres –cosa que se anula para dar paso al cuerpo cósmico que participa en pleno de la fiesta– sino la cantidad, lo cual es coherente en el contexto del realismo grotesco si consideramos que en sus imágenes prima lo superabundante y la hiperbolización de los cuerpos.

¹³⁸ Existe una variedad de “50,000 organismos del reino Fungi” (*Britannica. Micropaedia*, t. 5, 54, mi traducción)

Además, el que el moho/antibiótico esté en “todas partes” no solo se comprende por su numerosísima presencia en el orbe poético; también por el efecto producido por su reciente unión con el aire/ aura. Esta dualidad es la que posibilita la acción benéfica del moho/antibiótico y constituye el signo de su coronación.

Precisamente, el moho es coronado por el aura/laurel: es un moho laureado. La escena es bastante cómica y concilia en una mezcla extrañísima y sorprendente –donde destaca la suma originalidad belliana– las diversas tradiciones literarias que he estado señalando a lo largo de este capítulo.

Con la constatación del moho/antibiótico transportándose por el aire/aura destaca el prefijo “sobre”, que se emparenta por oposición con el sufijo “zuelo” de “pobrezuelo”: el moho ya no se arrastra por el “suelo”, sino que se eleva por el aura, por “sobre” las plantas incluso. La representación de “el aura” como entidad aérea que viaja por sobre la yedra y el olmo tampoco es gratuita: alude formidablemente a la deuda que un incomparable poeta como Garcilaso tiene con un clásico universal como Petrarca.

Analicemos, ahora, el último segmento del poema, el que fundamentalmente tiene como referente temporal el pretérito en que el moho estaba postergado:

Cuando espejo ayer del Leteo oscuro
o deleznable en lo montés tú eras;
y qué dirán la yedra y olmo entonces,
que de ti se iban a otro punto ufanos,
a más entremezclarse para siempre
bajo su feliz preferido polen,
éste que como tú quisiera ser

en antibiótico ahora convertido. (17-24)

La revaloración del moho está dotada de tanta fuerza y expresividad dado que era “espejo ayer del Leteo oscuro / o deleznable en lo montés tú eras” (18-9). La acumulación de tres acentos consecutivos en el último verso citado no solo lo vuelve aún más expresivo, además refrenda la idea de que el moho ya no es más ese ser “montés” y “rastrero”:

o deleznable en lo montés tú eras (19)

UUU / U U U / / / U

8 9 10

Se insiste, entonces, en el cambio de estado del moho, hecho de vital importancia –como he venido señalando– en la inversión de las jerarquías iniciales del cosmos poético, en la instauración de un “mundo al revés”. Así, El moho “era” “montés”, reflejo de los olvidados, en el sentido de los elementos relegados en el orden oficial por ser considerados grotescos y mortalmente improductivos. Esa marginación en la escala evolutiva lo tenía como ser despreciable y rastrero. Por eso, ante la evidencia de ese cambio, la voz poética se hace cómplice solidario con su interlocutor antibiótico: “y qué dirán la yedra y olmo entonces” (20).

Ahora bien, si antes la yedra y el olmo se iban ufanos era debido a que eran arrogantes y poseían, de un lado, el prestigio de la tradición poética culta y, de otro, la cualidad de lozanía de las plantas, vale decir, que se jactaban de ser parte del canon clásico además de su condición de vigorosas y frondosas, cualidades de las que el moho carece. Nuevamente, ello ya no es relevante en este mundo invertido porque el criterio ha dejado de ser cualitativo para dar paso al cuantitativo: no es relevante la elevación individual del olmo, de la ye-

dra o el laurel, sino la formación de un solo cuerpo que, desde la exaltación de la materia y lo corpóreo, incluya lo grotesco y sublime: la dualidad formada por “el aura” y el antibiótico.

En el tiempo pretérito del poema, la yedra y el olmo iban “a más entremezclarse para siempre / bajo su feliz preferido polen” (21-2). Ahora, el moho posee una condición aun superior a la del polen, el que además ya quisiera ser “en antibiótico ahora convertido” (24). Esta presente condición del moho –varias veces señalada–, en que ya no es más “montés” ni “rastrero” sino antibiótico, es nuevamente destacada por una sinalefa compuesta por tres vocales:

en antibiótico ahora convertido (24)

Como indicaba, es el polen quien ahora anhela también convertirse en antibiótico. Dicha aspiración del polen obedece a que, junto con otras sustancias y elementos, puede producir otro tipo de antibiótico: el propóleos¹³⁹. Entonces, el polen, consciente del poder benéfico que tienen los antibióticos como el propóleos, anhela ahora ser más que el polvillo que fecunda las flores y gozar de las amplias capacidades con que cuentan los antibióticos.

De modo que si el mismo polen, la sustancia que permite la vida de las plantas, desea tener una condición como la del moho, este último ha terminado de coronarse: se ha convertido en el ser más encumbrado del microcosmos poético y se entiende que sus antiguos detractores lo contemplarán con adoración al constatar que el tan valorado polen aspira a tener sus propiedades, tan benéficas para la preservación de la vida.

¹³⁹ "Las abejas también recolectan propóleos, un material resinoso de los brotes de los árboles, para el sellado de grietas en la colmena o para la cobertura de objetos extraños en la colmena que no se pueden quitar" (*Britannica. Macropaedia*, t. 19, 151). Los árboles de los que las abejas recogen esta sustancia son “el abedul, pino, álamo, olmo” (*Enciclopedia Visor*, t.20) El propóleo se convierte en antibiótico al ser sometido “a ciertos procesos de digestión y regurgitación por parte de la abeja” (t.20).

2.12 La unión carnal de “el aura” y el moho/antibiótico: parodia de un verso sanjuanino

En el nivel rítmico, la fuerza de la palabra “antibiótico” resuena en el último verso del poema por su eufonía, pero destaca también una tensión en el ritmo versal: siendo endecasílabo, el verso exige sinéresis en “ahora”; esto ocurre por la presencia (anómala) de una palabra esdrújula, como “antibiótico”. Destacan, entonces, “antibiótico” y “ahora”, pero además la estructura sintáctica y la /a/ inicial de ambos términos evocan un conocido verso de la Noche oscura de Juan de la Cruz: “amada en el amado transformada” (25).

En el esquema de la poesía mística, la transformación de la amada por el amado es requisito indispensable para la fusión de los amados y la “confusión óptica” (Castro 7). Castro explica que esta transformación consiste en que “ambos pierdan su identidad en pos de una sola personificación” (7). Agrega que “La identificación implica claramente un quiebre dialógico, ya que se eliminan conceptos como tú, yo, e, incluso, nosotros” (7). Desde la perspectiva mística, se ha logrado constituir una sola entidad y, por eso, el sujeto se convierte en el mismo objeto.

En “El moho” es evidente que el material empleado está parodiando el carácter místico y la solemnidad del verso sanjuanino, incluyéndolo en el sistema de imágenes grotescas y en el de valores de tipo carnalescos del poema. No es el alma humana la que se transforma en el amor divino, sino una porción de moho la que se convierte en antibiótico. Si a lo que se aspiraba era a resolver “las intrincadas cosas de la vida y la muerte” (15-6) podría identificarse al antibiótico con el amado, por ser aquello que se desea ser, y podría reconocerse al moho como la amada, como aquella materia que va a convertirse en el amado. Estamos, por supuesto, en el terreno de una muy original parodia y se constata ante todo que, finalmente,

el moho se ha convertido en el antibiótico, que bien pudiera ser amado por el moho pero es, sobre todo, amado por el resto de personajes poéticos que han desfilado por el texto.

El moho no es más un ser inferior que aparece cuando la materia se degrada, sino que justamente esa proximidad con la muerte lo catapulta a lo más alto del microcosmos poético. Como he venido señalando, esta elevación se entronca con el tema de la relatividad de las verdades oficiales y los coronamientos bufonescos, a los que alude Bajtín. Durante la celebración carnavalesca, el bufón, el otrora sujeto de la burla en tanto divertimento de los ubicados en lo «alto» de la jerarquía cósmica, ha sido coronado ante la estupefacción de sus antiguos burladores.

Otro término que destacada prosódicamente es “convertido”, que también enfatiza el nuevo estado del moho. En el caso de este término, ubicado en el último verso del poema, se observa una rima asonante alejada con el verso 6: reducido (6) y convertido (24). La rima, en este caso, es reforzada por la condición del moho en los dos períodos temporales de que da cuenta el poema: un tiempo pretérito donde el moho “se veía reducido a...” y un tiempo presente donde el moho es “convertido en”.

La importancia de esta correspondencia radica en que la acción fundamental del poema es la mudanza o la transformación. El moho muda de un estado a otro. Este es el leitmotiv del texto, por eso considero necesario subrayar la rima a pesar de su lejanía. Aunque, en realidad, los casos de rima asonante lejana son varios en el poema: cambiazo (11) y ufanos (20), mundo (5) y oscuro (17), polen (12) y entonces (19).

En general, la tendencia de esta rima lejana es a asociar la condición del moho con los períodos de tiempo del poema. Desde diferentes asociaciones semánticas generadas por la rima, el texto está uniendo al moho del tiempo pretérito con el moho del tiempo presente.

Para terminar con el examen de las rimas alejadas, es de destacar la rima entre los vv. 13, 16 y 18: primera (13): ajenas (16): eras (18); muestra clara de cómo las unidades léxicas que riman entre sí están estableciendo correspondencias entre los dos períodos de tiempo y el moho. Los términos “primera”, “ajenas” y “eras” presentan la rima e-a, la cual, en el plano semántico, alude al pasado, la dualidad vida-muerte contenida en la naturaleza del moho y al presente.

Por un lado, el término “primera” refiere a que por primera vez el moho sobrepujará por todas partes gracias al “divinal cambiazo”. Por su parte, “ajenas”, refiere a las “cosas / de la vida y la muerte” (15-6) y esta dualidad expresada, como hemos visto, en la idea de la muerte como renovación de la vida está reunida en el moho, en tanto él simboliza putrefacción (muerte) y, luego es antibiótico (dador de vida). Por último, el término “eras” alude a la antigua condición del moho a causa de sus detractores y postergadores (la yedra, el olmo y el laurel): “deleznable en lo montés tú eras” (18).

La rima está asociando al personaje poético y a sus dos estadios en una sola unidad de significado, y es claro que solo el moho es capaz de unir ambos períodos de tiempo, en tanto representa la muerte que resucita y amortaja. Eso quiere decir que el personaje poético es esencialmente el mismo en ambos períodos de tiempo, y si el moho reúne en su naturaleza la vida y la muerte, en clave temporal, el moho está también uniendo ambos conceptos: la muerte se corresponde con la vida porque es la etapa previa y necesaria para que la otra puede ser engendrada.

Por su anunciada importancia semántica, considero apropiado mencionar algunos casos de rima asonante interna que se manifiestan en el poema. Así, en los dos primeros versos:

Aun a su paso la benigna aura (1)

Cuán mal parado te dejaba cruel (2)

En este caso, la rima interna busca promover la idea de que es el aura, incluso ella, la que contribuye a que el moho se encuentre, al inicio, en tan mala situación. Otro caso se presenta entre los vv. 8 y 9:

sino aun abajo, pobrezuelo moho, (8)

entre los fieros ascos y revueltos (9)

Aquí observamos dos rimas asonantes internas. La primera, formada por la rima a-o, busca expresar la bajeza de la condición inicial del moho, su degradante ubicación topográfica. La segunda rima, compuesta por un diptongo y una vocal fuerte (ue-o) expresa la condición lastimera del moho por estar revuelto en lo bajo.

Los casos de rima interna anteriores ilustran la condición postergada del moho en el tiempo pretérito, mientras que el ejemplo siguiente (vv. 17 y 18) refiere al moho en su estado presente de antibiótico:

cuando espejo ayer del Leteo oscuro (17)

o deleznable en lo montés tú eras (18)

La rima interna a-e expresa que el personaje poético ayer era deleznable; que eso sucedía en el tiempo pasado del poema.

Por último, el examen de algunas de las aliteraciones del poema puede contribuir a reforzar la hipótesis general sobre el poema. En el poema predominan tres sonidos: los sibilantes [s], los líquidos [l] y los nasales [m] y [n]. Los tres aparecen en todo el poema pero

se concentran marcadamente en ciertos momentos. Al inicio, los sonidos líquidos están presentes pero en menor número que los sibilantes y los líquidos:

y nadie acá podía imaginarse (3)

en qué trazas y modosos y rodeosos (4)

a espolvorear ibas este mundo (5)

desupués de tanto en pizcas reducido (6)

En el caso citado, los sonidos sibilantes y los líquidos aparecen en algunas ocasiones en una sola palabra, en otras, en palabras distintas, pero todos los versos presentan estos sonidos, claramente predominantes sobre los otros (por ejemplo, los oclusivos). En el v. 3 los sonidos nasales vinculan “nadie” e “imaginarse” expresando la absoluta postergación y soledad del moho.

En el v. 4, la sibilante vincula “trazas”, “modos” y “rodeos” porque existe una evidente relación enumerativa entre estos términos, pero lo interesante es que si observamos los sonidos sibilantes del verso siguiente, aquel sonido ya no expresa el estatus negativo del moho sino su condición redimida: “espolvorear ibas este...” y la asociación semántica insiste nuevamente en la valoración negativa anterior por medio de los sonidos sibilantes: “desupués”, “pizcas”. Se observa para este ejemplo que los sonidos sibilantes están vinculando referentes antagónicos. Lo mismo, los sonidos nasales que expresan que “nadie” podía “imaginarse” al moho convertido en antibiótico y que ahora espolvoreará al “mundo”.

Sobre los dos primeros versos llamaremos la atención en breve porque enfatizamos primero que con el verso que da cuenta del “divinal cambio” se produce un significativo aumento de los sonidos líquidos:

mas de pronto por divinal cambiazo,
no al ámbar, no al almizcle, sino al polen
nada menos, al fin por vez primera
resolviendo las intrincadas cosas
de la vida y la muerte cuán ajenas. (11-15)

La presencia de los sonidos nasales y los sonidos sibilantes no ha disminuido, pero es bastante notoria la presencia de las líquidas. Es interesante que, igual que en el primer caso, las líquidas tampoco están ubicadas en palabras que estén designando significados específicos o aislados; este sonido se ubica en los dos extremos temáticos del poema: la postergación del moho y su mudanza. Se observa ello, por ejemplo, en “almizcle” y “polen”, uno valorado negativamente; el otro, de manera positiva.

Sin embargo, en el caso de los sonidos líquidos se puede afirmar que aun cuando designan los significados valorados positiva y negativamente en el texto, su presencia es bastante mayor en los significados positivos: divinal, polen, al fin (de al fin la mudanza), resolviendo, etc.

El efecto que están produciendo los sonidos líquidos es no solo remarcar los términos positivos, sino también su asociación con los negativos; vale decir, dicho sonido hace hincapié en el vínculo, en la asociación, en la inclusión en un solo ámbito de lo valorado negativa y positivamente: está incluyendo a todos los términos en el espíritu positivo y vivificador del poema. Esto lo observamos en el v. 16 con la presencia del sonido líquido para unir vida y muerte. La misma operación de corresponder los términos negativos con los posi-

vos es observable en la presencia de la líquida en “la yedra y el olmo” y luego potenciada con “entremezclarse”, con “feliz” y con “polen”.

Conviene simplemente anotar que tradicionalmente la poesía ha sabido utilizar los sonidos líquidos, y también los nasales y los sibilantes, cuando ha tratado ciertos temas o queriendo convocar ciertas imágenes¹⁴⁰. De modo que amparado en la tradición y en el análisis prosódico que vengo llevando a cabo, subrayo que la presencia de sonidos líquidos, y lo mismo se puede decir de los sibilantes y nasales, otorga al poema una sensación de fluidez. Dicha fluidez puede sugerir en el poema la ejecución de un ciclo natural: el ciclo de la vida o la renovación de los seres vivos. La mudanza del moho está fundada en el principio de la renovación de la vida, que se entiende como un fluir de la naturaleza y está asociado también con el cambio de las estaciones y el florecimiento, como sostiene Frye cuando explica la sociedad inclusiva del modo ficcional de lo cómico¹⁴¹.

Asimismo, el título del poema contiene dos de los sonidos predominantes: el líquido y el nasal: “El moho”. Si atendemos a la actitud inclusiva del espacio poético construido, es sugerente la presencia del sonido líquido en “la yedra” y todavía más en “el olmo”; lo mismo la coincidencia de sonidos vocálicos en “yedra” y en “olmo” con “el moho”: e y o. Considero que pueden interpretarse estos fenómenos fonológicos no como mera coincidencia, sino como una deliberada intención de sugerir la formación de un cuerpo cósmico

¹⁴⁰ Explica W. Kayser: “Los poetas del Renacimiento y los del Barroco simbolizan el suave deslizarse de un arroyo y el encanto de un paisaje “ameno” acumulando líquidas y nasales: ‘Corrientes aguas, puras, cristalinas . . . / El aire el huerto orea, / y ofrece mil olores al sentido . . .’” (Interpretación y análisis de la obra literaria 138)

¹⁴¹ La teoría de los mythos de Northrop Frye sostiene que la Comedia corresponde al mythos de la primavera. Para él, la Comedia pertenece al mythos de la estación florida porque en la formación de la sociedad inclusiva se produce el florecimiento del amor entre los eiron que promueve la incorporación de todo el cuerpo social (218-220). Según Cornford, “la tragedia y la comedia provienen ambas de los ritos de fertilidad que se celebraban durante la primavera para expulsar la muerte, lo viejo, estéril y gastado, y recibir a la vida, lo nuevo y fecundo” (cit. en Frye 16), donde “mientras que la tragedia se origina en aquella parte de esos ritos que evocan en el presente la agonía de un pasado obsoleto, la comedia celebraba el renacimiento del porvenir” (16)

constituido por el moho y la yedra y olmo espolvoreados, en tanto estos últimos son parte del mundo espolvoreado por el moho/antibiótico.

Y es que es el moho convertido en antibiótico que “espolvorea el mundo”, tiene una acción benéfica de la que también puede favorecerse las plantas. Se sugiere, entonces, que la yedra y dependen de la acción benefactora del moho, y esa relación está sugerida aliterativamente y también por medio de la armonía entre vocales.

Quedaba pendiente el análisis aliterativo de los dos primeros versos, al cual aunaré el de la armonía vocálica:

Aun a su paso la benigna aura (1)

cuán malparado te dejaba cruel (2)

Las líquidas en este caso buscan expresar el paso fluido del aura, que al principio dejaba postergado al moho. Por su parte, la presencia de los diptongos (cuatro en dos versos) también contribuye a la sensación de fluidez que persigue la imagen. A ello se suman las dos sinalefas que buscan también expresar ese paso fluido del aura.

En suma, la dinámica de la mudanza y coronamiento del moho ha formado un microcosmos poético que opera de manera análoga al “mundo al revés”, en el que el orden del tiempo oficial se ha puesto de cabeza con todos sus códigos y represiones para con el cuerpo y sus manifestaciones grotescas. En este “mundo al revés” el moho se emplaza por encima de las plantas que tanto lo han denigrado, aunque su elevación presenta un tono claramente lúdico. De manera que el microcosmos carnavalizado no reproduce la jerarquización seria, definitiva e inmutable del tiempo oficial, sino que juega con ella coronando al avasallado.

Para finalizar, es importante resaltar que el nuevo estatus del moho no hubiese sido posible sin su previo contacto con la muerte, degradarse es condición necesaria para renacer, para dar vida. La condición de antibiótico solo ha sido posible por el estado primigenio de degradador de la materia, de manera que el moho siempre ha tenido esta potencia vivificadora. Esta reivindicación del material grotesco como renovador de la vida es, más allá de la notable originalidad de la composición, típica del realismo grotesco y emparenta al texto con su sistema de imágenes y su actitud lúdico-paródica.



Capítulo 3: La topografía de lo “alto” y lo “bajo” a nivel cósmico: el enfrentamiento entre el alma y el bolo alimenticio en “Canción en alabanza del bolo alimenticio y en reprimenda del alma”

“Canción en alabanza del bolo alimenticio y en reprimenda del alma” es el último poema de En alabanza del bolo alimenticio. Este texto es particularmente representativo de uno de los niveles del sistema de imágenes grotescas a que he aludido: el nivel cósmico. Con nivel cósmico del esquema grotesco aludo a la que, de acuerdo con Bajtín, es la faz más abarcadora e integral de lo grotesco. Esta faz es la correspondencia a gran escala de la faz corporal que analizada en el segundo capítulo y, siguiendo nuestra hipótesis del nuevo nivel inaugurado por Belli, de la faz intracorporal del sistema de imágenes grotescas del poemario. De manera que con el análisis de este poema pretendemos clausurar el análisis de los tres niveles a partir de los que se estructura el conjunto.

La relevancia de este texto para el resto del libro está refrendada por la presencia en su título de la frase que da nombre a todo el poemario: en alabanza del bolo alimenticio. Pretendo probar que la presencia del título del libro en el título del poema no solo pone de relieve la importancia particular del texto, sino que constituye un intento deliberado de compendiar en él los fundamentos poéticos del conjunto. En ese orden de cosas, mostraré que varios de los símbolos y temas examinados en los capítulos precedentes reaparecerán en este capítulo para proyectar en el nivel más general y abarcador los conflictos centrales del poemario.

3.1 Principales consideraciones sobre la métrica y rítmica del poema

Lo primero que llama la atención desde el punto de vista métrico es el hecho de que este texto aparece, a primera impresión, como una canción¹⁴². Enrique Segura Covarsí indica que la canción es una composición poética surgida en el contexto de los trovadores provenzales y que será tomada por los poetas italianos de fines de la Edad Media para consagrarla como forma lírica de estilo elevado (25-33). Por ello, la historia de la canción, desde la chansó provenzal, pasando por la consagración de la canción italiana hasta las versiones hispánicas¹⁴³, es compleja y ello dificulta el establecimiento de preceptos fijos para esta.

Sin embargo, la tradición ha reconocido en la canción de Petrarca la forma sino definitiva de este esquema métrico, por lo menos su consagración para la posteridad como paradigma. Por eso, podemos afirmar que Petrarca –algunos de cuyos temas y símbolos ya se han mencionado anteriormente– es sin lugar a dudas el más grande cultor de la canción, y ello lo demuestra la tradición lírica en lengua española que ha utilizado sus moldes para escribir nuevas canciones. Como dice Boscán, Petrarca “fue el primero que en aquella provincia la acabó de poner en su punto, y éste se ha quedado, y quedará, creo yo, para siempre” (cit. en Segura 95).

A tal punto llega la consideración de que Petrarca es quien ha llevado a la canción a su perfeccionamiento que esta forma métrica tiene como su designación más prestigiosa a la llamada canción petrarquista y será esta, por supuesto, la que será tomada como modelo para examinar las peculiaridades de esta canción particular de Belli.

¹⁴² Precisamente, en este capítulo indagaré acerca de qué tan cercana al paradigma tradicional de la canción es esta composición belliana.

¹⁴³ Segura Covarsí divide en dos grandes periodos el desarrollo de la canción en España: el de iniciación, que ocupa la primera mitad del siglo XVI; y el de nacionalización, que comprende la segunda mitad del mismo siglo. Entre los principales cultores del periodo de iniciación se encuentran Boscán, Garcilaso, Acuña, Cetina, Hurtado de Mendoza y Montemayor; y entre los que practicaron la canción en el periodo de nacionalización se ubican F. Luis de León, Herrera y De la Torre (89).

Segura Covarsí señala que la “forma estrófica más usual en Petrarca es la que presenta la primera parte de la estancia, dividida en piedi, unidos a la sirima por medio de la chiave” (48). Este es el esquema típico de la canción para Petrarca, pero ello no quiere decir que el poeta italiano no se escape del mismo en varias ocasiones, como explicaré en breve. Sucede, en realidad, que el “autor del Canzoniere se ofrece variado en formas estróficas, pues de sus veintinueve canciones, veintiséis presentan paradigmas distintos” (Segura 59).

Así las cosas, vemos que incluso en Petrarca la canción se ofrece como un esquema maleable dentro de ciertas constantes métricas. Segura Covarsí revela que “Petrarca, aun a pesar de tener un modelo predominante y mostrar predilección por la forma estrófica compuesta de piedi y sirima, ofrece, con su ejemplo, la posibilidad de introducir en esta estructura general pequeñas variaciones, que producen novedad métrica constante” (50). De modo tal que Petrarca se aleja algunas veces de su propio modelo para “sorprendernos no sólo con los alardes provenzalizantes . . . sino también con formas que usaron Dante y los stilnovistas” (Segura 51).

En lo referente a la extensión de sus estrofas, Petrarca varía bastante. Según Segura, a veces emplea estancias de siete versos, pero no pasa de veinte (Segura 51). En cuanto al número de estancias, Petrarca, como casi todos los cultores de la canción que lo precedieron, se muestra más bien flexible, y se puede encontrar en el Canzoniere canciones compuestas por 5 o 7 estancias hasta canciones formadas por 8 o 9. Segura Covarsí indica que el número siempre fue variable desde los provenzales y, en ese aspecto cuantitativo, Petrarca no parece innovar mucho respecto de ellos ni de Dante (48).

Solo repaso los elementos más importantes de la canción petrarquista porque mi intención es mostrar, justamente, cuán petrarquista es esta canción de Belli y probar a partir de

ello que su fidelidad al paradigma o alejamiento de este es significativo en el plano de las connotaciones semánticas.

Para comenzar, el poema está compuesto por seis estancias, así que está dentro del número que Petrarca emplea en varias de las canciones de su Canzoniere. No obstante, los problemas comienzan ni bien atravesamos el más elemental reconocimiento de la estructura en estancias. La estancia –estrofa que compone la canción– es una estructura divisible, fundamentalmente, gracias a una secuencia específica de rimas¹⁴⁴; se distingue el primer iedi del segundo, la fronte de la sirima o sirma, e inclusive distinguir la existencia de la chiave tan solo por efecto de la rima¹⁴⁵. Esto quiere decir que sin la presencia de la rima no solo es imposible reconocer las partes de la estancia, sino que virtualmente estas no existen.

Tal situación coloca a esta canción belliana en una condición muy particular, dado que, como se encuentra consagrada por la tradición, la canción es tal por la característica estructura de sus estancias –lo que le otorga tal belleza en la rima– además de la composición en estas. Vale decir que desde una perspectiva mínimamente rigurosa, este esquema métrico

¹⁴⁴ Como explica Segura Covarsí, desde el desarrollo del trovar clus, formas como la chansó empiezan a partirse internamente. Esta estructura interna se logra por la repetición de un patrón de rima. Dicha estructura, luego de un notable desarrollo, termina por definirse entre los poetas italianos y su forma más tradicional y consagrada fue dispuesta por Dante en De vulgari eloquentia. Fubini señala que “Mientras las canciones provenzales se repetían en cada estancia las mismas rimas o en el mismo orden o entrelazándose de modo diverso, los poetas italianos mantuvieron el esquema de la primera estancia pero con rimas distintas” (144). Así pues, la estructura interna de la canción, en las diversas formas que fue adquiriendo hasta su modelo consagrado, es incapaz prescindir de un paradigma de rima.

¹⁴⁵ Fubini explica cómo Dante, primer tratadista de la canción, concebía su estructura a través de las rimas: “Aun Dante nos guía en el estudio de la estancia de la canción, explicándonos un elemento esencial, su división en dos partes: fronte y sirima (o sirma o coda); en un determinado momento hay una mutazione, un cambio: las rimas cambian y la canción se vuelve sobre sí misma. Este cambio es el que da variedad a la canción y un sentido orgánico a la estancia” (Fubini 148). La rima, entonces, es un componente fundamental para organizar la tragica conuigatio.

de Belli no podría ser una canción: las estancias carecen de fronte y sirma, además de la chiave¹⁴⁶.

Sin embargo, en defensa de la canción de Belli se reconoce, en primera instancia, el requisito básico de una canción¹⁴⁷: la división en estancias. Además, tratando ya no de la estructura interna de las estancias, sino de la relación entre ellas, podemos afirmar que el poema de Belli, si bien no sigue la forma tradicional del commiato¹⁴⁸, por ejemplo, tampoco rehúye casos que efectivamente aparecen en Dante y Petrarca.

Así, en cuanto a la última estancia, aunque a diferencia de la mayoría de canciones de Dante y de Petrarca, esta canción de Belli no consiste en dirigir la canción a quien esté destinada, debe concederse que esa tendencia tampoco se cumple de manera absoluta en ninguno de los dos maestros italianos. Además, aunque la última estancia en el poema de Belli, más breve que el resto, aparece como bastante inusual, la verdad es que este fenómeno sucede ocasionalmente en algunas canciones de Petrarca y también de Dante¹⁴⁹.

Además, esta composición de Belli respeta grosso modo los preceptos de la tradición acerca de la cantidad de sílabas de los versos de las estancias. Utiliza versos que oscilan

¹⁴⁶ Según Segura Covarsí, la chiave es un elemento constitutivo de la forma estrófica más usada en Petrarca para su canción.

¹⁴⁷ De acuerdo con Fubini, “La estancia es lo esencial de la canción” (144). Aunque lógicamente es lo esencial porque es su patrón el que se repite a lo largo de la composición.

¹⁴⁸ Las canciones de Belli no siempre incumplen la función tradicional del commiato. Las hay que sí funcionan como envío. Por ejemplo, en “Canción primera” de Sextinas y otros poemas: “Canción mía, partid e una vez ya” (48), o en “Lo inalcanzable” de Canciones y otros poemas: “Canción, anda a los cielos...” (66). Otras canciones, aun cuando su última estancia no funciona propiamente como envío sí tienen, por lo menos, a la misma canción como receptor de la composición. Por citar un ejemplo de estos casos de En alabanza cito la estancia final de Canción III: “Fe habéis dado, Canción, de yedra y olmo / de cómo en cielo juntos / mas viudo de vos quedo yo en el suelo” (66-8)

¹⁴⁹ Por supuesto, al margen de estas consideraciones, la estancia final del poema no se comporta como el commiato o tornada consagrados por la tradición de la canción por el mismo hecho de carecer del patrón de rima.

entre los de once, nueve y siete sílabas, fluctuación que practicaban tanto Dante como Petrarca y, más atrás, los provenzales.¹⁵⁰

A la vista de estas consideraciones, que sugieren que el poema de Belli se halla más cerca de las excepciones al paradigma cancioneril que a su modelo consagrado –lo cual, por cierto, cerniría sospechas sobre sus otras canciones en este y otros poemarios–, es fácil verse tentado a descartar la inclusión del poema de Belli dentro de la forma métrica de la canción. En este capítulo también pretendo demostrar, por supuesto, que más allá de las evidencias que apoyan la hipótesis de que esta composición del poeta peruano se aleja de la canción, existen razones suficientes que sustentan la idea de una modalidad singularísima de canción no necesariamente reñida irremediablemente con la tradición. Para fundamentar ello, recorro primero a la opinión que al propio Carlos Germán Belli le merecen sus “canciones” y a un agudo artículo de Víctor Krebs.

Belli “afirma que el petrarquismo es algo que le obsesiona: ‘Estilísticamente, me obsesiona Petrarca, pero solamente a nivel de estructuras, a nivel formal. Trato de calcar la silueta de sus canciones. Tomo la de menor número de versos y paulatinamente aumento los versos, alargando el poema, siempre dentro de una estrategia de escritura’” (cit. en Krebs 14). Coincido con Krebs en que esta afirmación es, cuando menos, curiosa porque –como ya expuse– son varias las razones por las cuales sería cuestionable afirmar que las cancio-

¹⁵⁰ Como indica Fubini, algunos versos de arte menor son usados por todos los cultores italianos de la canción, aunque Dante prefiere el endecasílabo y cuando usa los heptasílabos prescribe que estos deben estar supeditados al verso de arte mayor (146-148). De otro lado, es inusual la presencia de versos de seis sílabas, lo cual sucede en dos ocasiones en el poema que analizamos: en los vv.7 y 50. Fubini afirma que los hay pentasílabos, heptasílabos e incluso octosílabos (148), pero no menciona el uso de hexasílabos en Dante ni en Petrarca, ni en los poetas provenzales ni sicilianos. Es interesante señalar que para Dante no era recomendable el uso de versos pares en la canción por considerarlo fácil y popular (Fubini 145) y prefiere el endecasílabo.

nes de Belli¹⁵¹ son efectivamente petrarquistas. Sin embargo, la declaración de Belli es legítima si, como hace Krebs, asumimos literalmente las palabras del poeta, porque “Belli calca la estructura de las canciones de Petrarca reproduciendo el número de estancias, de versos (y su longitud) e incluso el Commiato, pero no las rimas” (15).

En efecto, como observa Krebs, Belli parece que Belli copia tal cual la estructura externa de la canción petrarquista: toma una canción de Petrarca, cuenta la cantidad de sus estancias, mide la longitud de sus versos, y utiliza ese molde para escribir sobre él una canción suya con un contenido propio inventado por él¹⁵².

Krebs confirma esta hipótesis revisando someramente algunas canciones de Belli y analizando métricamente una en particular: “El ansia de saber todo” de Canciones y otros poemas. Revisando la primera estancia y la última de dicha canción, Krebs comprueba que Belli está imitando el número de estancias y de versos por estancias que Petrarca usa en “I’vo pensando, et nel penser m’assale”¹⁵³.

El inconveniente es que Krebs examina agudamente la mencionada canción belliana pero generaliza a partir de ella: “Además de las coincidencias de longitud de verso, y la simi-

¹⁵¹ Las mismas objeciones que pueden darse a la canción que analizo en este capítulo pueden hacerse a todas las canciones que ha escrito Belli.

¹⁵² Como mostraré en este capítulo, la temática del poema es muy original y novedosa, pero hay varias imágenes petrarquistas con las que el contenido interactúa paródicamente. Krebs ha subrayado en su artículo sobre la canción de Belli, las semejanzas simbólicas con Petrarca pero no desde la parodia. Tiene una visión general de que las canciones bellianas poseen una función litúrgica porque intenta reanimar fórmulas consagradas. Además, Krebs subraya que “La ceremonia de las formas evocativas, es por el placer de disfrutarlas. Belli se autoimpone límites de formas poéticas y de campos semánticos como una manera de indicar la posibilidad de significar” (18). De ambas cosas hay en varias canciones –y sextinas– de Belli, pero no en todas sobrevive esa actitud pesimista de “vivir frustrado por las imposibilidades del mundo jerarquizado tradicional y su alineación frente al mundo tecnológico” (18). Considero, primero, que debe atenderse a las relaciones paródicas que establecen muchas canciones de Belli con sus referentes petrarquistas; segundo, valorar, la interacción con otras imágenes de la tradición; y tercero, ponderar la intervención del humor grotesco. Por otro lado, si bien es cierto que ni en En alabanza está del todo ausente el tema del “rezagado” se percibe la predominancia de lo lúdico –mediante lo cual se va superando el sentimiento de postergación– y que, en general, conforme avanza el poemario, las ligaduras van cediendo y el tono triunfal se hace presente, y se da el ansiado encuentro con Filis, la boda entre la pluma y la letra, y la alabanza final del bolo alimenticio –símbolo de la vida material–.

¹⁵³ Es el primer verso de la Canción CCLXV, primer poema de la segunda parte del Canzoniere: “Yo voy pensando, y al pensar me asalta”

laridad entre estancia y commiato cabe señalar que los poemas tienen el mismo número de estrofas, o sea siete estancias y un commiato final” (16). Esto no es del todo exacto, no porque no se cumpla en esa canción sino porque no siempre Belli copia la estructura de toda la canción de Petrarca de la que parte; más aún, no siempre copia exactamente la estructura de una canción petrarquista concreta: introduce algunas modificaciones –mínimas– que permiten variar un poco los versos de su modelo. Tal situación se da en “Canción en alabanza del bolo alimenticio y en reprimenda del alma”.

Si se lleva a cabo una revisión del Canzonere no hay una canción que tenga exactamente la estructura que utiliza Belli en esta canción. Curiosamente, a la que más se asemeja es a la misma canción que Belli usa como modelo para “El ansia de saber todo”: la canción CCLXIV¹⁵⁴. Sin ánimo de generalizar, esto quiere decir que, dentro de la estructura consagrada por Petrarca, Belli se otorga mínimas licencias, se permite pequeñas modificaciones que siguen imitando al modelo original, pero por medio de las cuales introduce variaciones –que no provienen sino del mismo Petrarca– que salvan la estructura del paradigma.

Lo que se puede concluir, entonces, es que Belli “calca la silueta” de las canciones de Petrarca, toma esa silueta como modelo para escribir canciones propias, haciendo de la canción petrarquista casi un palimpsesto métrico sobre el cual escribir una nueva canción. Desde esta perspectiva, si la intención de Belli es “copiar” la estructura de la canción petrarquista, las importantes discrepancias que se han ido mostrando con dicho modelo no dictaminan que el poeta peruano haya fracasado en su empresa. Por el contrario, Belli parece haber acertado en las pretensiones de su proyecto compositivo, pues a lo que alude con

¹⁵⁴ La variante es la siguiente: Las estancias de la canción CCLXIV están compuestas por versos endecasílabos salvo los versos 3, 7, 14 y 16 que cuentan con 7 sílabas métricas. “Canción en alabanza...” tiene la misma estructura a excepción del verso 3, el que presenta 11 sílabas.

que su único afán de imitar la canción de Petrarca es a copiar su estructura; precisamente, a rescatar del esquema métrico aquello que basta para reconocer que se trata de una canción al estilo petrarquista, la “envoltura” que rodea la canción.

Dicha concepción es interesante porque para Belli la estructura no se sostendría únicamente desde dentro de la composición (fundamentalmente, sobre la base de la rima), sino que existen ciertas cualidades que, desde el exterior, brindan justamente las condiciones métricas para hablar de canción. El contenido de la estructura sí se conduce por sendos temas bellianos, y Belli entiende por contenido a todos aquellos elementos que componen el interior de aquella hermosa cáscara que es su canción.

Esta operación de imitar y no imitar le permite al poeta elaborar una canción que es, en cierto sentido, petrarquista, y en todo sentido, belliana. Como se verá, es como si Belli se hubiese abocado a dismantelar la canción de Petrarca desde adentro, pero dejando intacta su forma más externa. En definitiva, el resultado es una canción que no es tal en el más estricto sentido, lo que provee a toda la composición de una ambivalencia que intervendrá a nivel de la forma y del contenido.

Ahora bien, en cuanto a las características rítmicas del poema, para llevar a cabo el análisis estadístico del ritmo de intensidad, he separado los endecasílabos de los heptasílabos, y además a ambos del único octosílabo¹⁵⁵. En el caso de los endecasílabos, se manifiestan las siguientes cumbres acentuales: además del axis rítmico obligado en décima sílaba –que corresponde al 100%– está presente un notable acento en sexta sílaba –equivalente al 66

¹⁵⁵ El verso 106 de la última estancia frustra la expectativa del heptasílabo que debería ser según el patrón métrico de la primera estancia repetido por todas hasta ese verso. Dudo que se trate de un error del poeta y, más bien, considero que este hecho se presenta como muy funcional en términos semánticos, como explicaré en su momento.

%– y un ya menor acento en cuarta sílaba –correspondiente al 39,6 %–. Se observa, entonces, que el ritmo del poema es yámbico de cadencia pedal, aunque el porcentaje de acentos en octava sílaba es solo de 23,4 %. Se aprecia también el efecto que produce la disimilación regresiva de los tiempos marcados: 10 – 8 - 6 – 4 -2 / 100 – 23,4 – 66,6 – 39,6 – 28,8.

El endecasílabo que se está utilizando es, pues, el propio o real (Lapesa, Introducción a los estudios literarios 80), típico de Garcilaso y semejante al endecasílabo italiano –el que predomina en Petrarca– con la excepción de que este último también acentúa en tercera sílaba.

En cuanto al análisis de los heptasílabos, se observa que acentualmente repiten, a escala menor, el metro de los endecasílabos. Justifico esa impresión a continuación porque lo exacto es que al endecasílabo le corresponda un quebrado de cinco o de seis y no de siete sílabas. Sucede que, en este poema, el axis de los heptasílabos (la sexta sílaba) coincide con la segunda cumbre acentual en orden de importancia en los endecasílabos –66 %– ; lo mismo ocurre con el acento en cuarta sílaba, que en los heptasílabo llega a 41 % y en los endecasílabos alcanza casi 40 %. Estas cercanías porcentuales entre las cumbres acentuales de heptasílabos y endecasílabos me inclinan a pensar en los primeros como quebrados de los segundos. Para ambos tipos de verso examinaré las implicancias semánticas de los acentos antimétricos que presentan, así como otras cuestiones estilísticas relevantes, a lo largo del capítulo.

3.2 La formulación cómico-grotesca del título del poema

Señalé previamente que el encabezado de la composición contenía al título del libro entero y se insistía, por ello, en la relevancia de este. Además, en la frase correspondiente al

título del libro, hay otras dos unidades sintácticas importantes: “canción” y “en reprimenda del alma”.

Al margen de las consideraciones métricas ya expuestas, es evidente que designar a la composición como una canción no solo anuncia que se asistirá a una determinada forma métrica, sino que además introduce necesariamente una serie de implicancias con el petrarquismo y con la lírica culta del Dolce stil novo.

Si bien es cierto que “el concepto de la canción como la composición por excelencia era ya provenzal” (Fubini 147), es a partir de Dante que la canción adquiere el estatus de composición más aristocrática al punto que el Alighieri hace distingos entre la canzone y la canzonetta. Para él, “la canción es el canto por excelencia” (Fubini 143): en el De vulgari eloquentia, “coincidiendo con el juicio que a los provenzales les merecía la chansó, considera la Canción como la forma lírica por excelencia, superior al soneto, la ballata, etc.” (Segura 36).

Es conveniente detenernos un momento en los argumentos que llevan a Dante a tener en tan alta estima la canción. Segura Covarsí resume así las razones de Dante: “I) Porque la tradición le ha reservado un nombre que significa canto por excelencia; II), porque es por sí sola perfecta; III), porque concede máximos honores al poeta que la compone; IV), porque se conservan en más estima por la posteridad, y V), porque encierra en sí misma todas las posibilidades poéticas” (36-37).

A partir de sus propios postulados sobre la canción, Dante la utilizará para elevar el estilo cuando sienta que está poetizando sobre un tema que amerite ese tratamiento, y quizá vemos el mejor despliegue de ello en su Vita Nuova. Debe señalarse que, como explica Fubini, “con Dante se delinea lo que será el futuro carácter de la canción: poesía de eleva-

da, aristocrática meditación, que presenta al poeta consciente de que dice cosas elevadas para un público elevado, lírica excelsa o solemne oratoria” (175). Y lo más importante: que “Así la heredó Petrarca” (175). Luego de Dante, la canción es considerada como uno de los esquemas métricos de mayor prestigio, incluso en el contexto español donde no fue la forma predilecta de las importadas de la península itálica.

Queda claro, entonces, que para la lírica culta la canción es una composición especialmente prestigiosa y que su uso amerita un tema que sea considerado como elevado o solemne. Por ejemplo, según Fubini, Dante en su canción “Donne ch’avete intelletto d’amore” inaugura una forma más excelsa de cantar a Beatriz (146-7). En Petrarca, la célebre canción XXIII que empieza con “Nel dolce tempo de la prima etade” es usada para “cantar” sus penas de amor por Laura en un solemne clima de “reminiscencias sobre todo ovidianas” (Fubini 299) con la clara “intención de hacer algo grandioso e imponente” (298).

Aunque se da en el Canzoniere que hay canciones que no solo cantan a la amada o a su recuerdo, sino que las hay también plenamente bucólicas, patrióticas e incluso hay una que otra “religiosa”¹⁵⁶, la tendencia –de Petrarca y de los cultores precedentes y posteriores de la canción– es a emplearla para cantar a la amada cortesana, ya sea elogiando su virtud e incomparable belleza como lamentando sus desdenes hacia el poeta¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Ángel Crespo indica que “La Canción CCCLXVI es, a la vez que un acto de adoración a la Virgen, y una renuncia a las vanidades del mundo, una confesión general en la que Petrarca se acusa tanto de haber amada a Laura como de los excesos a que le ha conducido un entendimiento demasiado profano del amor” (47). Nicholas Mann señala que “En las dos últimas canzoni del ciclo, lleva a cabo un acto de contricción [sic] definitivo, depositando todas sus esperanzas en Dios, y rezándole a la Virgen María a quien ofrece en prenda su amor pidiéndole misericordia y buen consejo, el fin de sus sufrimientos y un comienzo de salvación” (73)

¹⁵⁷ La canción es solo una de tantas estrofas en que los trovadores y poetas cortesanos expresaron el amor a sus damas. Como señala Green, el amor cortesano incluso trascendió el género lírico e incursionó en novela y drama, pero “En la lírica se mantuvo generalmente en el mundo etéreo soñador del bendito sufrimiento, del casto alejamiento, que sobrevivía muchas veces a la muerte de la amada” (100).

Desde esta perspectiva, que esta canción de Belli sea una “alabanza al bolo alimenticio” consiente una la subversión de los temas consagrados –casi prescritos– para la canción y, con ello, está llevando a cabo la operación vista en los capítulos anteriores: subvirtiendo los temas de la lírica culta, especialmente de la poesía cortesana.

A esta subversión de los temas debe incorporársele el de la forma, porque si el contenido de la canción belliana –esta en concreto, pero todas en general, según palabras del propio poeta– no se condice con el de las canciones petrarquistas, solo se puede decir que la forma se suscribe al modelo de manera parcial. Las cualidades del material poético se verán, entonces, enmarcadas en un esquema métrico que será el idóneo para potenciar sustantivamente el carácter cómico-grotesco de las primeras.

En tal sentido, no está de más señalar que defendemos la idea de que la subversión de este poema frente a la canción petrarquista posee un carácter lúdico antes que denigrador de la tradición, como se ha podido observar para el caso de los poemas analizados en los capítulos previos. Para probar ello es necesario llevar a cabo el análisis de toda la composición, pero es posible observar desde el título elementos vinculados con la parodia positiva de corte carnalesco que, como se ha ido demostrando a lo largo de este estudio, se expresan a través del conjunto de imágenes grotescas y sus connotaciones.

Cuando Bajtín explica el estilo de los charlatanes de feria, que prodigan elogios a los “remedios milagrosos” que ofrecen, apunta que estos dichos “juegan con el objeto ofrecido, incluyendo en este juego desenvuelto lo ‘sagrado’ y lo ‘elevado’” (La cultura popular 145). Con respecto a las peroratas de estos charlatanes, Bajtín muestra que “El superlativo domina completamente; pero [afirma que] no se trata de un superlativo retórico; es un superlativo resuelto, exagerado y un poco alevoso (La cultura popular 145).

El crítico explica que el uso excesivo y paródico de los superlativos está en el marco de “las alabanzas de los buhoneros”. Saturados de la risa festiva popular, estas lisonjas jugaban con el objeto ofrecido apelando al uso de una retórica sacra para designar elementos de la plaza pública. Así, por ejemplo, las personas que escuchaban las peroratas eran designadas como “auténticos fieles” (145) y recibían toda clase de elogios plagados de superlativos y adjetivos hiperbólicos.¹⁵⁸ Bajtín puntualiza que “Las peroratas de las ferias escapan a los imperativos jerárquicos y a las convenciones verbales (es decir a las formas verbales del tratamiento oficial), y disfrutan de los privilegios de la risa callejera” (145). Se trata, por supuesto, de un lenguaje popular medieval perdido en los actos de habla, pero salvaguardado por la literatura del realismo grotesco.

Tener presente esta noción o uso paródico de la alabanza puede arrojar luces que expliquen con mayor amplitud el título del poema, y con él, el del poemario. La alabanza del bolo alimenticio, anunciado en el encabezado, se llevará a cabo empleando una batería de adjetivaciones hiperbólicas que, por su naturaleza, acumulación y objeto al que califican, proveen a la composición de una atmósfera ciertamente irónica. Esto, sumado al conjunto de imágenes grotescas, potencia las razones a favor de considerar el texto como uno de características carnalescas.

Por ello, si se considera la construcción de este ambiente irónico resulta fundado sustentar la poca seriedad de que está dotada la partícula “alabanza”. No se trata de que el bolo alimenticio no sea efectivamente alabado, sino que ese encomio exacerbado y el estatus que

¹⁵⁸ Como ejemplo puede citarse un fragmento del prólogo de *Pantagruel*: “Muy ilustres y muy esforzados paladines, hidalgos, y otros, que de buen grado os entregáis a toda suerte de acciones nobles y honorables, poco ha que habéis visto, leído y conocido las *Grandes e inestimables crónicas del enorme gigante Gargantúa*; y como auténticos fieles las habéis creído galantemente; y con ellas muchas veces habéis pasado el tiempo en compañía de honorable, damas y doncellas, haciéndoles hermosos y extensos relatos, en ratos de ocio; por lo que sois muy dignos de gran encomio y memoria sempiterna (Pantagruel 69).

alcanzará aquel representante de lo material no debe tomarse como un ajuste de cuentas definitivo con el alma y las instancias de lo elevado, sino como un ascenso cómico a la manera en que la literatura del realismo grotesco relataba la coronación de los bufones¹⁵⁹. La alabanza del bolo de alimentos opera entonces como un catalizador para forjar un nuevo orden dentro del cosmos poético, uno que revalore lo corporal y lo reconcilie con lo otrora elevado espiritual, siempre bajo la conducción de la materia.

Bajtín subraya que lo mismo que para las alabanzas paródicas se cumple para las injurias, que son “la otra cara de los elogios callejeros”¹⁶⁰ (La cultura popular 148). Es un lenguaje paródico, muy subversivo si consideramos que parodia el lenguaje eclesial, pero permitido en el Medioevo por estar en clave cómico-carnavalesca. Al igual que en el caso de las alabanzas, se trata de imprecaciones y oprobios llevados al extremo que deben ser comprendidos dentro del esquema del realismo grotesco.

A partir de estas consideraciones, es válido sostener que así como las alabanzas paródicas pueden explicar la naturaleza profunda de la “alabanza del bolo alimenticio”, de manera análoga, las injurias paródicas son capaces de explicar la “reprimenda del alma”. Esta idea se ve reforzada por la confluencia de la alabanza y la injuria al interior del mismo enunciado.

De acuerdo con Bajtín, “aunque las alabanzas ordinarias, los elogios y las injurias están separados, en el vocabulario de la plaza pública ambas parecen referirse a una especie de

¹⁵⁹ Se trata de la misma operación efectuada en el poema “El moho”.

¹⁶⁰ Como ejemplo, conviene utilizar –así también lo aprovecha Bajtín– el final de prólogo de Pantagruel: “También, a fin de poner fin a este prólogo, me entrego en cuerpo y alma, tripas e intestinos, a cien mil cestas de hermosos diablos, caso de decir una sola palabra mentirosa en toda esta historia. Igualmente, que el fuego de San Antón os abraza, que el mal de tierra os derribe, que las purgaciones, el chancro os lleven, el flujo de sangre os atrape, la sarna del metisaca, tan menuda como pelo de vaca, bien reforzada con azogue se os meta por el trasero; y como Sodoma y Gomorra ojalá que cayeseis en el azufre, en el fuego y en el abismo, si acaso no creéis firmemente cuanto os voy a contar en esta presente crónica (74).

cuerpo único, aunque bicorporal, que es injuriado y elogiado al mismo tiempo” (La cultura popular 149). Y una frase como la del título del poema en la que convive la alabanza y la reprimenda posee evidentes vínculos con estas peroratas populares que menciona Bajtín, en donde los oprobios están estrechamente enlazados con las alabanzas.

Este vocabulario, sostiene Bajtín, es reflejo de aquel mundo en estado permanente de imperfección, que muere y nace al mismo tiempo, un mundo ambivalente. Esta idea es pertinente para el presente poema porque es un momento en que el alma, en tanto representante de lo oficial y elevado, es compelida –por medio de argumentos paródico-cómicos– a ceder terreno a un mundo donde regirá el bolo de alimentos, embajador y agente de lo terrenal y corpóreo. Este es el momento crítico del paso del orden oficial (simbolizado por el alma) al mundo carnavalizado (encarnado por el bolo alimenticio). Y, como subraya Bajtín, “La imagen dual que reúne a la vez elogios e injurias, trata de captar el instante preciso en que se produce el cambio, la transición de lo antiguo a lo nuevo, y de la muerte al nacimiento¹⁶¹” (La cultura popular 50).

La explicación de Bajtín menciona, pues, a un cuerpo único y esa idea también es aplicable a las imágenes del poema porque la voz poética irá sugiriendo y haciéndole notar al personaje del alma que ella y el bolo alimenticio no están tan distantes ni están tan disociados como ella cree, sino que, por el contrario, “las presas [que han formado al bolo] no sólo / cimientos son de lo visible acá, / sino igual sostienen / más allá del espacio que te alberga,

¹⁶¹ Bajtín da cuenta de que el destinatario multifacético de las alabanzas y las injurias era, en primera instancia, la muchedumbre que esperaba las peroratas y, más allá de esta, “el mundo eternamente imperfecto e inacabado, que muere al dar a luz y nace para morir” (La cultura popular 149). Resulta muy interesante, si pensamos en los códigos de la canción, el modo en que estos son permeados por las características del esquema grotesco: el receptor no es la canción ni esta es el mensajero, sino que la canción –convertida en perorata– pasa a ser el vehículo textual que actúa sobre los personajes del mundo poético, quienes vienen a ser, ellos mismos, los destinatarios del poema.

/ la transparente tela que tú eres” (68-72). Estas explicaciones de la voz poética acerca de la íntima relación entre el bolo de alimentos y el alma se reproducen en varias estancias, las que serán analizadas una a una.

En esa línea, la voz poética irá empleando calificativos para el bolo alimenticio que tradicionalmente son aplicables a una entidad como el alma. Así, por ejemplo, le dirá “Este de vitaminas disco solar” (91) o “esfera del oculto cielo” (13). Iré explicando estas asociaciones cuando las examine en cada estancia, pero dejemos sentada la hipótesis de que la explicación de la presencia de la dualidad alabanza-reprimenda en el título pasa por la íntima convivencia del alma y el bolo en un solo cuerpo. Precisamente, la voz poética buscará constatarle al alma esa profunda unión que tiene con el bolo dentro del cuerpo.

3.3 La parodia de las fórmulas y códigos de la poesía mística española

Pasemos a analizar el contenido de la primera estancia:

¡Oh inmortal alma mía delicada!,
que desligarte quieres prontamente
y retornar arriba como un rayo
entre las nubes que ya tú conoces,
y al cabo esta morada abandonando
como si cárcel tenebrosa fuera;
pero antes de partir
recorre con la vista los confines
del cuerpo que despedazado cae
bajo el odio de la enemiga edad,

y piensa no más por alguna vez
como cosa de ti consubstancial,
en esa esfera del oculto cielo,
que es la secreta fuente
de todas las delicias terrenales,
aunque tan sólo creas
tu mayor deshonor en este suelo,
porque corrompe en heces sus despojos (1-18)

Se observa que al inicio de la primera estancia el tono del primer verso es exclamativo y consiste en la invocación al alma. Se la rodea de sus típicas cualidades de inmortalidad y delicadeza¹⁶², y además se subraya la cercanía de la voz poética con ella mediante el posesivo. Todo el vocativo está estructurado en una forma típica de la invocación amorosa, pero revisando el Canzoniere no he hallado una canción que empiece con ese tono exclamativo.

Los primeros versos de las canciones suelen contener vocativos bien de un tono interrogativo, bien doxástico (por ej., la canción “CCLXVIII”, cuyo primer verso reza “¿Qué debo hacer, Amor? ¿qué me aconsejas?”), o bien de un tono enunciativo más bien sosegado (por ej., la canción “LXXII”, que inicia con “Gentil señora mía”¹⁶³). Es notable además que en el Canzoniere no siempre la primera estancia de las canciones empieza con un verso que

¹⁶² Se trata de una representación que proviene de la mística y del neoplatonismo y que, a su vez, bebe de la poesía del amor cortés. Siguiendo a Reougemont puede percibirse este tipo de concepciones sobre el alma desde Eckhart y Ryysbroek, pero es en la retórica cortés de los místicos españoles donde se define más claramente esta clase de cualidades del alma (Véase el tercer capítulo “Pasión y mística”). A propósito de estas cualidades del alma cita Green algunas ideas de Platón: “La verdadera vida del alma sólo puede realizarse en el mundo de las formas puras, intangibles, despojadas de color y figura” (103). Según Guthrie, “La doctrina de las ideas va pareja con la creencia en la inmortalidad –o, por lo menos, en la preexistencia– del alma” (95).

¹⁶³ La traducción del Canzoniere que utilicé en todos los casos es la de Jacobo Cortines.

contiene un vocativo, pero cuando lo hace la tendencia es que la invocación es o a Laura, la donna, o a Amor.

La invocación al alma en particular emparenta más al poema con la poesía mística española. La mística española tuvo varios grandes exponentes (Ricard 9), mas por semejanzas textuales que se explicarán en breve estableceré la filiación del poema sobre todo con algunos pasajes de la poesía de Juan de la Cruz y con las traducciones de salmos hechas por Luis de León¹⁶⁴.

La invocación al alma y, especialmente, a las cualidades que la poesía mística le adjudica¹⁶⁵ posicionan al poema en el marco de una parodia de la tradición no solo cortesana sino también mística, dado que el uso de la fórmulas importadas de esta última tiene como objetivo reprender al alma y no encomiar sus virtudes. La parodia, sin embargo, no parece tener tampoco la finalidad ulterior de desprestigiar o desconocer las cualidades del alma, sino la de buscar que reconozca las bondades del cuerpo a partir de la alabanza al bolo alimenticio que acomete la voz poética.

Por ello, difícilmente se puede afirmar que el texto posea la intención de satirizar al alma al interior de un esquema argumentativo formal donde esta se convierte en una entidad discreta, ahora, de menor valía que el cuerpo. Por el contrario, el sistema de imágenes grotes-

¹⁶⁴ La traducción hecha por Luis de León al salmo 102 –existen dos versiones; usamos la primera– tiene como primer verso “Alaba a Dios continuo, ¡oh alma mía!” (Fray Luis de León, Poesías completas 521). La advocación proviene ciertamente del salmista –y así es traducida en la mayoría de ediciones bíblicas– y más que una fórmula construida en el contexto de la poesía mística presenta una retórica justamente propia de los salmos. No obstante, en el marco de la producción luisista se la debe también considerar como una fórmula que, procediendo de Las Escrituras, se ha consagrado como parte de las advocaciones propias de la poesía mística.

¹⁶⁵ En el caso de Juan de la Cruz, revisando sus principales obras no se he hallado específicamente fórmulas que invoquen de modo literal al alma. Sin embargo, es indudable que el gran protagonista de Noche oscura del alma, Cántico espiritual, Llama de amor viva es justamente el alma y es en las valiosísimas explicaciones que el místico nos ha dejado de sus poemas en las que la dota de un carácter sublime y delicado, con la potencia de acceder a los bienes espirituales y al encuentro íntimo con Dios. Es aquel conjunto de atribuciones y representaciones del alma características de la mística con la que En alabanza del bolo alimenticio y en repri-menda del alma establece relaciones paródicas.

cas que opera en la composición, y que establece la estrecha unión entre alma y cuerpo, proporciona el esquema cómico indispensable para orientar la lectura de la reprimenda y de la alabanza hacia una parodia lúdico-cómica, una de tipo carnavalesco.

Ahora bien, para comprender de qué modo se efectúa la parodia carnavalesca del lenguaje e imágenes de la poesía mística, considero conveniente hacer una síntesis de sus principales postulados. La dualidad cuerpo-alma es antiquísima, pero tiene, en nuestra época, fundamentalmente dos fuentes: la judeo-cristiana y la platónica. Aunque, en realidad, es una noción presocrática primitiva ya señalada por Homero: “la psyche era una especie de hálito o de vapor que animaba el cuerpo, pero cuya eficacia dependía, a su vez, del cuerpo. Al morir, el cuerpo perecía, y la psyche, privada de domicilio, por así decirlo, entraba en una existencia pálida y umbrosa, sin pensamiento ni fuerza” (Guthrie 87-8). Lo novedoso de la filosofía de Platón era que predicaba que la psyche es “el asiento de las facultades morales e intelectuales, y que tenía mucha más importancia que el cuerpo” (88).

Esta dicotomía del cuerpo y el alma fue asimilada por el denominado socratismo cristiano, que “llegó a ser una de las tradiciones de la espiritualidad católica” (Ricard 23). Según Ricard, la espiritualidad mística española preconizó y cultivó el conocimiento de sí mismo, principio fundamental del socratismo (24). Es a partir de la dualidad cuerpo-alma que la poesía mística –española, fundamentalmente– exalta al alma como entidad única y predilecta para el encuentro místico-amoroso con Dios, el que supone simultáneamente un profundo conocimiento de uno mismo.

Así, para explicar el pensamiento de la mística Teresa de Jesús, Ricard sostiene que la máxima socrática del “conócete a ti mismo” significa en su lectura cristiana “aprende que eres una criatura mortal, limitada, dependiente y pecadora” (26). De este sentido del cono-

cer se desprende que dicho conocimiento llevará al individuo a conocer a Dios y sus deberes para con él (26). Ricard explica que “Ese conocimiento engendrará en ti la humildad que se impone a la criatura ante su Creador y el respeto que todo hombre debe sentir hacia su propia alma inmortal y redimida” (26).

Estas son consideraciones que parten del pensamiento particular de Teresa de Jesús, pero que son fundadamente aplicables a la poesía mística, en general, por cuanto se fundan en el principio elemental de la presencia ontológica de Dios en el hombre (Ricard 31); es decir, que Dios reside en el alma humana. Con todo, pasemos revista a las ideas centrales del pensamiento de Juan de la Cruz, con cuyas fórmulas y lenguaje, varios elementos de la canción que estudiamos tienen mayores coincidencias.

Escribe Juan de la Cruz en Noche oscura del alma sobre el “modo que tiene el alma en el camino espiritual para llegar a la perfecta unión de amor con Dios, cual se puede en esta vida” (San Juan de la Cruz 45). A partir de este texto, siempre distinguido por la crítica como representativo¹⁶⁶ de la mística de Juan de la Cruz, podemos afirmar que la doctrina sanjuanista radica, pues, en el recorrido que debe hacer el alma para lograr la unión divina.

Dicha unión con el Absoluto, que es Dios, se logra luego de atravesar la “noche de los sentidos y la noche del espíritu”, pero antes que detenerse a detallar en qué consiste pasar por estas “noches”, conviene simplemente subrayar que el recorrido es concebido como un ascenso del alma en que esta debe desligarse, primero, de todo aquello que pueda vincularla a los sentidos y, segundo, incluso de aquello que puedan ser obstáculos de orden espiritual. Como señala Bacigalupo, el resultado es que esta “Nada” que se ha vuelto el alma después de tanto esfuerzo pueda ser colmada por el “Todo” que es Dios (101).

¹⁶⁶ Dámaso Alonso, Leo Spitzer y Robert Ricard, por citar los más importantes.

Para evitar una excesiva extensión en estas cuestiones, es útil destacar los elementos propios de la mística española¹⁶⁷ que son empleados en la canción de Belli para funcionar dentro del esquema lúdico-paródico del diseño grotesco construido por el propio texto.

En primer lugar, sobresale la asociación del alma con valores universales –y sobre todo, platónicos, como vimos– como el conocimiento y, específicamente, con la sabiduría cristiana del conocimiento de los pecados y la naturaleza del hombre, que como señalé poco antes es el vehículo para el conocimiento de Dios. En ese sentido, conocer el fondo del alma supone reconocer también la mortalidad del cuerpo y las debilidades y limitaciones humanas, que provienen del cuerpo pero afectan al espíritu.

Esto quiere decir que para alcanzar la perfección de la unión con Dios la tarea primera es despojarse de las ataduras a los fenómenos sensibles, por lo que el alma tiene como meta abandonar el cuerpo concebido como prisión que le impide unirse con Dios y empieza, por esa cualidad, a ser tipificada como pura, inmortal, hermosa¹⁶⁸, sublime, etc. Desde esta perspectiva y por oposición lógica, los rasgos elementales de lo corporal son concebidos como negativos. Estas ideas son el trasfondo general de concepciones místicas como la ya citada en Noche oscura del alma.

En segundo lugar, el otro concepto místico con que el poema establece relaciones paródicas es el de la cualidad ascendente del recorrido del alma. Como comentaba previamente,

¹⁶⁷ Al resumir algunos puntos clave de la doctrina de Juan de la Cruz y de Teresa de Jesús concentro la atención sobre todo en la tradición carmelita de la mística española. Sin embargo, más allá de las diferencias entre escuelas de religiosidad española mi intención es atenerme a las prácticas literarias más encumbradas de la poesía mística española en general y escojo los autores citados como ejemplos de esta tradición literaria. Por otro lado, también recorro a Luis de León en ciertos pasajes en que sus fórmulas literarias son específicamente requeridas, mas no por la especificidad de pertenecer a la escuela agustina.

¹⁶⁸ La cualidad de ser hermosa, aun siendo igual de relevante que las demás atribuciones al alma, destaca especialmente, de un lado, por el contraste producido frente a la materia grotesca, y de otro, por su directa filiación con las raíces del socratismo cristiano.

el alma debe elevarse para abandonar el cuerpo y encontrarse con aquello para lo que está destinada: Dios, el Absoluto, Todo. Esta imagen del asenso se encuentra íntimamente ligada con la anterior del despojo de los obstáculos en la experiencia del encuentro con Dios.

Ambos puntos particulares de la doctrina mística permiten comprender cómo se configura un esquema topográfico que, desde varias vertientes de la tradición literaria llamada clásica (no solo la tradición cortesana), ubica lo espiritual en la posición más encumbrada y prestigiosa, mientras que lo corporal pasa a adquirir la ubicación más baja y desprestigiada. Ambos diseños buscan ser desmontados desde la primera estancia del poema, con lo que se coloca al revés el cosmos poemático y se cancelan, al menos retóricamente, las jerarquías serias del denominado orden oficial.

Para pasar a examinar los modos concretos en que esta canción de Belli desmantela y dispone al revés la rigurosidad del llamado orden oficial de su propio espacio poético, es útil comenzar apuntando lo que Bajtín explica con respecto a la emancipación de un orden jerárquico riguroso. Él señala que el carnaval significa “El triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabués (La cultura popular 15).

La investigación a cargo de María Nieves Alonso, usando los conceptos bajtianos, puntualiza la idea de por qué en el carnaval esta anulación de las jerarquías del orden oficial serio no implica su destrucción: “la risa carnavalesca ‘no excluye lo serio’, sino que ‘lo purifica de dogmatismo, . . . de esclerosis, de fanatismo, . . . del miedo y la intimidación . . .’” (19).

Así, pues, cuando el carnaval se instala en la vida del pueblo, divisiones como las de alma y cuerpo son abolidas mientras dura la celebración. La canción de Belli posee rasgos

carnavalescos por cuanto a nivel textual articula la seriedad y prestigio de la literatura cortesana y la mística en un esquema que busca reconciliarlas –cómicamente– con imágenes que estas tradiciones excluyen, como las que se inspiran en las manifestaciones de la materia y el cuerpo.

Si, como veremos, el poema construye un cosmos poético de imágenes grotescas, la calificación del alma como “delicada” e “inmortal” deja de ser positiva en un sentido serio y pasa a ser una adjetivación que debe ser leída en clave cómica, cual perorata de buhonero. Desde esta perspectiva, estos atributos del alma serán valorados desde la materia grotesca y su concepción como “inmortal” y “delicada” adquirirán un significado ambivalente. Vale decir, que no es que esas características no sean efectivamente parte de la condición del alma, sino que ese estatus no representa seriamente nada en un universo donde el bolo alimenticio es quien será exaltado carnavalescamente, dado que lo grotesco será lo revalorado.

Habiendo subrayado la parodia de ciertas imágenes y fórmulas de la poesía mística, corresponde explicar en qué se funda la parodia del soporte métrico de varias de las obras de Juan de la Cruz. Paratextualmente, destaca la denominación de “canción” a estas composiciones que dan cuenta de la inflamación místico-amorosa del alma: Juan de la Cruz solía colocar un título, que signaba la composición como una canción. Así, por ejemplo, hallamos “Canciones del alma que se goza de haber llegado al estado alto de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual” (San Juan de la Cruz 3) o “Canciones de el alma en la íntima comunicación de unión de amor de Dios” (San Juan de la Cruz 17). También encontramos la tradicional división de las partes de sus obras grandes (Subida, Cántico, Llama de amor, etc.) en Canción primera, segunda, etc.

Estas canciones no son las canciones de los provenzales, ni de los estilnovistas ni del petrarquismo. Ello, a pesar de que, Juan de la Cruz sí tuvo contacto con la poesía culta italianizante,¹⁶⁹ pues su obra combina los modelos métricos de Garcilaso y Boscán con ciertas fórmulas –sublimadas, en clave mística– de la sensualidad cortesana¹⁷⁰. Siendo así, cabe preguntarse a qué se refiere con canciones en la Noche oscura y en el Cántico espiritual si no es a la forma métrica de las canciones de origen italiano. La respuesta se halla precisamente en su contacto con el cancionero¹⁷¹ popular y cortesano¹⁷².

Dámaso Alonso explica que un fenómeno característico del cancionero castellano es que “muchas veces un mismo villancico, coplilla o tema inicial (ya estrictamente popular, ya semipopular, ya culto) sea desenvuelto en o glosado en tiempos distintos y en estrofas diferentes por diversos poetas” (La poesía de San Juan 108). A esto se le suma que estos “villancicos o temas iniciales, que primero tuvieron carácter humano, sean en un momento determinado convertidos a lo divino y glosados en sentido espiritual” (109).

¹⁶⁹ Señala Washington Delgado que “los poemas de San Juan de la Cruz están vinculados tanto a la moderna corriente renacentista, iniciada o introducida en España por Boscán y Garcilaso, como a la lírica tradicional proveniente del medioevo” (73).

¹⁷⁰ Carlos Garayar, partiendo de las ideas de Hatzfeld, explica que “en el último tercio del siglo XVI San Juan tiene frente a sí las dos tradiciones suficientemente desarrolladas: el petrarquismo y clasicismo en la versión de Garcilaso y sucesores, y las diversas manifestaciones de la ascética y la mística” (69)

¹⁷¹ En palabras de Dámaso Alonso el ‘cancionero’ es “Un tesoro inmenso de poemillas, cuya más honda raíz viene del fondo de la Edad Media; poemillas que perviven y aun crecen en número en los siglos XVI Y XVII” (“Introducción” 10). Se trata, pues, de un corpus de poemas breves que son difícilmente ubicables de manera exclusiva del lado de la lírica popular o de la culta. Como señala Alonso, “Lo cierto es que esta poesía es muy distinta de la “cultura”, que se encuentra en los cancioneros trovadorescos del siglo XV... [y, sin embargo] al leer una canción notamos que vacila (y nos hace vacilar) entre lo popular y lo culto” (10) Ocurre algo similar con el romancero, donde, al día de hoy, lo culto y lo popular se mezclan para formar una rica tradición: “Cancionero y romancero forman una suma de poesía popular y semipopular ... como quizá no la puede ofrecer ningún otro pueblo de Europa (19) No está de más anotar que a pesar de sus amplias conexiones con lo popular, tanto el cancionero como el romancero difícilmente guardan alguna relación con la literatura popular del realismo grotesco. Considero que la estética de los primeros es más bien propia del canon clásico y se trata de otra vertiente con raíces populares que corre paralela a las obras propias de la estética del canon grotesco.

¹⁷² De acuerdo con Dámaso Alonso, “el cancionero popular y el cortesano tienen una ancha zona de contacto” (La poesía de San Juan 108). Sostiene que “el cortesano admite, reelabora y continúa temas, giros y formas del popular, de tal modo que en la tradición tardía cada vez son más frecuentes las formas mixtas” (108).

Según el crítico español, este glosar a lo divino un villancico de sentido profano constituyó una práctica extendida en España, llegando incluso hasta Lope (112). Así, por ejemplo, en el Cántico espiritual¹⁷³, se encuentran tres clases de estos villancicos: unos, compuestos directamente a lo divino; otros, “villancicos antiguos” de sentido profano, glosados a lo divino; y otros, refundidos para adaptarlos a un uso religioso (La poesía de San Juan 110-11).

Es claro, entonces, que Juan de la Cruz utiliza la denominación de canción para sus poemas para titular una composición que no era otra cosa sino una canción –que podía ser una del cancionero glosada a lo divino u otro de las modalidades mencionadas– dirigida a expresar el encuentro con Dios¹⁷⁴. Por lo demás, las formas métricas en estas canciones o cantos que usa son “el endecasílabo italiano o el antiguo octosílabo (...) el viejo romance o la reciente lira garcilaseña” (Delgado 73).

En síntesis, este paréntesis ha sido necesario para dar cuenta de que el poema se está presentando como una canción al estilo de Petrarca, pero evocando, a su vez, las canciones de Juan de la Cruz; ambas alusiones cuentan con su respectiva cuota paródica. En el caso de la parodia de la canción de la poesía mística, esta reside, por supuesto, en que el alma no será aquí alabada como en la poesía mística sino que, todo lo contrario, será reprendida por su menosprecio del cuerpo. Mostraré en detalle estas relaciones paródicas con el análisis de las estancias.

¹⁷³ Observa Dámaso Alonso que los títulos de varias de las composiciones halladas en los manuscritos de las obras de Juan de la Cruz tienen títulos como “Coplas a lo divino”, “Glosa a lo divino”. De acuerdo con el crítico español, esto “quiere decir que los amanuenses oscuramente situaban al Santo dentro de esa tradición castellana, de glosar o desenvolver a lo divino temas humanos” (La poesía de San Juan 115-16).

¹⁷⁴ Quizá no tendría mucho sentido que Juan de la Cruz se preocupe por estas disquisiciones cuando su principal interés no era el proceso literario o simbólico, sino simplemente dar cuenta de una experiencia absolutamente mística.

3.4 La consumación grotesca de los tópicos clásicos sobre la muerte

En la primera estancia, la voz poética da cuenta de que el alma quiere desligarse del cuerpo y volver “arriba”, adonde pertenece. El sustantivo “arriba” expresa que el ámbito de donde el alma procede es lo que la cultura occidental cristiana designa como el “cielo” o, en todo caso, refiere al “mundo inteligible”¹⁷⁵ de origen platónico. La manifestación de que el alma pertenece a “arriba” sugiere, además, la jerarquía de lo “alto” y lo “bajo” que rige el orden oficial y que el carnaval dismantela e invierte de manera lúdica.

El sustantivo “rayo” sugiere no solo la rapidez con que el alma quiere abandonar la cárcel corporal; también, su condición de cuerpo luminoso, entendiendo rayo como la “línea de luz que procede de un cuerpo luminoso” (DRAE 22^a ed.). El término “rayo” emparenta nuevamente al poema con la poesía mística sanjuanina, porque dentro de la mística de Juan de la Cruz el alma debía estar en medio de la “noche oscura” para poder entrar en comunión plena con Dios¹⁷⁶.

Destaca la frase “cárcel tenebrosa” porque de nuevo vincula al poema con la poesía mística y su concepción del cuerpo como cárcel del alma¹⁷⁷. La oposición entre cuerpo y alma está signada aquí también en función al color; el cuerpo es tenebroso, el alma está vinculada con el rayo, con la luz: el cuerpo es una “cárcel tenebrosa” que encierra al alma que es luz. Estos primeros versos de la estancia inicial tienen la apariencia de estar reto-

¹⁷⁵ Según Platón, el alma antes de encarnar en el cuerpo ha vivido en el mundo inteligible (de las Ideas) y ha conocido la Idea en sí misma. Desde este punto de vista, el alma que habita en el cuerpo no aprende nada en el “mundo sensible” de la *doxa* y lo que, en realidad, hace es recordar a través de la *mayéutica* lo que ha visto y aprendido en el mundo de las Ideas perfectas. Véase *Los filósofos griegos. De tales a Aristóteles*. Como he señalado, la concepción mística es, en mucho, producto del cristianismo neoplatónico.

¹⁷⁶ Como explica Bacigalupo: “Ingresas en esa *Noche Oscura* es *alienarse* en el más literal de los sentidos. *Hacerse otro*, permitir que sea Dios mismo el que actúe en la sustancia purificada del alma, en esa NADA o vacío producido en ella. Positivamente hablando, es *hacerse Dios* por obra de Dios mismo, pues el TODO invade aquel terreno trabajosamente despejado para él” (101).

¹⁷⁷ La noción del alma como cárcel también es de origen platónico: “El cuerpo es comparado a una prisión y a una tumba, de las cuales anhela libertarse el alma para regresar al mundo de las Ideas . . .” (Guthrie 95).

mando con solemnidad los símbolos de la poesía mística con la peculiaridad de estar desarrollándolos al interior de un metro que se presenta como petrarquista.

Llegamos, luego, al verso más breve de la estancia: “pero antes de partir”. Deteniéndonos en el infinitivo “partir”, se entrevé la sugerencia de que no habría que tomar solo la acepción de ‘irse’ el alma, sino también la de ‘dividir [o romper] algo en dos partes’ (DRAE 22ª ed.). De modo tal que el alma pretende ‘irse’ y con ello está partiendo al ser que habita, que está compuesto por ella y por el cuerpo. La singular brevedad del verso así también lo sugiere.

Los siguientes doce versos de la estancia (“pero antes de partir... porque corrompe en heces su despojos” (18) es posible dividirlos en dos secciones temáticas: una en que la voz poética exhorta al alma a contemplar con sinceridad al bolo alimenticio; y otra en que la persuade a reconocer que, aunque no lo crea, el bolo alimenticio “es la secreta fuente de todas las delicias terrenales” (15).

En esta primera sección, pues, se encuentra la invitación de la voz poética para que el alma recorra “con la vista los confines / del cuerpo destrozado que cae / bajo el odio de la enemiga edad” (10). Este cuerpo que cae destrozado podría ser el bolo de alimentos por cuanto es un cuerpo que se corrompe, que se degrada. Pero “la enemiga edad” (10) siendo aparentemente negativa para el cuerpo no lo es para el alma pues la aproxima a su liberación de la cárcel corporal. Aunque, en realidad, la muerte física tampoco es situación desfavorable para el cuerpo, como veremos.

Así, destaca, de un lado, la presencia de una imagen tan característica de lo grotesco: el cuerpo que se degrada; y de otro, la presencia de algunos tópicos clásicos recurrentes en el

Renacimiento y el Barroco como el del memento mori¹⁷⁸ y el pulvis sumus¹⁷⁹. La solemnidad de estos topos es paródicamente invertida porque es desprovista de su cariz tanático al ser resemantizadas en un esquema grotesco. Al interior de este marco, la brevedad de la vida no impide la acción del bolo alimenticio porque, aun muerto, el cuerpo grotesco continúa sus procesos gástricos e intestinales. Además, el motivo de la degradación insinúa la continuidad de otras vidas gracias al efecto benéfico de la descomposición; por eso, convertirse en polvo, degradarse (tanto el cuerpo mismo como el bolo alimenticio), carece de un cariz sombrío: supone la continuidad del ciclo material, la generación de más vida. Por último, esto –y lo veremos más adelante– beneficiará al alma, aunque ella se ufane de su condición etérea y supraterrrenal: ella disfrutará también, allá “arriba” de lo comido aquí “abajo”.

En este verso, entonces, el tema clásico escogido de la degradación del cuerpo ingresa en sistema de imágenes que es grotesco. Por supuesto, podría objetarse que no tiene por qué ser necesariamente un esquema grotesco y a lo que asistimos es al desfile de los temas clásicos acerca del cuerpo: como cárcel del alma y como materia que es perecedera.

No sucede necesariamente así: ese cuerpo que se degrada no solamente es el bolo alimenticio, sino el mismo cuerpo que lo alberga. Es decir, el poema no solo apela a los temas

¹⁷⁸ Quiere decir ‘recuerda que has de morir’ (*Diccionario de símbolos literarios* 207). Es, junto con carpe diem, uno de los tópicos clásicos más usados sobre la muerte; recuerda una de las preocupaciones centrales del ser humano: la inevitabilidad y proximidad de la muerte: “En la poesía grecolatina aparece frecuentemente el tema de la brevedad de la vida y de la inevitabilidad de la muerte, motivo que incita una actitud epicúrea de aprovechar toda ocasión de gozo en la breve existencia... El tema pervive en la Edad Media y es un motivo recurrente en la poesía de los goliardos... En el Renacimiento reaparece . . . desde una perspectiva epicúrea como invitación a gozar de la vida y de la juventud antes de que la muerte arrebate ambos valores. (*Diccionario de términos literarios* 136).

¹⁷⁹ Significa ‘polvo somos’ y es uno de los tópicos literarios que recuerda el poder igualador de la muerte. Proviene del Génesis 3:19: “quia pulvis es et in pulverem reverteris” (*La Vulgata*) (‘Porque polvo eres y al polvo volverás’) aunque su adopción como topos literario se debe a Horacio en la forma “Pulvis et umbra sumus” (‘polvo y sombra somos’).

clásicos del cuerpo precedero, los cumple, los lleva a su culminación, los extrema a un punto intolerable para la estética clásica. El cuerpo que se degrada en el poema es, entonces, un cuerpo muerto pudriéndose, la consumación del memento mori, la actualización física del pulvis sumus. Se trata de un cuerpo recientemente muerto porque sus funciones fisiológicas todavía están actuando y ahí entra a tallar lo grotesco.

Los tópicos clásicos advierten sobre la fugacidad de la vida o utilizan metáforas como las del “polvo” para designar la condición última, no muestran la materia ya muerta, degradándose y desbordándose por los orificios que conectan el cuerpo con el mundo. En cambio, este poema muestra la grotesca escena de un cuerpo muerto cuyas funciones vitales todavía no han llegado a detenerse por completo. De modo tal que siendo solo cuerpo que se degrada, el bolo alimenticio es ahora quien gobierna. Por eso, el alma, determinada a elevarse fuera del cuerpo, está ansiosa por hacerlo, especialmente, al constatar la escena grotesca de un cuerpo en descomposición cuyo sistema digestivo continúa trabajando.

En el vigésimo segundo verso de la estancia, la voz poética invoca al alma a pensar en el bolo como “cosa de ti consubstancial”, es decir, a valorar que el cuerpo y ella, al fin y al cabo, pertenecen a una misma sustancia, a una sola naturaleza indivisible: el ser. La presencia de la oclusiva /b/ provee, por supuesto, de un carácter arcaico al término, muy apropiado para una canción al estilo petrarquista que contiene imágenes y tópicos que provienen del Medioevo. En los tres versos siguientes, la voz poética incita al alma a pensar en “esa esfera del oculto cielo, / que es la secreta fuente / de todas las delicias terrenales”, es decir, en el bolo alimenticio. De manera que el bolo de alimentos es calificado, en primera instancia, de oculto cielo y, en segunda, de fuente de los placeres sensoriales.

La designación de “oculto cielo” parte de la valoración positiva del término cielo en este esquema que evoca a la tradición de la poesía mística y a su alma inmortal. El bolo viene a ser un cielo oculto, un paraíso no reconocido que, a diferencia del paraíso celestial, encuentra su valor en las mismas cosas terrenales. En tal sentido, el bolo de alimentos está siendo valorado por la voz poética como entidad positiva precisamente por su condición corpórea y terrena.

El poema, en el último tercio de la primera estancia, luego de haberla iniciado con todos los visos de retomar algunos tópicos de la poesía clásica medieval, empieza a proyectar una valoración de lo material representado por el bolo alimenticio. Así, el término “delicias” dota a “terrenales” de una connotación positiva subvirtiendo la aparente adscripción del poema a los tópicos del canon clásico y exalta los placeres percibidos por los sentidos.

Los tres últimos versos de la estancia terminan con el intento de persuadir al alma, reconociendo que esta cree deshonroso al bolo de alimentos justamente por su condición grotesca, por su capacidad de degradar la materia en el sentido de transformar una sustancia en otra: el alma repudia al bolo “porque corrompe en heces su despojos” (18).

Finalmente, el bolo lo que permite es procesar los alimentos, que terminarán siendo expulsados del organismo en forma de deposición. Por eso, los términos clave del último verso de la estancia son “corrompe”, “heces” y “despojos”; los que connotan con remarcada insistencia las imágenes grotescas de la materia que se degrada. Los tres aluden, además de al bolo de alimentos, al mismo cuerpo muerto en el que sigue actuando el bolo.

Cabe mencionar que en los otros dos poemas analizados en el presente estudio no se llega a observar la modalidad escatológica¹⁸⁰ del sistema de imágenes grotescas. En el último verso de esta primera estancia asistimos a un conjunto de imágenes claramente grotescas que, por su naturaleza grotesca, escapan de la estética pretendidamente clásica de la canción.

Según Bajtín, una de las imágenes más importantes de la estética grotesca es la que exhibe lo escatológico –en el sentido de lo relativo a los excrementos– porque constituye uno de los mayores ejemplos de la materia degradada que entra en contacto con la tierra y con el cuerpo cósmico. Las heces, explica Bajtín, acercan el cuerpo a la tierra y esa materia expulsada del cuerpo se degradará activando el principio regenerador de la vida: “las imágenes de la orina y los excrementos guardan un vínculo sustancial con el nacimiento, la fecundidad, la revocación y el bienestar” (La cultura popular 134).

La presencia en el poema de estos elementos tan característicamente grotescos connota, por lo menos, una visión del mundo que revalora al cuerpo y sus manifestaciones grotescas, defendiéndolo de un sistema clásico que lo reprime y condena. Es decir, que si desde los tópicos y la estética del canon clásico se reprende al cuerpo, la intención del poema será

¹⁸⁰ Es oportuno anotar que no se trata de la primera vez que la poesía de Belli emplea términos e imágenes de lo escatológico. Sin embargo, En Alabanza del bolo alimenticio concede un marco más enriquecedor y coherente a este conjunto de imágenes prefigurados, sino de manera aleatoria sí poco protagónicamente, en otros libros del poeta. Por otra parte, merece subrayarse que no es este un caso insular ni pionero en la poesía peruana. Recordemos sino Trilce I de César Vallejo donde la voz poética lamenta que haya tan poca consideración y tanta bulla que ni lo dejan “testar las islas que van quedando”. La presencia de lo escatológico expresado en las heces la observamos también en un poeta como Jorge Eduardo Eielson, que en “último cuerpo” presenta al ser humano “humilde, casi humillado, al hacer público un acto privado por excelencia” (Chueca 48). Lo interesante también del poema de Eielson es que ahí, como señala Chueca, las heces no caen ni se botan, sino que vuelven y en ese retorno hay que observar al acto de defecar como continuador de la vida. Destaco simplemente las similitudes de estas imágenes de nuestro poema con las usadas por otros poetas peruanos.

reprender al alma y alabar al cuerpo, representando sus manifestaciones grotescas a través de la figura del bolo alimenticio.

Es de destacar la subversión que la utilización de un material tan ajeno a la canción implica en el esquema de esta. Se usa la solemnidad de la canción para cantar al bolo alimenticio como si esté fuera el ser más digno de elogio. Y es así, como se verá, porque es quien permite el tan valorado disfrute de la comida en tanto es el eslabón indispensable para que el cuerpo siga viviendo –y comiendo–.

3.5 Alabanza del bolo alimenticio como generador de los placeres corporales y confrontación con las espirituales propiedades del alma

Veamos la segunda estancia:

Sábeslo tú, alma mía, que acá reina
la bola de alimentos soberana
entre pecho y espalda día y noche,
halando el sabor el propio peso
hasta la tumba con denuedo máximo,
y no las invenciones del deleite;
que acaso no te pasma
observar cómo nace, vive y muere,
en la región del vientre luminosa,
la sacrosanta acumulación diaria
de pan, cebolla y carne entreverados,

y ante todo de asaz rico pernil,
 por rueda de fortuna discurriendo
 de la cuna a la tumba,
 que ni una pizca vale para ti ello
 por ser perecedero,
 menos diáfano, cuanto más carnal,
 y de ti diferente por los siglos. (19-36)

El primer verso de esta estancia contiene una nueva invocación al alma con la misma marca de posesión que en el primer verso de la primera estancia. La diferencia es que no dará la apariencia de composición que retoma ciertos temas clásicos, sino que desde el primer momento la voz poética asumirá la revaloración de la materia degradada encarnada en el bolo alimenticio.

En el primer verso de la estancia destaca el indeterminado “acá”, que sitúa el lugar de enunciación del poema en el mundo terrenal. En este mundo, sentencia la voz poética –con lo que el tono de los seis primeros versos de la estancia será enunciativo y de carácter epistémico– “reina / la bola de alimentos soberana” (19-20). Esta condición fundamental del mundo terrenal es desconocida o no reconocida por el alma, de ahí que la voz poética la exhorte a que lo reconozca: “Sábeslo tú” (19). La acción de tutear al alma cobra importancia si atendemos también al “tú” del cuarto verso de la primera estancia, ubicado en sílaba 8 y precedido por un acento antimétrico:

entre las nubes que ya tú conoces (4)

U U U / U U / / U / U

4 7 8 10

Tutear al alma funciona como forma de impugnarle su menor condición –compara con la del bolo alimenticio– en el mundo corporal. Dicha forma de dirigirse al alma contrasta con el vocativo inicial del poema, lo que produce un efecto cómico que se irá acentuando conforme la voz poética vaya revelando la importancia del cuerpo, y del bolo alimenticio, para el alma que se ufana de delicadeza e inmortalidad.

La familiaridad del trato de la voz poética para con el alma sumada a otro interesante rasgo acentual en el ya mencionado primer verso de la segunda estancia (el décimo noveno de la canción) refuerza la condición disminuida del alma y la preponderante del bolo alimenticio. En efecto, si atendemos a la presencia de un acento antimétrico en el verso inicial de la estancia se justifica aún más el énfasis en este estatus soberano del bolo alimenticio en el reino terrenal:

Sábeslo tú, alma mía, que acá reina (19)

/ U U / U / U U / / U

1 4 6 9 10

Se hace hincapié, entonces, que quien gobierna el mundo de la materia es el bolo de alimentos, no el alma. Por ello, se le increpa a esta que reconozca la primacía del bolo y que acepte que este ámbito sensible ella no ocupa un lugar preponderante. Así, al destacar “acá” y “reina” se insiste en el sitio del bolo alimenticio y, lo que es más, en la división “alto”/ “bajo” característica de lo grotesco cómico.

. La autoridad del bolo en este mundo terrenal, confirmada por su condición “soberana” es aun más recalcada en el tercer verso del primer pie: “entre pecho y espalda día y noche” (21). Esto quiere decir que el bolo alimenticio está siempre presente en el cuerpo, dando

vueltas en el organismo (en el tracto digestivo) a diario. En ese orden de cosas, su autoridad sobre el mundo terrenal radica en su omnipresencia, es decir, el criterio es cuantitativo¹⁸¹.

El verso “halando del sabor el propio peso” vuelve sobre el tema de los placeres sensoriales, pero desde una perspectiva grotesca donde estos son juzgados como buenos. Se trata de darle al sabor, a la “sensación que ciertos cuerpos producen en el órgano del gusto” (DRAE 22^a ed.), su justa medida, revalorarlo como un placer positivo para el ser. Halar el “propio peso” del sabor tiene connotaciones tan propias de la exaltación del cuerpo y de los sentidos –y, por esa vía, implicancias tan grotescas– que el sabor, la sensación percibida por el sentido del gusto, es halado por el bolo alimenticio “hasta la tumba con denuedo máximo” (23).

Las imágenes grotescas son evidentes y, en una primera instancia, pueden ser interpretadas de la manera siguiente: el bolo alimenticio arrastra los alimentos que lo conforman desde la boca, donde se percibe el sabor, hasta el órgano excretor¹⁸²; se da cuenta incluso de que para que esto suceda es necesario un esfuerzo, vale decir, pujar el excremento para que abandone el cuerpo. En ese sentido, la tumba aludiría tanto a la materia muerta como al final del proceso digestivo, con lo que esta serie de imágenes habría ilustrado íntegramente el ciclo de la vida al interior del cuerpo.

¹⁸¹ La misma cualidad se le adjudicó al moho y fue examinada en el segundo capítulo: dentro del esquema grotesco, el criterio de valoración no consiste en lo cualitativo porque es la estética clásica a la que le importa comparar calidades y cualidades; para la estética grotesca es más relevante lo cuantitativo en el sentido de la abundancia, de lo excesivo y lo hiperbólico.

¹⁸² En realidad, -como he explicado en el primer capítulo– el bolo alimenticio deja de ser tal ya en el estómago, donde se combina con otros jugos gástricos para formar el quimo (Britannica. *Micropaedia*, t. 4, 91, mi traducción). Al margen de dicha explicación, es claro que en el sistema de imágenes del poema, lo importante es que es el bolo alimenticio quien activa esta secuencia vital y, por eso, se reconoce su injerencia incluso hasta instancias que ya no son propias del sistema digestivo sino del excretor.

Es posible, sin embargo, una variante en la interpretación, que se verá reforzada conforme vayan siendo examinadas las imágenes de las estancias que se suceden: el bolo lleva el sabor de la comida hasta la propia tumba, donde el cuerpo en descomposición yace.

Desde su postura de valorar positivamente la materia degradada a través del despliegue del proceso fisiológico más grotesco, la voz poética, en el sexto verso de la estancia, proclama que comparado con el verdadero placer que otorgan las percepciones logradas por los sentidos, las fruiciones del alma son en realidad invenciones. Prosigue explicando que en el mundo terrenal, donde gobierna el bolo de alimentos, los sublimes placeres del alma consagrados por la poesía mística no son más que deleites imaginados. De ello, se colige que el enfrentamiento entre alma y bolo alimenticio se está lidiando de modo notorio en el marco de la oposición entre lo sublime y “elevado” y lo grotesco y “bajo”. Como he ido mostrando, este combate entre lo sublime y lo degradado es una típica imagen del realismo grotesco.

En el séptimo verso de la estancia se reclama al alma observar en su justa medida las cualidades del bolo alimenticio; y en el octavo verso, la voz poética busca persuadir al alma para que observe “cómo, nace, vive y muere, / en la región del vientre luminosa, / la sacrosanta acumulación diaria / de pan, cebolla y carne entreverados” (8-11).

La frase “nace, vive y muere” insiste en el concepto del ciclo de la vida en que interviene el bolo de alimentos; el bolo se convierte así en una entidad fundamental en el proceso regenerador de la vida. Esto –como ya he mostrado en varias ocasiones– es también un tema sumamente relevante en el sistema de imágenes grotescas. En ese sentido, la especial distribución de los acentos en este verso (el octavo de la estancia o el vigésimo sexto del poema) advierte todavía más la importancia del tema de la renovación de la vida:

observar cómo nace, vive y muere (26)

UU / / U / U / U / U
3 4 6 8 10

El acento antimétrico en tercera sílaba indica que el alma, desde su condición expectante, puede ser testigo de los beneficios del bolo alimenticio. Dicho señalamiento insiste en que la actitud renuente del alma es necia e infundada. Por su parte, la repartición de los acentos en casi todos los tiempos marcados es un hecho poco frecuente en el poema y destaca por el énfasis prosódico que otorga a cada término del ciclo de la vida: “nace”, “vive” y “muere” coinciden exactamente con un grupo de intensidad propio que lleva a remarcarlos en la recitación.

Por otra parte, es destacable la calificación de “luminosa” de la zona correspondiente al órgano estomacal, que es donde el bolo pasa más tiempo durante todo el proceso digestivo. Recordemos la oposición establecida en la primera instancia del cuerpo concebido como “cárcel tenebrosa” y el alma investida de propiedades luminosas. Aquí, el bolo revalorado es luminoso porque es considerado como “esfera del oculto cielo” (13). La insistencia en la cualidad luminosa del estómago, con todas las connotaciones que la luz implica, se observa en la calificación del bolo como “sacrosanta acumulación diaria” (28). El bolo no solo ha adquirido la cualidad de ser luminoso, sino además de ser divino¹⁸³. Ello confirma, pues, el nuevo estatus del bolo, condición que es la verdaderamente justa en este reino del cuerpo.

Además, la divinización del grotesco bolo alimenticio viene a reforzar la instalación de un tiempo en que el orden oficial donde el alma estaba en lo más alto está siendo invertido y el bolo inicia un verdadero acenso como soberano del nuevo orden.

¹⁸³ Esta idea recuerda el término “divinal cambio” del poema analizado en el capítulo anterior.

El décimo primer verso de la estancia enumera los cuerpos que componen al bolo alimenticio. Destaca aquí el adjetivo “entreverados”, donde es perceptible el juicio positivo que se otorga a la mezcla de los cuerpos que se unen a otros, de la materia que se combina y se hace una sola¹⁸⁴.

El décimo segundo verso de la primera vuelta convoca otros tipos de carne y reitera la abundancia (“asaz”) y el placer de los sentidos (“rico”) asociados con la comida. El siguiente verso utiliza la imagen de la “rueda de la fortuna”, que aquí está relacionada con el bolo y su movimiento giratorio en la cavidad estomacal y, además, con el ciclo de la vida.

En el verso décimo cuarto se prosigue con la idea del ciclo vital (“de la cuna a la tumba”) y con los últimos versos de la estancia se vuelve sobre el concepto que le merece el bolo al alma, tal como sucede en los tres últimos versos de la primera estancia. Así, el alma cree que el bolo no tiene comparación con ella por ser mortal y dependiente del cuerpo –y ella es inmortal–, “menos diáfano, cuanto más carnal”.

La concepción que tiene el alma de sí misma obedece, claro, a la jerarquía de lo “alto” y lo “bajo”, de lo espiritual y lo material, que ya hemos explicado, y que es trascendental en la cosmovisión grotesca. Aparte, el discurso epistémico de la voz poética en esta estancia evidencia el carácter ilusorio de la supuesta superioridad del alma, quien siempre ha creído al bolo, a la materia, al cuerpo, como inferiores a ella: “y de ti diferente por los siglos” (36).

¹⁸⁴Es notable la apropiación que hace Belli de tan disímiles tradiciones literarias para lograr una imagen que aparece como muy peruana; con la mezcla de pan, cebolla y carne parece difícil no estar evocando a una comida peruana popular, como, por ejemplo, el pan con chicharrón. No resulta tan insólita esta imagen si concedemos a Belli el logro de apropiarse de un conjunto de imágenes de la tradición grotesca para concebir una poesía escrita en el escenario de la poesía peruana postvanguardista, logrando una auténtica reelaboración de lo grotesco. En ese orden de cosas, cabe subrayar la alusión textual al célebre verso de Vallejo: “quiero laurearme, pero me encebollo” (6). En realidad, este es el caso puntual de una cuestión que ya había notado González Vigil al observar la hermandad de la sensibilidad belliana y vallejana, “y no sólo en el vanguardista *Trilce*, también en el post-vanguardista *Poemas humanos*, donde figura el soneto... “Intensidad y altura”, con un verso endosable a Belli: “quiero laurearme, pero me encebollo” (“Prólogo”, *Versos reunidos* 11).

Este discurso del alma seguirá siendo desmantelado por la voz poética a lo largo de toda la canción.

Veamos la tercera estancia:

Y el claustro corporal ya se dilata
no por el bulto que ajeno allí yace,
sino a causa del bolo alimenticio
dividido en iguales hemisferios,
que va maquinalmente circulando
tras la hora de la satisfacción
del dilatado ayuno,
desde el primer bocado inesperado
entre tinieblas de setiembre al fin
cuando a vivir empieza por ensalmo
detrás de la corteza marchitable
bajo el cielo de día y noche claro,
y entre los cuatro puntos cardinales
ya por primera vez
la alegría voraz de estar comiendo
durante el fugaz viaje
y hasta en el más allá perennemente,
y henchido sólo deste pan llevar. (37-54)

El primer verso de la estancia tercera retoma el tema de la cárcel corporal e indica que esta se “dilata”. La imagen tiene una intención paródica porque, de un lado, pareciera estar aludiendo a la apertura de la prisión que retiene al alma y, por otro, refiriendo, ora a la actividad deglutoria en la cavidad estomacal, ora a la propagación del bolo de alimentos en el sistema digestivo. La primera asociación insiste en los linderos de la poesía mística, la segunda es más bien de raigambre grotesca y sugiere que aún se están efectuando procesos fisiológicos al interior del cuerpo muerto. Sin embargo, ambas son pertinentes porque, a fin de cuentas, se trata del cuerpo descomponiéndose en la tumba; así que se está parodiando la imagen mística desde su incorporación a un sistema de imágenes grotesco.

Además, este momento donde la cárcel del cuerpo se distiende es un momento de tensión poética: es un momento esperado por el bolo alimenticio –que sigue operando en el cuerpo muerto y considera este momento como el del inicio de su acción– y por el alma –que está ansiosa por abandonar el cuerpo que la aprisiona. Momento de tensión que se advierte también a nivel de la intensidad rítmica:

Y el claustro corporal ya se dilata (37)

U / U U U / / U U / U
2 6 7 10

El acento antimétrico en sílaba séptima atribuye al adverbio “ya” una relevancia mayor que justifica la interpretación de que se trata de un momento esperado que previene una nueva etapa en la condición de los personajes poéticos.

El segundo verso de la estancia puede interpretarse como una posible alusión al corazón del cuerpo que se ha detenido. En el instante de la muerte, cuando el bolo alimenticio todavía actúa y no han terminado de vaciarse los intestinos y la vejiga, el corazón es el órga-

no que se ha detenido primero¹⁸⁵. A esa hora en que el cuerpo ya ha perdido la vida, el corazón no es más un órgano útil y se ha vuelto un “bulto que ajeno allí yace” (38). La voz poética expresa que el cuerpo no se está dilatando como causa de que el corazón se haya detenido, sino por acción del bolo alimenticio que, al terminar su proceso, prolongará el cuerpo con las heces que salgan de él; por eso, lo que se dilata también son los esfínteres.

El tercero y cuarto versos confirman que quien dilata la cárcel corporal no es el “bulto” que “allí yace”, sino el bolo alimenticio que estaba dividido en iguales hemisferios. La división en hemisferios por parte del bolo connota una serie de imágenes que lo vinculan con el cuerpo cósmico del carnaval. En primer lugar, los hemisferios sugieren la configuración circular del bolo que ya existe desde su propia denominación, pero que ha sido reforzada previamente en el segundo verso de la segunda estancia (la bola de alimentos) y volverá a serlo en la sexta estancia (disco solar).

Íntimamente ligada a esa connotación producida por el término ‘hemisferios’ se encuentra la acepción según la cual un ‘hemisferio’ es ‘la mitad de la superficie de la esfera terrestre’ (DRAE 22.ª ed.). Tomando eso en cuenta, se sugiere la analogía entre el bolo de alimentos dividido en mitades iguales y el globo terráqueo dividido también simétricamente de manera imaginaria. Hacer análogo el bolo a la esfera terrestre no parece gratuito, sino que por el contrario invita a imaginar a la “bola de alimentos” como agente potencial de la reconciliación de todo el orbe poético. Esta idea tiene asidero en la voluntad de la voz poé-

¹⁸⁵ "Casi todos los casos la muerte humana son un proceso y no un evento. A menos que las alcance una explosión nuclear las personas no mueren de repente, como el estallido de una burbuja. Una más o menos "clásica" muerte proporciona quizá el mejor ejemplo de la muerte como proceso. Varios minutos después de que el corazón ha dejado de latir, un mini-electrocardiograma puede registrar señales dentro de la cavidad cardíaca. Tres horas más tarde, las pupilas todavía responden, contrayéndose, a las gotas de pilocarpina, y los músculos repetidamente estimulados pueden aun reaccionar mecánicamente . . . Está claro que las células difieren ampliamente en su capacidad para soportar la privación de oxígeno que sigue al detenimiento de la circulación" (Britannica. Macropaedia, t. 16, 983, mi traducción).

tica de hermanar –de una manera lúdica y cómica– al bolo y al alma, en lugar de simplemente expulsar a esta última del banquete de la vida.

Asimismo, no debe pasarse por alto que esta segmentación binaria del bolo alimenticio insinúa la división del cerebro en dos hemisferios: derecho e izquierdo. Dentro de la configuración de lo “alto” y lo “bajo” del sistema de imágenes grotescas, el cerebro cumple la función simbólica de representar el control sobre el cuerpo y sus impulsos. De ahí que la estética grotesca prescinda de representar esta zona “alta” del cuerpo y opte por utilizar las zonas erógenas y vinculadas con la alimentación, por representar la libertad del cuerpo y su mezcla con otros cuerpos.

Siendo así, la alusión indirecta al cerebro y a que este tendría una cualidad idéntica al bolo alimenticio, es decir, estar dividido en dos hemisferios, invita a cancelar la división mente/cuerpo o parte racional/parte no pensante, instituyendo al bolo como representante predilecto de un mundo que está dejando atrás esas divisiones. Quien se presenta como oponente del movimiento integrador del bolo alimenticio es el alma, pero la llamada de atención sobre el vínculo entre el “elevado” cerebro y el “bajo” bolo debería ser razón de peso para que el alma abandone su desdén. Esto si se considera la antigua concepción por la cual lo racional y volitivo residen en el alma (psique) o son potencias de la misma.

Asimismo, la invitación no es solo a cancelar la división mente/ cuerpo; sobre todo, se sugiere su inversión. Así como el bolo alimenticio va adquiriendo cualidades que tradicionalmente corresponden al alma, lo mismo ocurre con la característica básica del cerebro de estar dividido en dos hemisferios. Por lo tanto, el bolo alimenticio no solo es emplazado en una posición que es incluso superior al alma, sino que también está reemplazando al cerebro. Ahora es el bolo alimenticio quien dirige el cuerpo y, más aún, es él quien domina las

sensaciones del alma, aunque esta se niegue a disfrutarlas por considerarlas impropias de su condición etérea.

Por último, tiene fundamento interpretar el establecimiento de un vínculo deliberado con el cerebro y con la esfera terráquea por el hecho de que la segmentación del bolo alimenticio es llevada a cabo en partes iguales. Difícilmente imaginamos un seccionamiento simétrico de materia tan informe, por lo que aquí la división en mitades iguales del bolo alimenticio está sugiriendo una analogía tanto con el globo terrestre como con el órgano de la razón. Equiparar al bolo de alimentos con el globo terráqueo sugiere su omnipresencia en el universo del poema y -como señalaba- hacerlo equivalente al cerebro insinúa la suplantación de este último por el primero. Es decir, el bolo alimenticio es quien rige en las fronteras de la vida y la muerte y no ya el cerebro, que no tiene cómo prolongar la vida desde un organismo muerto.

Resulta interesante que el quinto verso de la estancia indique que el bolo alimenticio está circulando maquinalmente. La imagen sugiere que el bolo está recorriendo todo el organismo a través del sistema alimenticio, pero llama la atención que esta acción se lleve a cabo de modo maquinal.¹⁸⁶ En este caso, la alusión a la máquina se presenta desprovista de la calificación como moderna, así que no es seguro que exista una filiación con la tecnología moderna.

Sea como fuere, la circulación maquinal del bolo es valorada como positiva, dado que el bolo está siendo revalorado a lo largo del poema. Por otro lado, no necesariamente puede entenderse “maquinalmente” en el sentido de máquina, sino como aquello dicho “de un

¹⁸⁶ La imagen de la máquina es importante en otros poemas de Belli, sobre todo en sus primeros libros. El caso más representativo es sin duda el hada cibernética, esperanza del “pobre amanuense”, desde la que podríamos suponer la valoración en general positiva de la máquina moderna (aunque el hada cibernética no siempre se mostrará dispuesta a rescatar al amanuense).

movimiento: Ejecutado sin deliberación”. (DRAE 22^a ed.). Optar por esta interpretación acentúa el papel del bolo alimenticio como representante del cuerpo que se ha liberado de sus antiguos dispositivos de control: no gobierna ahora el cerebro, sino el bolo alimenticio, quien actúa como una autómatas porque está ejecutando sin mediación racional el ciclo vital que aún debe desempeñar este cuerpo.

Los versos sexto y séptimo ubican temporalmente las acciones del poema por primera vez. Se evoca la primera comida, el desayuno, por lo que se puede suponer que el organismo en cuestión ha perdido la vida luego del alimento¹⁸⁷ matutino¹⁸⁸.

La voz poética recuerda esa mañana en que el cuerpo aún vivía. El primer bocado del día es inesperado porque estando el cuerpo ya sin vida no se está a la expectativa de continuar con la ingesta de alimentos. El verso “entre tinieblas de setiembre” –que constituye otra indicación temporal, esta vez solo alusiva– puede interpretarse centralmente de formas, no necesariamente excluyentes. En primer lugar, si el bocado inesperado llega “entre tinieblas de setiembre” (45), se podría estar sugiriendo que el cuerpo ha muerto en setiembre y esas “tinieblas” aluden a la oscuridad de la tumba y al fin de la continuación del calendario para el cuerpo recientemente fenecido.

En segundo lugar, si partimos de la noción de setiembre como el mes de la primavera – en el hemisferio sur– la interpretación puede llegar a un segundo nivel, pues setiembre es-

¹⁸⁷ Esta imagen remite a la expresión popular de “morir de tanta comida”. Esta muerte feliz forma parte del imaginario popular medieval porque, más que a una muerte real, alude al éxtasis producido por la glotonería, que deja a los hombres yacientes como si hubiesen reventado de tanto haber comido. Las imágenes de la glotonería son de por sí de tipo carnalesco y han sido representadas tanto en el arte pictórico (el ejemplo más famoso es *El país de Jauja* de Bruegel el Viejo) y en la literatura (evidentemente los libros de Rabelais, pero también en obras como *La Schlaraffenland* de Hans Sachs).

¹⁸⁸ Esta información sobre el tiempo –que indica que es de mañana– vincula al poema con aquel analizado en el primer capítulo (“Penas de un bolo alimenticio por su descontentadiza presa de carne en una fría mañana del siglo XIV”), lo que fortalece –desde un ángulo más– la hipótesis de que esta canción comprende a nivel cósmico los conceptos trabajados en aquel texto.

taría sugiriendo la estación de las flores y, por extensión semántica, el florecimiento y la vida. Siendo así, la muerte del cuerpo ha truncado lógicamente la continuación de su florecer y crecimiento. En tal sentido, la acción del bolo en el cuerpo descomponiéndose estaría inaugurando un nuevo tiempo. De hecho lo hace si se toma en cuenta que este bolo está actuando cuando el tiempo de vida de ese cuerpo ya ha concluido.

Por último, en simultáneo, “entre tinieblas de setiembre” (45) puede funcionar también como referente temporal directo. Con ello, se insinúa la localización del espacio poético, más bien, en el hemisferio norte. De todas formas, los tres sentidos de este verso sugieren una oscuridad –que bien puede ser la tumba, la estación o el fin de la vida– que pronto será disipada.

La carga de repentina vitalidad que brindan los alimentos al organismo en ayuno y ya sin vida supera la oscuridad de la muerte corporal y prefigura el inicio de un tiempo que, paradójicamente, será propicio para la vida. Así pues, el cuerpo empieza a vivir “por ensalmo”, es decir, inesperadamente, “con gran rapidez y de modo desconocido” (DRAE 22^a ed.), ya que encontrándose oficialmente muerto el hecho de que sigan realizándose en él las funciones del aparato digestivo se presenta –dentro de un clima verdaderamente cómico– como un gran misterio.

El décimo primer verso de la estancia recalca la condición precedera del cuerpo anotando que su proceso de revitalización gracias a los alimentos que ingresan en él se está dando bajo la piel, “detrás de la corteza marchitable” (47), es decir, que el bolo alimenticio sigue actuando a pesar de que el cuerpo que lo alberga ha ingresado en franco proceso de descomposición. El décimo segundo verso –sentido ya sugerido por el noveno verso– da cuenta del sitio en que yace el cuerpo muerto: es una tumba “bajo el cielo de día y noche

claro” (48). Las “tinieblas de setiembre” ya se han disipado y la bóveda celeste será clara, cualidad que también se le atribuye al bolo alimenticio en más de una ocasión.

Al inicio del capítulo mencioné las analogías entre el bolo de alimentos y el cielo. Retomando esta línea de sentido, estas asociaciones entre bolo alimenticio y bóveda celeste sugieren la revaloración del bolo gracias al reconocimiento de sus vastas propiedades integradoras. La indicación de que el cuerpo yace “entre los puntos cardinales” (49) pone nuevo énfasis en la analogía entre el bolo y el globo terrestre. Dentro del universo del poema esta será la primera vez que “el cuerpo que se dilata” emprenda la ruta después de la vida.

En este punto, el original lenguaje belliano trae algunas complicaciones a la interpretación de los últimos versos de esta estancia y, en general, de toda la estrofa. Aunque el referente del “fugaz viaje” (52) es “claustro corporal” (37) puede interpretarse o bien que el desplazamiento es hacia el “más allá” inteligible o bien que es hacia un “más allá”, más bien cercano, de la prolongación de la vida en un sentido material.

Así, por una parte, el viaje fugaz es el viaje del alma fuera del cuerpo –aunque esta no aparece como referente– y vivir por “ensalmo” y “detrás de la corteza marchitable” (45) aludirían también a la vida espiritual que empieza con el cuerpo muerto, en tanto “entre los cuatro puntos cardinales” (49) consentiría el sentido del espacio inteligible adonde se dirigen las almas. Lo interesante es que, siendo el referente “claustro corporal” –bastante alejado, por cierto– más parece que es el mismo cuerpo el que empezará a vivir una nueva vida, como si se hubiese trasmutado en una entidad indisoluble con el alma. Esta línea de interpretación se ve reforzada por el verso “ya por primera vez” (50), ya que constituiría la primera vez que se disfruta el placer de lo comido fuera del cuerpo.

Por otra parte, el “fugaz viaje” (52) del cuerpo también puede entenderse, lógicamente, como de otra naturaleza que el del alma: su “más allá” no supondría la elevación a un plano espiritual sino su transformación como materia. En ese sentido, el cuerpo emprende una ruta que lo llevará a formar parte de otros cuerpos, cumpliendo así el ciclo de la vida y su principio de muerte y renovación. La alegría del cuerpo muerto –y un cuerpo muerto alegre no podría ser más propio de lo grotesco– radica en la novedad de emprender el viaje de la descomposición “henchido solo deste pan llevar” (54), satisfecho con el bolo de alimentos que lo habita.

En cualquier caso, la imagen que connota la estancia posee sendos vínculos con lo grotesco porque lo que está exaltando es el placer de la comida y los sentidos, aun fuera del espacio terrenal. Por tanto, se insiste en el goce corporal como más relevante que cualquier aspiración espiritual del alma que reside en el cuerpo. Es un mundo carnavalizado: no destaca que el alma ascienda a un plano superior, sino que el poder de los sentidos –activado por la comida– es tal que el espíritu es capaz de saborear las delicias consumidas en el ámbito supraterráneo.

Ciertamente, esta satisfacción material del cuerpo se contrapone con la satisfacción a la que aspira el alma en el esquema místico cristiano¹⁸⁹. El último verso de la estancia evoca de modo paródico la inflamación del alma ocupada por Dios según el pensamiento místico: “y henchido sólo deste pan llevar” (54).

Veamos, ahora, la cuarta estancia:

Si émulo de las acumulaciones

¹⁸⁹ Como se ha resumido anteriormente, en la poesía mística, el alma solo podrá ser satisfecha cuando todo ella sea ocupada por la presencia de Dios. Véase *La poesía de San Juan de la Cruz* de Dámaso Alonso y *Estudios de literatura religiosa española* de Robert Ricard.

del porcino viviente solitario,
y a la par en la suave redondez
donde las presas se entreveran todas
para luego ser argamasa y cal
en el alcázar de los vertebrados;
pero aquel puerco espín
nunca primicias, mas basura come,
ajeno a la ley del olfato y gusto,
que tú, alma mía, deleitosa impones
entre buenos modales en la mesa,
cuando con amor un potaje eliges,
como si carne de tu dama fuera,
pues las presas no sólo
cimientos son de lo visible acá,
sino igual sostienen
más allá del espacio que te alberga,
la transparente tela que tú eres (55-72).

Toda la estancia gira en torno a símiles relativos a la descomposición de la materia, desde la cual se observa de manera contundente la subversión de los temas e imágenes consagrados para la canción.

En el segundo verso de la estancia, el “porcino¹⁹⁰ viviente solitario” (56) es el bolo alimenticio, que recibe el calificativo de porcino como metáfora de lo sucio y degradado. Se entiende que esta designación, si bien es hecha por la voz poética, obedece a la opinión que al alma le merece el bolo alimenticio.

El bolo alimenticio es único “viviente solitario” (56) porque constituye el único ser que habita y vive en el interior del cuerpo muerto. La imagen de las “acumulaciones” (55) enfatiza el tema del proceso digestivo en la fase en que la comida es mezclada para formar el bolo alimenticio, el que pasará la masa acumulada de comida al estómago (calificado de “suave redondez”) para luego formar el quimo; y prosiguiendo por los conductos intestinales, la materia no asimilada será evacuada fuera del organismo.

Así que también se está retratando la escena en que la comida que no podrá ser asimilada por el organismo es conducida por el sistema digestivo hacia los órganos del aparato excretor. La imagen de la “cálida argamasa” es una metáfora de las heces muy similar a las imágenes de la tradición del realismo grotesco¹⁹¹. Además, nótese la utilización no solo de adjetivos como “cálida”, que connota una entidad ciertamente positiva, sino además la frase entera “cálida argamasa” que junto con “alcázar” conforman un conjunto de imágenes relativas a la construcción de una edificación amurallada.

¹⁹⁰ Este mismo adjetivo recibe el bolo alimenticio en “La canción inculta” de Canciones y otros poemas: “bien vale que la dulce / lira por una vez siquiera hoy / loe al porcino bolo alimenticio” (154-7).

¹⁹¹ Atendamos, como muestra, a las advertencias de Grandgouiser (O Grangaznate) a su esposa Gargamelle (Gaznachona), madre de Gargantúa, en Gargantúa de Rabelais: “Esta mujer –dijo– es capaz de comer mierda con tal de llenar la tripa . . . ¡Oh, hermosa materia fecal, la que debió elaborar en su vientre” (cit. en Bajtín, La cultura popular 220) Si, además, atendemos a la relación de continuidad que establece el poema entre el bolo alimenticio y la formación de la “cálida argamasa” podemos ver más semejanzas con las imágenes relativas a lo mismo en la literatura cómico-grotesca rabelaisiana. Bajtín explica sobre esta misma escena citada: “Las fronteras entre el cuerpo que come y el comido se esfuman nuevamente: la materia contenida en las vísceras de la res se reunirá a los excrementos en los intestinos del hombre. Los intestinos del animal y del hombre parecen unirse en un solo nudo grotesco e insoluble” (La cultura popular 200).

Son imágenes típicas del realismo grotesco –y especialmente de estirpe rabelesiana– que dibujan el interior del cuerpo, y sobre todo los órganos vinculados con la digestión y la excreción, como una ciudadela, un reino o una estructura habitable y transitable¹⁹².

Asimismo, la representación de la zona del organismo donde se alberga la materia fecal como un “alcázar” refuerza la idea de revalorar el material grotesco –en este caso, las heces– además de prestigiar este momento clave de la vida de los seres. La imagen es bastante cómica porque se indica que el lugar dónde se almacena estas “acumulaciones” –el intestino grueso¹⁹³– es el refugio de los vertebrados, es decir, la parte más preciada de los animales, incluido el hombre.

No se puede tampoco pasar por alto la connotación a una posición elevada a la que remite “alcázar”. Es un juego típicamente grotesco expresar lo bajo del cuerpo –en este caso, la zonas del intestino grueso y el recto– como alto. Señala la Bajtín que

Toda la lógica de los movimientos del cuerpo, vista por la comicidad popular . . . es una lógica corporal y topográfica. El sistema de movimientos del cuerpo es orientado en función de lo alto y lo bajo (elevaciones y caídas). Su expresión más elemental . . . es un movimiento de rueda, es decir una permutación permanente de lo alto y lo bajo del cuerpo y viceversa (o su equivalente, la permutación de la tierra y el cielo). Lo encontramos en muchos otros movimientos elementales del payaso: el trasero se esfuerza obstinadamente en ocupar el lugar de la cabeza, y la cabeza el del trasero. (La cultura popular 318)

¹⁹² Este tipo de representaciones grotescas sobre el interior del cuerpo ya fue visto en el primer capítulo.

¹⁹³ “Las sustancias que no pueden ser digeridas, como la celulosa (fibra vegetal), pasan al colon o intestino grueso. Allí, el agua y iones como el sodio y el cloruro se reabsorben, y el resto del material sólido (heces) se mantiene hasta que es expulsado a través del ano” (Britannica. Micropaedia, t. 4, 91, mi traducción)

En tal sentido, puede afirmarse que en esta estancia del poema se concentra, en la imagen del cuerpo, la operación cómico-carnavalesca que ocurre en un nivel cósmico. Como indica Bajtín, estas formas grotescas de movimiento “Se precipitan todas hacia abajo, regresan y se sitúan sobre la cabeza, poniendo lo alto en el lugar que corresponde a lo bajo, el detrás en vez del delante, tanto en el plano del espacio real como en el de la metáfora” (La cultura popular 334).

Se observa, entonces, la operación de exaltar la materia en descomposición, la que ha sido tan minusvalorada por el orden que el alma representa. Se trata de una revaloración – desde una perspectiva lúdica y cómica– de los órganos del aparato excretor y las heces que es de clara factura grotesca y que, una vez más, establece nexos con la literatura del realismo grotesco.

La denominación de “espín” en el séptimo verso de la estancia es otra denominación que recibe el grotesco bolo alimenticio, vinculada a la de “porcino”. Es también un calificativo más que nada metafórico porque ni porcino alude aquí a cerdo, ni espín a puerco espín, (que por lo demás, en realidad, no tiene relación semántica con porcino¹⁹⁴). La metáfora explicita lo incómodo que resulta a la “inmortal” y “delicada” alma el grotesco bolo alimenticio. Además, tal parece que este bolo alimenticio suele nutrirse “nunca [de] primicias”, sino de “basura” –desde la perspectiva del alma–. Dentro del conjunto de imágenes grotescas, lo ingerido por el cuerpo, ahora muerto, son presas de carne; con que el bolo no se alimenta precisamente de los frutos más frescos de algún árbol, sino más bien de “la des-

¹⁹⁴ Los puercoespines son roedores, no son familia de los cerdos y su carne no es comestible. El puercoespín es un “Mamífero roedor que habita en el norte de África . . . con cuerpo rechoncho, cabeza pequeña y hocico agudo, cuello cubierto de crines fuertes, blancas o grises, y lomo y costados con púas . . . Es animal nocturno, tímido y desconfiado, vive de raíces y frutos, y cuando le persiguen, gruñe como el cerdo” (DRAE 22ª ed.).

agradable” carne animal. La misma que, desde la perspectiva del bolo alimenticio, es una “delicia terrenal”.

Esa alimentación sucia, rastrera y “baja” se opone “a la ley del olfato y gusto” del alma porque se entiende que las viandas que serían fruición del alma son de refinado gusto o de fina calidad. Por eso, la voz poética denuncia que el alma impone el gusto por este último tipo de comidas, de manera que es ella quien dirige los impulsos del cuerpo y establece incluso las jerarquías entre lo qué es digno o no de comerse.

El décimo primer verso de la estancia da cuenta de otra imposición del alma en cuanto a la ingesta de alimentos: los modales¹⁹⁵. Si en la estética grotesca se exalta la abundancia de la comida y se hiperboliza su ingesta (recordemos si no a Pantagruel o al mismo Sancho Panza) al punto del atragantamiento, por el contrario, dentro de las representaciones del canon clásico si es que se representa el banquete se presenta como frugal, como producto de un ritual en el que las pulsiones del cuerpo se hallan debidamente reguladas¹⁹⁶.

Esta dinámica racional y orquestada del consumo de alimentos consiste en la imposición de los “buenos modales en la mesa”, que es tipificado como el signo del control sobre el cuerpo y sus impulsos a la hora de comer. En el poema, se trata de otra imposición del alma que elige “con amor” sus potajes, como si se tratase de una dama.

¹⁹⁵ El tema de subvertir convenciones relativas al cómo comer es un tópico carnavalesco. Como señala Caro Baroja, dentro de las “reglamentaciones” del Carnaval a la gula se encuentra “el modo como se debían comer”, el cual se oponía a cualquier refinamiento. Por ejemplo, en las zonas de Cataluña y Galicia “todo se comía en grandes proporciones, pese a los indigestos que son algunos de estos yantares” (102).

¹⁹⁶ Además de la exaltación de la comida, concebida como un gran banquete en que se busca la participación de todo el cuerpo social –que he señalado en el primer capítulo–, es importante resaltar que la imposición individual que efectúa el alma. En primer lugar, la misma acción de imponer expresa la rigidez del orden que representa el alma; en segundo lugar, la calidad de individual manifiesta una actitud que se opone a la celebración inclusiva suscrita por el elogio de la comida. Bajtín indica al respecto que “en la tradición de la fiesta popular ... las imágenes del banquete se diferencian netamente de las que guardan relación con el comer en la vida privada, de la glotonería y de la embriaguez corrientes, tal como aparecen en los comienzos de la literatura burguesa [y que] Estas últimas son las expresiones de la satisfacción y de la saciedad concretas de un individuo egoísta, la expresión del disfrute individual y no del triumfo del conjunto del pueblo” (*La cultura popular* 271).

Evidentemente, la voz poética está parodiando la finura del alma a la hora de elegir los alimentos y se mofa de que el esmero y delicadeza con que ella realiza esta tarea son tales que más parece que estuviese ocupándose de las atenciones a una dama que de las que merece el alimento¹⁹⁷.

Pues bien, con la alusión a la dama son evocados los tópicos del amor cortés, de los que ya se ha tratado extensamente: el amante servil solo busca excelencias para entregar a su dama. La parodia aquí reside en la porfía del alma de creer que también posee esa capacidad volitiva sobre la materia, cuando previamente la voz poética le había advertido que “acá reina / la bola de alimentos soberana” (19-20).

A partir del verso décimo cuarto de la estancia, la voz poética revela aún más el poder de la materia y del bolo alimenticio al insinuar nuevamente las imágenes de la argamasa y la construcción de un edificio, señalando que “las presas no sólo / cimientos son de lo visible acá” (69). Es decir, la voz poética señala que las presas no solo son los fundamentos e insumos generadores de la vida material, sino que además son el sostén del alma. La explicación de esta idea se funda en que es el cuerpo el que alberga al alma y sin el bolo alimenticio, con todas sus implicancias degradantes, dicho albergue del alma no podría sostenerla. Por lo tanto, a fin de cuentas, es el mismo bolo alimenticio el que sostiene al alma, el que sustenta de modo indirecto esa “transparente tela” (72) del ser.

Por otra parte, existe una evidente connotación erótica de la tela aun cuando esté aludiendo a alma. Se está evocando algunas imágenes relativas al alma propias de la poesía mística que serían luego consagradas por la tradición barroca. Así, por ejemplo, se percibe

¹⁹⁷ Se trata de otra alusión al vínculo entre la comida y el sexo, típica imagen de la tradición grotesca que he explicado en el primer capítulo: “carne de tu dama” (67).

la relación con el célebre verso sanjuanino del poema “Noche oscura”: “rompe la tela de este dulce encuentro” (7). Sin embargo, aquí el alma no está siendo atravesada por la mística de la noche oscura (Garayar 70), sino solo sostenida por el bolo alimenticio. La imagen también está presente en la Égloga I de Garcilaso: “¡Oh tela delicada, / antes de tiempo dada / a los agudos filos de la muerte!” (260-2).

Así pues, siguen presentes las relaciones paródicas con la poesía mística y con la poesía pastoril y amorosa, sobre la base de una serie de connotaciones que subvierten las imágenes de la tradición: el contexto no es el “encuentro con la pareja” ni la inflamación amorosa del alma, es el del bolo alimenticio actuando sobre un cuerpo muerto del que el alma está ansiosa por salir.

En dicho orden de cosas, el bolo alimenticio está demostrando ser fundamental no solo para la vida de la materia, sino también para la entidad inmaterial que existe al interior del cuerpo. Desde esta perspectiva, el bolo alimenticio se proyecta como quien reúne en sí mismo la facultad de integrar lo “bajo” y material con lo “elevado” e inmaterial, simbolizado en la figura del alma. No obstante, esta integración se establece desde el principio material y es el placer del cuerpo y los sentidos el que actuará también sobre el alma. Dicha propiedad explicaría el trasfondo de la alabanza del bolo alimenticio, al otorgarle la capacidad de reconciliar las jerarquías opuestas con la búsqueda de un mismo cuerpo cósmico en que lo espiritual sea partícipe de los deleites de la comida.

3.6 Elogio de la comida y reprimenda del alma

Prosigamos el análisis con la quinta estancia:

No esquivas seas fieramente ahora

de aquel vecino tuyo infortunado,
que en vil escoria siempre se deshace
desde la cuna oculto sin remedio
entre los cien mil átomos efímeros,
tan lejanas antípodas de tu ser;
y nunca más remisa
en ofrendarle tu predilección,
que los pequeños trozos deleznales
no tal cosa son, mas soberanos sí
en el primordial acto doblemente
de la causa voraz de cada cuerpo
y el ansia de vivir de cada alma,
que todo ello a la vez
por la pura necesidad ocurre
abajo en este suelo,
hasta que te desligues de repente
y volando retornes hacia arriba. (73-90)

Toda la estancia tiene un tono imperativo de parte de la voz poética hacia el alma. Las explicaciones trazadas en las estancias precedentes han fungido, en cierto sentido, como premisas acerca del verdadero valor del bolo alimenticio, y a manera de conclusión se comportarán las estancias que vienen. Desde la conclusión de que el bolo alimenticio con-

tiene tamaño poder vivificador es que la voz poética compele al alma a que no le sea más esquiva.

El tercero y cuarto versos aluden al destino final del bolo de alimentos, “que en vil escoria se deshace”: mezclarse con el jugo gástrico para formar el quimo¹⁹⁸ El bolo ha sido legado desde siempre: “desde la cuna oculto sin remedio entre los cien mi átomos efímeros” (77). Es patente el énfasis en la mortalidad de la materia desde una perspectiva grotesca, pero –como se observó en los poemas de los otros capítulos– estamos ante la presencia de imágenes grotescas novedosas, modernas.

En este caso, la actualización de la representación común de lo grotesco se efectúa desde la utilización del átomo para expresar la composición profunda y constitutivamente perecedera del bolo alimenticio, representante del mundo material y corpóreo. La novedad reside, por cierto en la incorporación del lenguaje químico al discurso poético. Por esa razón, es de resaltar que la innovación de lo grotesco belliano radica en el empleo de todos los insumos lingüísticos a mano a la hora de expresar la degradación material.

Asimismo, destaca el detalle de una superabundancia en términos microscópicos: son “cien mil átomos”. Como he explicado, la superabundancia es un tema y una imagen recurrentes en lo grotesco cómico; aquí se muestra en una faceta más bien moderna que reclama para sí la imagen fisiológica de la absorción de los alimentos. La importancia de esta imagen se ve refrendada si atendemos a la presencia de un acento antimétrico en el verso correspondiente (el verso 77 del poema o 5 de la estancia):

Entre los cien mil átomos efímeros

U U U U / / U U U / U

5 6 10

¹⁹⁸ Véase nota 36 en el primer capítulo

El acento antimétrico en la sílaba quinta advierte el sentido especial que cobra el detalle numérico de los átomos en que se descompone el bolo alimenticio: “mil”, que en realidad son “cien mil”. La destacada frase de los “cien mil átomos” refrenda la importancia en el poema de la imagen de lo superabundante y del proceso fisiológico de la absorción de alimentos.

En el sexto verso, la voz poética señala la distancia diametral, dentro del sistema de imágenes del texto, entre la materia atómicamente dividida y el alma, atribuyéndole a los átomos la condición de “lejanas antípodas” del alma incorpórea. Por tanto, se concede la lejana ubicación de los átomos –en los que se convierte el bolo para ser absorbidos por el cuerpo– y el origen etéreo del alma, pero se insiste que esa disparidad no es razón para renegar de los deleites que proporciona lo comido.

Se observa ello en el sétimo y octavo versos de la estancia, en que la voz poética constriñe al alma a no ser “nunca más remisa” en demostrarle su aprecio al bolo alimenticio porque ya está visto “que los pequeños trozos deleznable / no tal cosa son” (82), es decir, son fácilmente destructibles pero no deleznable en el sentido de “despreciables [o] de poco valor” (DRAE 22^a ed.). Por el contrario, los pedazos de materia son “soberanos”, son los que comandan el acto primordial de cada cuerpo y la voluntad de vivir de cada alma: son los portadores y generadores de la vida, los nutrientes que permiten que el cuerpo siga viviendo y que el alma siga poseyendo un soporte en el que residir en este mundo.

Este verso en particular (el verso 82 del poema o el décimo de la estancia) es el quizá el más destacable de toda la composición debido a la presencia de especiales cualidades métricas y rítmicas. En primer lugar, este verso plantea un problema en el cómputo silábico-

co, pues normalmente da un total de 12 versos, con lo que sería un dodecasílabo y no un endecasílabo.

Aun a riesgo de violentar el conteo normal he optado por computar 11 sílabas métricas, consintiendo que puede existir una síncope en la e de “soberanos”¹⁹⁹. Considero la funcionalidad de este recurso radica en que permite destacar otros grupos de intensidad que corresponden a términos claves del verso. Así, resaltan especialmente “no”, “tal”, “cosa” y “sí”:

no tal cosa son, mas soberanos sí
 / / / U / U UU / / U
1 2 3 5 9 10

En primer lugar, se afirma categóricamente que los trozos de materia en que se descompone el bolo alimenticio no son nada despreciables. Esto cobra amplio sentido en la interpretación que vengo sosteniendo porque puede pensarse que el prestigio que defiende la voz poética es solamente el de la entidad “bolo alimenticio” cuando, en realidad, el bolo alimenticio actúa como símbolo de la vida material y su descomposición supone la continuación del ciclo vital. Entonces, con los acentos antimétricos en las sílabas iniciales del verso se señala la importancia fundamental del proceso que inicia el bolo alimenticio. Tal relevancia de lo corporal y su continuidad material se reafirman con el “sí” final del verso.

En este punto, se evidencia una premisa central para considerar la presente composición como poética de los códigos propios por los que se conduce el sistema de imágenes del poemario. Esta confrontación dialéctica entre las capacidades del bolo alimenticio y las

¹⁹⁹ La otra posibilidad es que Belli haya optado efectivamente por un verso de doce sílabas, de modo semejante a como en el verso 106 del poema (el décimo sexto de la última estancia) ha dejado un verso octosílabo en lugar del esperado heptasílabo. Consentir esta posibilidad me parece más justificado en el caso del octosílabo que del dodecasílabo por razones de funcionalidad semántica.

cualidades del alma no parece estar operando en el contexto de una pugna entre un bolo de alimentos y un alma individuales. Vale decir, el poema no está tratando de un caso aislado, de una sola alma que desdeña a un único bolo alimenticio.

La cuestión ha adquirido implicancias cósmicas porque se dice que el ingerir los alimentos –“el primordial acto” (83)– es “la causa voraz de cada cuerpo / y el ansia de vivir de cada alma” (84-5). La “causa voraz” de los cuerpos, es decir, su necesidad de alimentarse obedece a la razón fundamental de querer seguir viviendo; por su parte, el anhelo de vivir de las almas también está supeditado al alimento en tanto la condición primera del alma es vivir en un cuerpo. En consecuencia, el bolo alimenticio –el que permite la absorción de los alimentos– está siendo situado en una posición preponderante incluso a la del alma gracias a su poder vivificador, a su capacidad de seguir generando vida.

En los últimos versos de esta estancia, la voz poética exhorta al alma a comprender que, “abajo en este suelo” (88), la descomposición de los cuerpos “por la pura necesidad ocurre” (87) y a tener un poco de paciencia hasta que llegue su hora de desligarse de la cárcel corporal sin vida y pueda emprender su ascenso hacia el espacio celestial, del cual ella proviene.

Veamos la última estancia, la que –como se vio al inicio del capítulo– funciona solo como estrofa final, más no estrictamente como commiato:

Este de vitaminas disco solar
despide rayos del sustento único,
al salir por el centro mortal del estómago,
alegrando por dentro el mortal cuerpo,
como cuando los campos se iluminan

al albor de la aurora tras la noche;
por qué, pues, alma mía,
menosprecias por cuánto inconsistente,
a la fúlgida esfera comestible,
que desde el firmamento estomacal
resplandece hasta tu intangible bóveda,
y no percibes que más tú disfrutas
cuando el alimenticio bolo aumenta
el agua y aire y fuego
de la naturaleza de tus reinos,
y de las grandes delicias
gozas entonces como eterna vida,
en virtud de tan sólo lo comido. (91-108)

El bolo alimenticio es calificado como un “disco solar” de vitaminas. Previamente se observó que el bolo alimenticio revalorado empezaría a asumir las cualidades otrora privativas del alma. En esta estancia, el intercambio de las cualidades típicas del alma al bolo alimenticio llegará a su apogeo. La voz poética eleva al bolo de alimentos a una condición parangonable a la del alma e, inclusive, superior a ella. De ahí que cuando salga del centro del estómago despida “rayos del sustento único” (92). Este sustento es la materia comestible y el insumo fundamental de la vida que está asumiendo su papel preponderante en el universo del poema.

El quinto verso de la estancia indica que el cuerpo, aun muerto, se alegra “como cuando los campos se iluminan / al albor de la aurora tras la noche” (96). La acción del alma sobre el cuerpo se está comparando a la acción de los rayos solares sobre un espacio pastoril, por lo que, en definitiva, el bolo de alimentos está adquiriendo cualidades luminosas que son atípicas para las representaciones de lo corporal o material en el canon clásico y que, sobre todo, remiten a una representación solar del propio bolo de alimentos. Es decir, al destacar las cualidades solares del bolo alimenticio se señala el comienzo de un tiempo nuevo –a partir de la metáfora del amanecer del día–. Dicho tiempo nuevo es uno de amplios rasgos carnales por cuanto tiene al cuerpo y a la materia como principales actores y, además, porque alude al porvenir. Tal como explica Bajtín, “durante la fiesta, la voz del tiempo habla ante todo del porvenir. El triunfo del banquete toma la forma de anticipación con respecto a un porvenir mejor” (*La cultura popular* 257).

Más aún, si se tiene en cuenta la interacción con los conceptos de la mística sanjuanina se obtiene que a la noche oscura le sigue la luz del bolo alimenticio. Por lo tanto, se concluye también, desde esa perspectiva, que el bolo de alimentos está instaurando un nuevo tiempo, que ya no es el tiempo de la noche mística, sino el tiempo de la aurora corporal, el de la luz del propio cuerpo que, aunque sin vida, puede regodearse de lo comido.

En ese orden, en un cosmos donde el bolo alimenticio ha demostrado su valor y está inaugurando un periodo temporal en que se cancela la superioridad del alma, en el que él es el soberano de todo cuanto está “abajo en este suelo” y “lo visible acá”, no tiene sentido que el alma siga despreciándolo. Sobre ese desdén infundado le interroga al alma la voz poética en los versos del séptimo al décimo: “por qué, pues, alma mía, / menosprecias por cuánto inconsistente, / a la fúlgida esfera comestible” (99).

El desdén del alma procede de la necesidad por parte suya de aferrarse a la estabilidad de las jerarquías y disfrutar de su estatus de superioridad excluyente de todo lo material y corpóreo. El alma trata pertinazmente de impedir que su condición privilegiada y supuestamente superior sea abolida por el movimiento de un cosmos poético que quiere disolver las rígidas jerarquías y coronar al deplorado bolo alimenticio. La coronación del bolo de alimentos²⁰⁰ –que implica un destronamiento carnavalesco del alma– está evidentemente enmarcada en un ambiente cómico, atravesado por el humor de una parodia festiva. El sistema de imágenes grotescas y la parodia que no busca expulsar al alma sino hacerle caer en la cuenta de sus vínculos con el bolo alimenticio y, a partir de ello, integrarla al mundo apoya esta hipótesis.

La inclusión del alma en el festín del cuerpo funciona, entonces, como un destronamiento carnavalesco que, al igual que el coronamiento carnavalesco, forma parte de acciones destinadas a la conformación de un “mundo al revés”:

El destronamiento carnavalesco acompañado de golpes e injurias [en nuestro caso, se trata de una reprimenda] es a la vez un rebajamiento y un entierro. En el bufón, todos los atributos reales se hallan trastocados, invertidos, con la parte superior colocada en el lugar inferior²⁰¹: el bufón es el rey del “mundo al revés”. . . . El rebajamiento es, finalmente, el principio artístico esencial del realismo grotesco: todas las cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en el plano material y corporal. (Bajtín, La cultura popular 334)

²⁰⁰ He señalado la presencia de esa operación carnavalesca en los poemas analizados en los capítulos anteriores.

²⁰¹ Esta representación invertida explica por qué el bolo alimenticio ha ido asumiendo los rasgos típicamente atribuidos al alma y a lo espiritual, en general.

El bolo de alimentos, cual antiguo bufón –postergado, avasallado, tullido, etc.– ahora coronado habita, entonces, en el “firmamento estomacal” (100) y su luminosidad resplandece hasta la “intangible bóveda” del alma.

Por todo ello, la voz poética reclama al alma que perciba el auténtico estatus del bolo alimenticio reconociendo que es ella la que más disfruta “cuando el alimenticio bolo aumenta / el agua y aire y fuego” (103-4) de sus reinos y que es grande su deleite partir de este mundo gozando del placer sensorial brindado por los alimentos. La exhortación a que el alma acepte regodearse de lo comido la ha rebajado completamente en este reino de la materia, lo que hace nuevamente cómico la invocación inicial de la canción, en que el alma era calificada de delicada e inmortal. Por esa razón, viene a insistir en ese rebajamiento el acento antimétrico del verso 102 del poema (el décimo segundo de la estancia):

y no percibes que más tú disfrutas

U / U / U U / / U / U
 2 4 7 8 10

La frase “más tú” refrenda la idea de que el alma está siendo rebajada porque señala que ella es quien más disfruta –por más que lo niegue– de las delicias que proporciona haber comido. Además, el pronombre “tú” –cuya función ya ha mostrado– apoya el rebajamiento del alma y concluye –en una actitud típica de la comicidad grotesca– que la delicadeza y fineza del alma no son tales porque, en realidad, es ella quien mejor disfruta de la acción del bolo alimenticio.

Es más, la invitación es a que el alma reconozca que se place del bolo alimenticio no solo mientras ella habita el cuerpo sino que ese gozo la acompañará en su elevación a las “nubes” que “ya conoce” (4). Vale decir que los alcances del poder que, en ese escenario,

detentaría el bolo suponen incluso la “bóveda celeste”, el ámbito que el alma concibe como su refugio immaculado y trascendente. Con ello, el cosmos poético todo se pondría “al revés”, llevando a cabo una operación típicamente carnavalesca, en que los espacios tipificados como más elevados o inclusive como los más sagrados se verían implicados en un universo carnavalizado.

Con esto, llegó el punto terminal del análisis de los versos del texto, pero cabe reiterar que, en síntesis, este poema compuesto como canción ha reunido a escala mayor el enfrentamiento entre el mundo terrenal y “bajo” y el mundo celestial y “alto” que se daba también en los respectivos espacios poéticos de los otros dos poemas analizados en este estudio.

Para ir concluyendo, debe destacarse que en esta canción el tema central gira en torno a una dialéctica que ha buscado disolver la oposición entre el mundo sublime e inmaterial, simbolizado por la figura del alma y el mundo terrenal y corpóreo, encarnado en el bolo alimenticio. En vista de ello, he pretendido demostrar que, a partir del reconocimiento del verdadero valor del bolo alimenticio y de la cancelación de la superioridad jerárquica formal del alma, el cosmos poético ha disuelto la seriedad de las jerarquías e inaugurado un tiempo en que se invita a lo sublime e inmaterial a participar del banquete de la vida y de los placeres sensoriales.

En ese sentido, se ha podido observar en el texto el advenimiento de un tiempo con características carnavalescas por cuanto se ha visto revalorada la materia grotesca y se la ha emplazado en una posición privilegiada, que lo ha colocado inclusive sobre el representante más “elevado” del mundo inmaterial: el alma. Dicha operación se ha logrado parodiando los códigos e imágenes de dos tradiciones con muchos rasgos en común: la poesía mística y la poesía petrarquista.

Así, por un lado, la dinámica del coronamiento del bolo alimenticio se ha realizado en un esquema estrófico que puede reconocerse aproximadamente como petrarquista en cuanto a la forma –aunque, como hemos visto, solo se trate de una especie de cáscara de la canción–, pero que definitivamente ha subvertido de modo irreverente y original los temas consagrados por la tradición para el contenido de una canción. Por otro lado, la consabida alabanza de lo material encarnado en el bolo de alimentos se ha logrado, también, por medio de una interacción paródica con los tópicos místicos y, especialmente, los de la canción sanjuanina.



Conclusiones

En este trabajo he pretendido rastrear los elementos grotescos de algunos poemas del libro En alabanza del bolo alimenticio de Carlos Germán Belli –vinculados con el conjunto de imágenes pertenecientes a la literatura cómico-grotesca medieval y renacentista– para mostrar cómo es que el poemario construye un universo lírico donde, lo tipificado como “inferior”, “bajo” o incluso “no poetizable” se enfrenta con la estructura de un orden oficial metafórico, de verdades absolutas y estética clásica. Mostré que de esta confrontación surge un “mundo al revés” donde las jerarquías oficiales se han invertido, lo lúdico-paródico se ha instaurado en la dinámica de la interacción de los personajes y un espíritu carnavalesco y triunfal ha impregnado el cosmos poético.

Asimismo, analice la mecánica de las relaciones paródicas de los textos respecto de los temas e imágenes consagrados, fundamentalmente, por la tradición literaria aurisecular y petrarquista para revelar la intención de dismantelar la solemnidad de los paradigmas cultos sin rebatir formalmente su prestigio y autoridad. Ello, como expuse, actuó en favor de la configuración de un ambiente cómico de rasgos carnavalescos.

En razón de ello, me serví centralmente de los estudios bajtinianos sobre la cultura popular medieval y los textos paródicos renacentistas inspirados en ella para mostrar que en el universo poético de las composiciones en que la victoria de lo grotesco y lo lúdico se hace efectiva, ello no implica la cancelación de lo tradicionalmente valorado como sublime, sino su inclusión en un nuevo orden desjerarquizado y más reconciliado con sus partes.

Además, con el fin de examinar con mayor cuidado las relaciones de los poemas con sus modelos parodiados me propuse analizar las más importantes características métricas y rítmicas, para lo que elaboré el análisis estadístico de los versos de cada composición.

En ese orden de cosas, mostré que la pugna entre el orden oficial serio e identificado como bello y armónico, y el (des)orden sustentado en la estética grotesca se produce a tres niveles en el poemario: uno a nivel intracorporal, otro en su faz corporal pero a nivel de seres vivos y en la interacción entre reinos de la naturaleza, y otro a nivel cósmico.

Así, en el primer capítulo empecé analizando el poema “Penas de un bolo alimenticio por su descontentadiza presa de carne en una fría mañana del siglo XIV” y expuse

1) cómo es que la lucha entre el mundo inferior y el superior se daba incluso a nivel particular, en el sentido de unidad de partícula de la materia; expliqué que

2) en ese microcosmos intracorporal, el bolo alimenticio encarnaba al mundo inferior material y que la presa de carne actuaba como representante de un orden oficial y serio ubicado como topográficamente superior; Mostré, también que

3) en ese poema el “mundo al revés” no logra imponerse pero que la voz poética, colocándose del lado del bolo de alimentos, revela finalmente que aferrarse al orden excluyente es perjudicial pues impide la expectativa general de la celebración y el disfrute de los sentidos.

En el segundo capítulo examiné el poema “El moho” en donde

1) la instauración de un “mundo al revés” sí se hace efectiva y el personaje poético previamente postergado y escarnecido por los elementos del reino vegetal se ve redimido y carnavalescamente coronado; en esa línea,

2) expliqué que la revaloración del moho como sustancia portadora de vida solo ha sido posible por medio de su contacto primordial con la muerte y la degradación; y así, demostré que, tal como se produce en la literatura de lo grotesco cómico, la muerte no opera como fin de la vida, sino como principio renovador y necesario para esta.

En el tercer capítulo, analicé el poema “Canción en alabanza del bolo alimenticio y en reprimenda del alma”, donde

- 1) se observó a escala mayor el enfrentamiento entre el mundo terrenal y topográficamente «bajo», representado por el bolo alimenticio, y el mundo celestial y topográficamente «alto», simbolizado por el alma; y mostré que
- 2) el resultado de esa lucha es la coronación carnavalesca del bolo alimenticio gracias al reconocimiento de sus facultades como portador y generador de vida.

Finalmente, mi conclusión general es que

- 1) En alabanza del bolo alimenticio ha logrado configurar un universo poético único y particular a partir de la relación intertextual con modalidades paródicas propias y conocidas, y de la reelaboración del conjunto de imágenes grotescas de los textos paródicos medievales y renacentistas; y que
- 2) el tono triunfal y celebratorio de este libro, generado por la profundización en el material grotesco en su vena cómica, puede servir como una aproximación que explique el tan mentado cambio de tono en la poesía belliana.

Apéndice 1

Esquema N°1

Acentos por verso

(“Penas de un bolo alimenticio por su descontentadiza presa de carne en una fría mañana del siglo XIV”)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
1	U	U	U	U	/	U	/	U								
2	/	U	U	U	/	U	/	U								
3	/	/	U	U	/	U	/	U								
4	U	U	U	/	U	U	/	U								
5	U	/	U	/	U	U	/	U	/	U	/	U	U	U	/	U
6	/	U	U	/	U	U	/	U	U	/	U	/		U	/	U
7	U	/	U	/	U	U	/	U	U	/	U	U	U	U	/	U
8	U	/	/	U	/	U	/	U	U	U	U	/	U	U	/	U
9	U	/	U	U	/	U	/	U								
10	U	U	/	U	U	U	/	U								
11	U	/	U	/	U	U	/	U								
12	U	/	U	U	U	U	/	U								
13	U	/	U	U	/	U	/	U	U	U	U	/	U	U	/	U
14	U	U	U	/	U	/	U	/	U	/	U	/	U	/	U	U
15	/	U	U	U	/	U	/	U	U	U	/	U	/	U	/	U
16	U	/	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U	U	U	/	U
17	U	U	/	U	U	U	/	U								
18	/	/	/	U	U	U	/	U								
19	U	U	U	/	U	U	/	U								
20	U	/	U	U	U	U	/	U								
21	U	U	U	/	U	U	/	U	U	/	U	U	/	U	/	U
22	U	/	/	U	U	U	/	U	U	U	U	/	U	U	/	U
23	U	U	/	U	U	U	/	U	U	U	/	U	/	U	/	U
24	U	/	/	U	/	U	/	U	U	U	/	U	/	U	/	U
25	U	/	/	U	/	U	/	U								
26	U	U	/	U	U	U	/	U								
27	U	U	/	U	/	U	/	U								
28	U	U	/	U	U	U	/	U								

Esquema N°2

Acentos por verso

("El moho")

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	U	U	U	/	U	U	U	/	U	/	U
2	/	U	U	/	U	U	U	/	U	/	U
3	U	/	U	/	U	/	U	U	U	/	U
4	U	/	/	U	U	/	U	U	U	/	U
5	/	U	U	/	U	/	U	U	U	/	U
6	U	/	U	/	U	/	U	U	U	/	U
7	U	/	U	/	U	/	U	U	U	/	U
8	U	U	U	/	U	U	U	/	U	/	U
9	U	U	U	/	U	/	U	U	U	/	U
10	U	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U
11	U	U	/	U	U	U	U	/	U	/	U
12	U	/	U	U	/	U	U	U	U	/	U
13	U	U	/	U	U	/	U	/	U	/	U
14	U	U	/	U	U	/	U	/	U	/	U
15	U	U	/	U	U	U	U	/	U	/	U
16	U	U	/	U	U	/	U	/	U	/	U
17	U	U	/	U	/	U	U	/	U	/	U
18	U	U	/	U	U	U	U	/	/	/	U
19	U	/	U	/	U	/	U	/	U	/	U
20	U	U	/	/	U	/	U	/	U	/	U
21	U	/	U	U	U	/	U	/	U	/	U
22	U	U	U	U	/	U	U	/	U	/	U
23	/	U	U	U	U	/	U	/	U	/	U
24	U	U	U	/	U	/	U	U	U	/	U

Esquema N°3

Acentos por verso

("Canción en alabanza del bolo alimenticio y en reprimenda del alma")

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	/	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U
2	U	U	U	/	U	/	U	U	U	/	U
3	U	U	U	/	U	/	U	U	U	/	U

4	U	U	U	/	U	U	/	/	U	/	U
5	U	/	U	U	U	/	U	U	U	/	U
6	U	U	U	/	U	U	U	/	U	/	U
7	U	U	/	U	U	/	U				
8	U	/	U	U	U	/	U	U	U	/	U
9	U	/	U	U	U	U	U	/	U	/	
10	U	U	/	U	U	U	U	/	U	/	U
11	U	/	U	U	/	U	U	/	U	/	U
12	U	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U
13	U	U	U	/	U	U	U	/	U	/	U
14	U	U	U	/	U	/	U				
15	U	/	U	U	U	/	U	U	U	/	U
16	U	U	U	/	U	/	U				
17	U	U	/	U	U	/	U	U	U	/	
18	U	U	U	/	U	/	U	U	U	/	U
19	/	U	U	/	U	/	U	U	/	U	U
20	U	/	U	U	U	/	U	U	U	/	U
21	U	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U
22	U	/	U	U	/	U	U	/	U	U	U
23	U	U	U	/	U	U	U	/	U	/	U
24	U	/	U	U	U	/	U	U	U	/	U
25	U	/	U	U	U	/	U				
26	U	U	/	/	U	/	U	/	U	/	U
27	U	U	U	/	U	/	U	U	U	/	U
28	U	U	U	/	U	U	U	U	/	/	U
29	U	/	U	/	U	/	U	U	U	/	U
30	U	U	/	U	U	/	/	U	U	/	U
31	U	/	U	U	U	/	U	U	U	/	U
32	U	U	/	U	U	/	U				
33	U	U	U	/	U	/	U	U	U	/	U
34	U	/	U	U		/					
35	U	U	/	U	U	U	U	/	U	/	U
36	U	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U
37	U	/	U	U	U	/	/	U	U	/	U
38	/	U	U	/	U	U	/	U	/	/	U
39	U	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U
40	U	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U
41	U	/	U	U	/	U	U	U	U	/	U
42	U	U	/	U	U	U	U	U	U	/	U
43	U	U	U	/	U	/	U	U	U	U	U

44	U	U	U	/	U	/	U	U	U	/	U
45	U	U	U	/	U	U	U	/	U	/	U
46	U	U	U	/	U	/	U	U	U	/	U
47	U	/	U	U	U	/	U	U	U	/	U
48	U	U	/	U	U	/	U	/	U	/	U
49	U	U	U	/	U	/	U	U	U	/	U
50	/	U	U	/	U	/	U				
51	U	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U
52	U	U	U	U	/	/	U	U	U	U	U
53	U	U	U	U	/	/	U	U	U	/	U
54	U	/	U	/	U	U	U	U	U	/	U
55	/	U	U	U	U	U	U	U	U	/	U
56	U	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U
57	U	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U
58	U	U	U	U	/	U	U	/	U	/	U
59	U	U	/	U	/	/	U	U	U	/	U
60	U	U	U	/	U	U	U	U	U	/	U
61	U	U	/	U	U	/	U				
62	/	U	U	/	U	U	U	/	U	/	U
63	U	/	U	U	/	U	U	/	U	/	U
64	U	/	U	/	U	U	U	/	U	/	U
65	U	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U
66	U	U	U	U	/	U	U	/	U	/	U
67	U	U	U	/	U	U	U	/	U	/	U
68	U	U	/	U	U	/	U				
69	U	/	U	/	U	U	U	/	U	/	U
70	U	/	U	/	U	/	U				
71	U	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U
72	U	U	U	/	U	/	U	U	/	/	U
73	U	/	U	/	U	U	U	/	U	/	U
74	U	/	U	/	U	/	U	U	U	/	U
75	U	/	U	/	U	/	U	U	U	/	U
76	U	U	U	/	U	/	U	U	U	/	U
77	U	U	U	U	/	/	U	U	U	/	U
78	/	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U
79	U	/	U	/	U	/	U				
80	U	U	U	/	U	U	U	U	U	/	U
81	U	U	U	/	U	/	U	U	U	/	U
82	/	/	/	U	/	U		U	/	/	U
83	U	U	U	/	/	U	U	U	U	/	U

84	U	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U
85	U	/	U	U	U	/	U	U	U	/	U
86	U	U	/	U	U	/	U				
87	U	U	/	U	U	U	U	/	U	/	U
88	U	/	U	U	U	/	U				
89	U	U	U	U	U	/	U	U	U	/	U
90	U	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U
91	/	U	U	U	U	/	U	U	U	/	U
92	U	/	U	/	U	U	U	/	U	/	U
93	U	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U
94	U	U	/	U	U	/	U	/	U	/	U
95	U	U	U	U	U	/	U	U	U	/	U
96	U	U	/	U	U	U	U	U	U	/	U
97	U	/	/	U	U	/	U				
98	U	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U
99	U	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U
100	U	U	U	U	U	/	U	U	U	/	U
101	U	U	/	U	U	/	U			/	
102	U	/	U	/	U	U	/	/	U	/	U
103	U	U	U	U	U	/	U	/	U	/	U
104	U	/	U	/	U	/	U				
105	U	U	U	U	U	/	U	U	U	/	U
106	U	U	U	/	U	U	/	U			
107	/	U	U	/	U	U	U	/	U	/	U
108	U	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U

Análisis estadístico de los acentos de los poemas analizados

Primer poema: “Penas de un bolo alimenticio por su descontentadiza presa de carne en una fría mañana del siglo XIV”

Gráfico 1

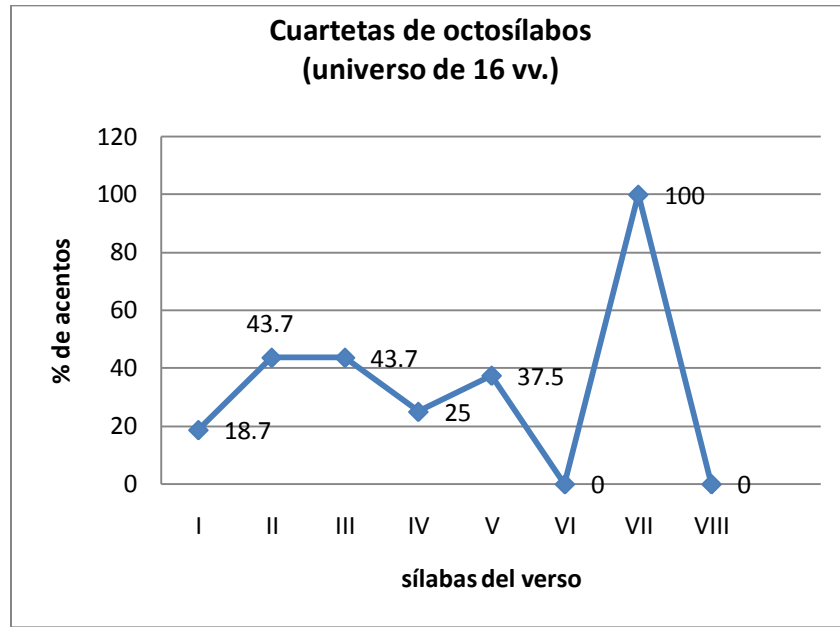


Gráfico 2

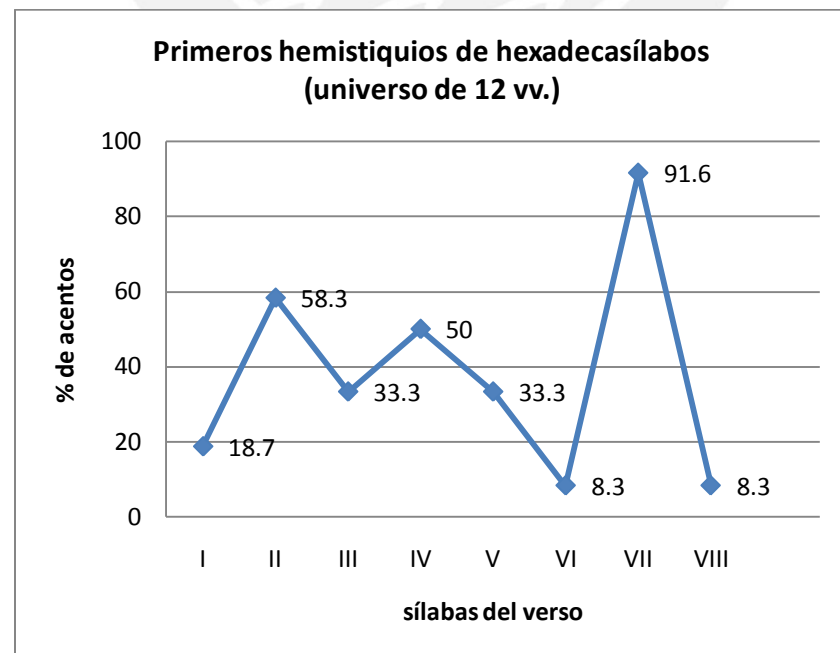
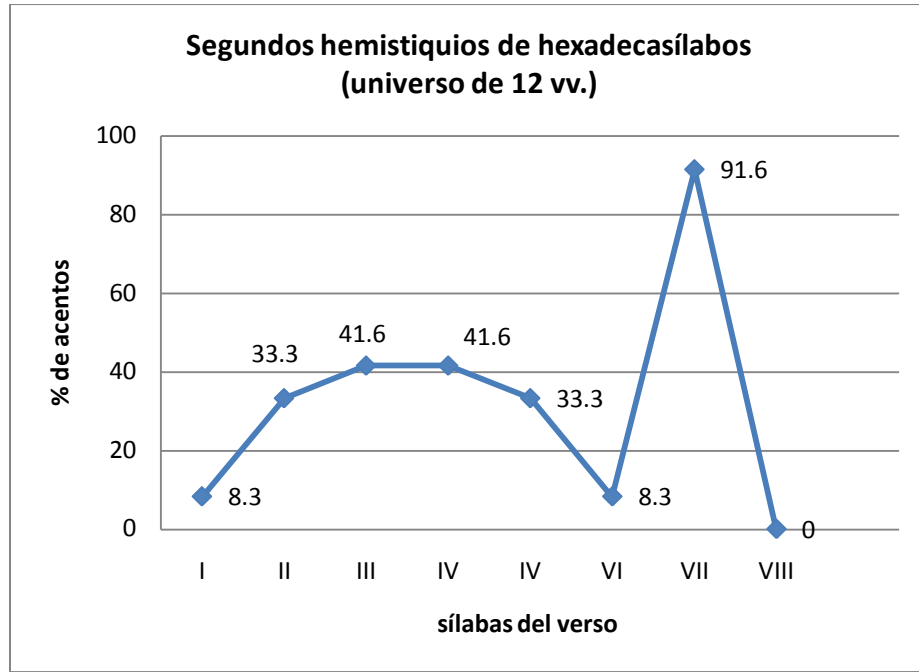
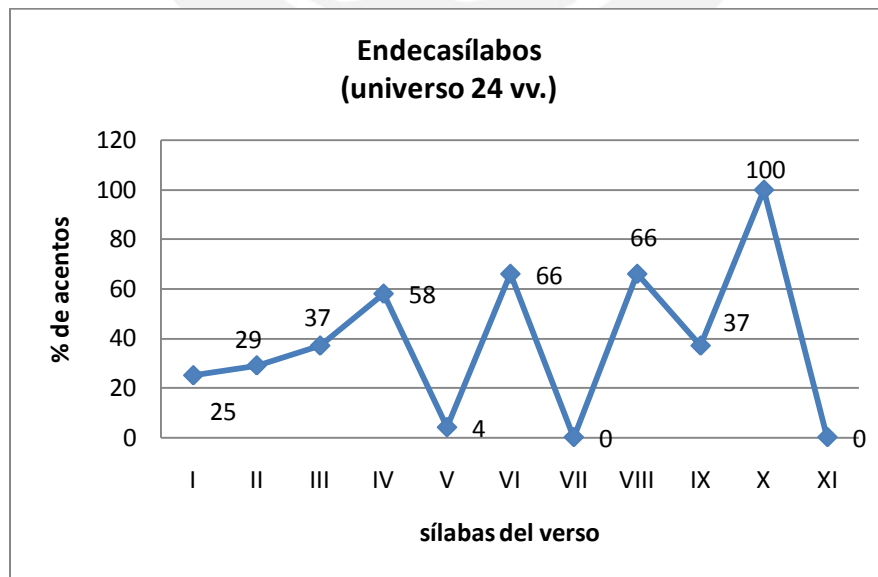


Gráfico 3



Segundo poema: “El moho”

Gráfico 4



Tercer poema: “Canción en alabanza del bolo alimenticio y en reprimenda del alma”

Gráfico 5

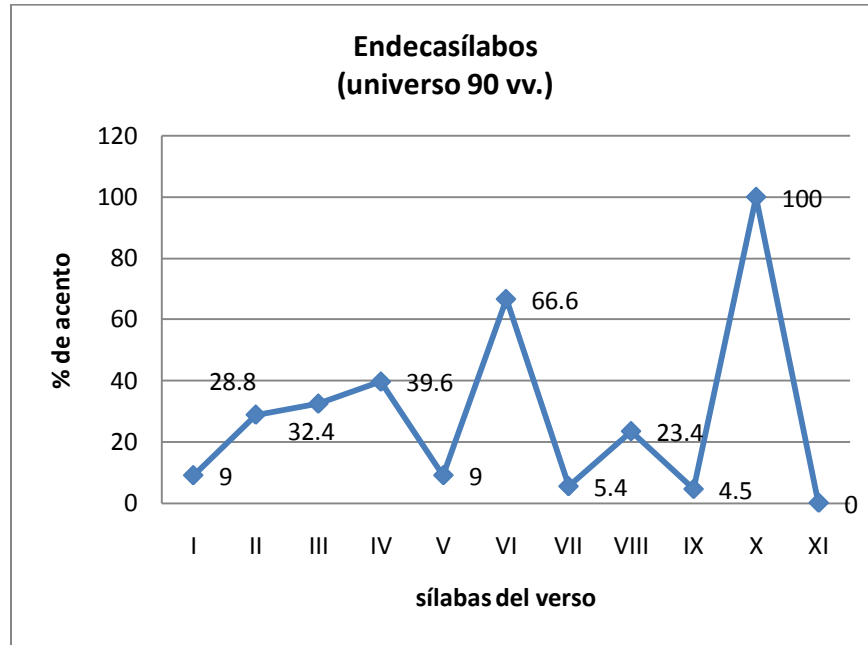
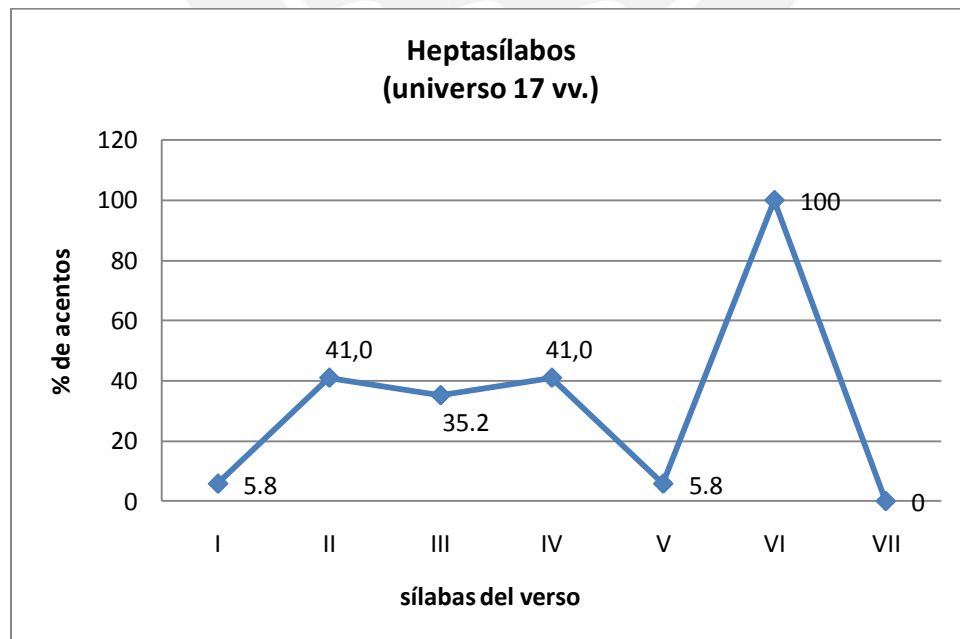


Gráfico 6



Apéndice 2

Penas de un bolo alimenticio
por su descontentadiza presa de carne
en una fría mañana del siglo XVI

En la mañanica frida
buen alimenticio bolo,
non sabes por dó marchar
para que dulce te velen

Que pulpa de bruta aeria más sabrosa que tetica
Tras los oteros rojizos del bajo valle del reino,
Te deja allí de repente robándose su compañía,
Et ya non te quiere más porque de ti se avergoña.

Si bien deglutido has
a la presa de gallina
et non de vaca nin trucha
¿por qué descontentadiza?

Et cuánto revuelto queda tu mordiscado bocado,
porque tu rica presa ya mañana, tarde, noche,
cómo te compara cruel con campal, aerio, acuático,
et mustio quedas después como feo pastorcico.

Sin dudanza requebrado,
ya non bien fecho mañana,
por la ligera esquiveza
de carne que se corrompe.

con omildanza te escondes devant tu soberbia pulpa,
por ser tú de roin stirpe et existir malfadado,
et por ende a tu bocado en cien mil colores pones,
que non quiere nunca más arrimarse tierno a ti.

¡Et qué grave cosa todo,
que la presa mordiscada
se avergoñe et non lo siga
a su bolo de alimentos!

El moho

Aun a su paso la benigna aura
cuán malparado te dejaba cruel,
y nadie acá podía imaginarse
en qué trazas y modos y rodeos
a espolvorear ibas este mundo,
después de tanto en pizcas reducido
y nunca a ras siquiera de tu nivel,
sino aun abajo, pobrezuelo moho
entre los fieros ascos y revueltos
de terrestres, acuáticos y aéreos;
mas de pronto por divinal cambiazo,
no al ámbar, no al almizcle, sino al polen
nada menos al fin por vez primera
sobrepujas, ¡oh moho!, en todas partes,
resolviendo las intrincadas cosas
de la vida y la muerte cuán ajenas,
cuando espejo ayer del Leteo oscuro
o deleznable en lo montés tú eras;
y qué dirán la yedra y olmo entonces,
que de ti se iban a otro punto ufanos,
a más entremezclarse para siempre
bajo su feliz preferido polen,
éste que como tú quisiera ser

en antibiótico ahora convertido.

Canción en alabanza del bolo alimenticio

y en reprimenda del alma

¡Oh inmortal alma mía delicada!,
que desligarte quieres prontamente
y retornar arriba como un rayo
entre las nubes que ya tú conoces,
y al cabo esta morada abandonando
como si cárcel tenebrosa fuera;
pero antes de partir
recorre con la vista los confines
del cuerpo que despedazado cae
bajo el odio de la enemiga edad,
y piensa no más por alguna vez
como cosa de ti consubstancial,
en esa esfera del oculto cielo,
que es la secreta fuente
de todas las delicias terrenales,
aunque tan sólo creas
tu mayor deshonor en este suelo,
porque corrompe en heces sus despojos

Sábeslo tú, alma mía, que acá reina
la bola de alimentos soberana
entre pecho y espalda día y noche,
halando el sabor el propio peso
hasta la tumba con denuedo máximo,

y no las invenciones del deleite;
que acaso no te pasma
observar cómo nace, vive y muere,
en la región del vientre luminosa,
la sacrosanta acumulación diaria
de pan, cebolla y carne entreverados,
y ante todo de asaz rico pernil,
por rueda de fortuna discurriendo
de la cuna a la tumba,
que ni una pizca vale para ti ello
por ser perecedero,
menos diáfano, cuanto más carnal,
y de ti diferente por los siglos.

Y el claustro corporal ya se dilata
no por el bulto que ajeno allí yace,
sino a causa del bolo alimenticio
dividido en iguales hemisferios,
que va maquinalmente circulando
tras la hora de la satisfacción
del dilatado ayuno,
desde el primer bocado inesperado
entre tinieblas de setiembre al fin
cuando a vivir empieza por ensalmo
detrás de la corteza marchitable
bajo el cielo de día y noche claro,
y entre los cuatro puntos cardinales
ya por primera vez
la alegría voraz de estar comiendo
durante el fugaz viaje
y hasta en el más allá perennemente,

y henchido sólo deste pan llevar.

Si émulo de las acumulaciones
del porcino viviente solitario,
y a la par en la suave redondez
donde las presas se entreveran todas
para luego ser argamasa y cal
en el alcázar de los vertebrados;
pero aquel puerco espín
nunca primicias, mas basura come,
ajeno a la ley del olfato y gusto,
que tú, alma mía, deleitosa impones
entre buenos modales en la mesa,
cuando con amor un potaje eliges,
como si carne de tu dama fuera,
pues las presas no sólo
cimientos son de lo visible acá,
sino igual sostienen
más allá del espacio que te alberga,
la transparente tela que tú eres.

No esquivas seas fieramente ahora
de aquel vecino tuyo infortunado,
que en vil escoria siempre se deshace
desde la cuna oculto sin remedio
entre los cien mil átomos efímeros,
tan lejanas antípodas de tu ser;
y nunca más remisa
en ofrendarle tu predilección,
que los pequeños trozos deleznales
no tal cosa son, mas soberanos sí

en el primordial acto doblemente
de la causa voraz de cada cuerpo
y el ansia de vivir de cada alma,
que todo ello a la vez
por la pura necesidad ocurre
abajo en este suelo,
hasta que te desligues de repente
y volando retornes hacia arriba.

Este de vitaminas disco solar
despide rayos del sustento único,
al salir por el centro mortal del estómago,
alegando por dentro el mortal cuerpo,
como cuando los campos se iluminan
al albor de la aurora tras la noche;
por qué, pues, alma mía,
menosprecias por cuánto inconsistente,
a la fúlgida esfera comestible,
que desde el firmamento estomacal
resplandece hasta tu intangible bóveda,
y no percibes que más tú disfrutas
cuando el alimenticio bolo aumenta
el agua y aire y fuego
de la naturaleza de tus reinos,
y de las grandes delicias
gozas entonces como eterna vida,
en virtud de tan sólo lo comido.

Romance de Fontefrida

Fonte frida, Fonte frida,
Fonte frida y con amor,
Do todas las avecicas
van tomar consolación,
si no es la tortolica
qu' esta viuda y con dolor;
por allí fuera pasar
el traidor ruseñor;
las palabras que le dize
llenas son de traición:
–“Si tú quisieses, señora,
yo sería tu servidor.”
–“Vete d'ahí, enemigo,
malo, falso, engañador,
que ni poso en ramo verde,
ni en prado que tenga flor:
que si el agua hallo clara,
turbia la bevía yo;
que no quiero haver marido,
porque hijos no haya, no,
ni quiero plazer con ellos,
ni menos consolación.
Déxame, triste enemigo,
malo, falso, mal traidor,
que no quiero ser tu amiga,
ni casar contigo, no.”

(versión de Tapia. En: Romancero ed. por Débax)

OBRAS CITADAS

Asensio, Eugenio. “Fontefrida o el encuentro con la canción de mayo”. Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media. Madrid: Gredos, 1970

Agulló Vives, Carmen. Poesía de Circunstancias. La seducción de Córdoba. De Góngora a nuestros días: Historia de dos sonetos. 23 – 30 julio, 2000: XXXV Congreso internacional de la Asociación Europea de profesores de Español: Almería 2000 <http://www.uclm.es/ab/educacion/ensayos/pdf/revista15/15_1.pdf>.

Alonso, María Nieves, Paulina Barrenechea, Juan Cid, David Ávalos, Paulina Daza, Edson Fánfex, Dieter Oelker y Gilberto Triveños. “Hablemos de reír, nos alegraremos, habrá deleite. Reflexiones sobre la Risa”. Atenea 496 (primera parte) (2007): 11-40.

Alonso, Dámaso ed. Cancionero y romancero español. Navarra: Salvat, 1970

---, Introducción. Cancionero y romancero español. Navarra: Salvat, 1970

---, La Poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera). Madrid, Consejo Español de Investigaciones Científicas, 1942.

Arcila V., Claudia Antonia. “Heredé el afán de combinar estilos”. La casa de cartón de OXY. 20 (2000), 2-5.

Bacigalupo, Luis. “San Juan de la Cruz: algunos aspectos centrales de su pensamiento” En: Poetas y Místicos. Homenaje a Fray Luis de León (1527-1591), San Juan de la Cruz (1542-1591) y Arthur Rimbaud (1854-1891). Lima: PUCP, 1992.

Balbin, Rafael de. Sistema de rítmica castellana. Madrid: Gredos, 1975

Batallion, Marcel “La tortolita de Fontefrida y del Cántico espiritual”. Nueva Revista de Filología Hispánica. [No.1/2, Enero - Junio] (1953): 291-306.

- Bajtín, Mijail. La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 2002
- Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación. Trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.
- Baudelaire, Charles. Las flores del mal. Trad. Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2009.
- Belli, Carlos Germán. En alabanza al bolo alimenticio. México D.F: Premia, 1979.
- , Canciones y otros poemas. Versos reunidos (1970-1982). Lima: INC, 2005.
- , El buen mudar. Lima: Perla, 1987.
- , El pie sobre el cuello. Lima: La Rama Florida. Taller de arte gráfico Icar, 1963
- , Los versos juntos: 1946-2008. Prol. Mario Vargas Llosa. Sevilla: Sibila. Fundación BBVA, 2008.
- , ¡Oh Hada Cibernética! Caracas: Monte Ávila 1971
- , “Página autobiográfica”. En: Antología personal. Lima: Tabla de poesía actual, 1994.
- , Por el monte abajo. Lima: La Rama Florida; Taller de arte gráfico Icar, 1966
- , Sextinas y otros poemas. Versos reunidos (1970-1982). Lima: INC, 2005
- . Versos reunidos. Lima: INC, 2005
- Berceo, Gonzalo de. Milagros de Nuestra Señora. Madrid: Castalia, 1981.
- Bělič, Oldřich. En busca del verso español. Praha: Universita Karlova, 1975
- , Verso español y verso europeo: introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2000.

Borgeson, Paul W. “El sistema simbólico de Carlos Germán Belli: expresión pública de un discurso privado”. En El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica. Lima: Tabla de Poesía Actual, 1994.

Bloom, Harold. El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas. Trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 1997

“Cantar de los cantares”. La Santa Biblia. Antigua ed. de Casiodoro de Reina [1569] revisada por Cipriano Valera [1602]. Revisión de 1960. Bogotá: Sociedades Bíblicas Unidas, 1960.

Caro Baroja, Julio. El carnaval. Madrid: Taurus, 1983.

Cánepa, Mario. “Historia y máscara poética: sobre la poesía de C. G. Belli”. Lexis: revista de lingüística y literatura [Vol. 12. 1] (Jul. 1988), 83-90

Carganigo, John. “Carlos Germán Belli”. El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica. Miguel Ángel Zapata ed. Lima: Tabla de Poesía Actual, 1994.

Castro, Jimena. “‘Amada en el amado transformada’: la unión de los amados en la poesía de san Juan de la Cruz y su presencia en Venus en el pudridero de Eduardo Anguita”. ALPHA. 27 (diciembre 2008), 199-207.

Chueca, Luis Fernando ed. “Prólogo”. Poesía vanguardista peruana. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Ediciones del Rectorado, 2009

Concha, Víctor García de la. La oficina poética de Garcilaso. 9, 10 y 11 de diciembre, 198: Actas de la IV Academia Literaria Renacentista. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1993.

Cornejo Polar, Jorge. Una aproximación a la poesía de Carlos Germán Belli. Lima: Universidad de Lima, 1994.

---, “Belli o la diferencia”. El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica. Miguel Ángel Zapata ed. Lima: Tabla de Poesía Actual, 1994.

Crespo, Ángel. “Prólogo”. Cancionero, sonetos y canciones. Por Francesco Petrarca. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

Cruz, San Juan de la. Poesía completa y comentarios en prosa. Ed., introd. y notas de Riquel Asún. 3 ed. Barcelona: Planeta, 2002.

Débox, Michele. Estudio preliminar. Romancero. Madrid: Alhambra, 1982.

Delgado, Washington. “Las ninfas de Judea o la poesía de San Juan de la Cruz”. En: Poetas y místicos: homenaje a Fray Luis de León (1527-1591), San Juan de la Cruz (1542-1591) y Arthur Rimbaud (1854-1891). Lima: PUCP, 1992.

Domínguez Caparrós, José. Métrica española. Madrid: Síntesis, 1993.

---, Diccionario de métrica española. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

Darst, David H. Imitatio: polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro. Madrid: Orígenes, 1985.

De Santis, Francesca. “Pastorcico nuevo, de color de [¿azor?]”. Criticón. 87-88-89 (2003): 227-237. <http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/087-088-089/087-088089_233.pdf>

Diccionario Akal de términos literarios. María Victoria Ayuso de Vicente, Consuelo García Gallarín, Sagrario Solano Santo eds. Madrid: Ediciones Akal, 1997. <<http://books.google.com.pe/books?id=FmHTX6p1qo4C&printsec=copyright&hl=es#v=onepage&q&f=false>>

Diccionario Akal de literatura general comparada (desde los orígenes hasta 1980). Trad. y ed. Roberto Mansberger Amorós. Madrid: Akal Ediciones, 2006.

- Diccionario de símbolos literarios. Montserrat Escartín Gual ed. Barcelona: PPU, 1996.
- Diccionario de términos literarios. Demetrio Estébanez ed. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Eco, Umberto. Historia de la fealdad. Trad. María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen, 2004
- , Historia de la belleza. Trad. María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen 2007
- El diccionario italiano-español. Secundí Sañé y Giovanna Schepisi eds. Bologna: Zanichelli [Vox], 2005.
- Enciclopedia Visor. Buenos Aires: Visor Enciclopedias Audiovisuales, 1999.
- Frye, Northrop. Anatomía de la crítica. Trad. Edison Simons. Caracas. Monte Ávila, 1991.
- Friedrich, Hugo. La estructura de la lírica moderna. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Fubini, Mario. Metrica y poesía. Barcelona: Planeta, 1969.
- Vega, Garcilaso de la. Garcilaso de la Vega y sus comentaristas: obras completas del poeta, acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo Vargas y Azara. Antonio Gallego Morell ed. Madrid: Gredos, 1972.
- Garayar, Carlos. “Poesía y mística en San Juan de la Cruz”. En: Poetas y místicos: homenaje a Fray Luis de León (1527-1591), San Juan de la Cruz (1542-1591) y Arthur Rimbaud (1854-1891). Lima: PUCP, 1992.
- Gatti Murriel, Carlos. Francesco Petrarca: peregrino entre la gloria y el vacío (ponencia). 11 de noviembre de 2004. Lima: Universidad del Pacífico.
- Green, Otis Howard. España y la tradición occidental. Madrid: Gredos, 1969.

Genette, Gerard. Palimpsestos: la literatura en segundo grado. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

Gerli, Michael. Introducción. Milagros de Nuestra Señora. Por Gonzalo de Berceo. Madrid: Cátedra, 2001.

González Vigil, Ricardo. “De la alienación a la esperanza”. En: Asir la forma que se va: nuevos asedios a Carlos Germán Belli. Miguel Ángel Zapata ed. Lima: UNMSM. Centro de producción. Centro editorial, 2006.

---. “Belli, la forma desasida”. En: El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica. Miguel Ángel Zapata ed. Lima: Tabla de poesía actual, 1994.

---, Prólogo. Versos reunidos 1970-1982. Lima: INC, 2005.

---, Prólogo. ¡Salve Spes!. Lima: PUCP. Ediciones del Rectorado, 2000.

Hill, Nick. Tradición y modernidad en la poesía de Carlos Germán Belli. Madrid: Pliego, 1985.

---, “Carlos Germán Belli, deportista del infinito”. En El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica. Miguel Ángel Zapata ed. Lima: Tabla de poesía actual, 1994.

Guthrie, William K.C. Los filósofos griegos: de Tales a Aristóteles. Trad. Florentino M. Turner. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Higgins, James. “No me encuentro en mi salsa”. En: El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica. Miguel Ángel Zapata ed. Lima: Tabla de poesía actual, 1994.

---, Hitos de la poesía peruana, siglo XX. Lima: Milla Batres, 1993.

Jandová, Jamila. “El Ritmo intensivo en los Romances Tradicionales colombianos”. Thesaurus. [Tomo XXXIX. 1,2 y 3] (1984): 270-303.

Jameson, Fredric. Ensayos sobre el postmodernismo. Trad. Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 1991.

Jauralde Pou, Pablo, Pablo Moño Sánchez y Elena Varela. Manual de métrica española. Madrid: Castalia, 2005.

Joset, Jacques. Estudio. Libro Rimado de Palacio. Por Pedro López de Ayala. Madrid: Alhambra, 1978.

Kayser, Wolfgang. Lo Grotesco: su configuración en pintura y literatura. Buenos Aires: Nova, 1964.

---, Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Gredos, 1972.

Kristeva, Julia. Poderes de la perversión. 5ta ed. en español. México D.F.: Siglo XXI editores, 2004.

Krebs, Victor Eduardo “La estructura petrarquista de las canciones de Carlos Germán Belli”. La casa de cartón de OXY. 20 (2000): 14-19.

Lapesa, Rafael. Historia de la lengua española. Pról. Ramón Menéndez Pidal. Madrid: Gredos, 1981.

---, Introducción a los estudios literarios. Madrid: Cátedra, 1981.

La Vulgata (La Santa Biblia) [La Biblia en hipertexto]. <<http://www.sacred-texts.com/bib/vul/>>.

Lihn, Enrique. “En alabanza de Carlos Germán Belli”. En: El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica. Miguel Ángel Zapata ed. Lima: Tabla de Poesía Actual, 1994.

León, Fray Luis de. Poesías completas. José Manuel Blecua ed. Madrid: Gredos, 1990.

Battesti-Pelegrin, Jeanne. Lope de Stúñiga: poesías. Aix-en-Provence : Université de Provence, 1990.

Lope de Vega Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Percy Encinas ed. y prolog.
Lima: Universidad Científica del Sur: 2009.

López de Ayala, Pedro. Rimado de Palacio. Michel García ed., Madrid: Gredos, 1978.

López de Ayala. Libro Rimado de Palacio. Jacques Joret ed. Madrid: Alhambra, 1978.

Mann, Nicholas Introducción. Cancionero I. 4ta ed. Madrid: Cátedra, 2004.

Martín Reyes, Guillermina. Breve historia de la alquimia. La Orotava: Fundación Canaria
Orotava, 2004.

<http://books.google.com.pe/books?id=rPT81E7mJrYC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>

Martínez Fernández, José Enrique. La intertextualidad literaria. Madrid: Cátedra, 2001.

Molina, Tirso de. Obras completas. Vol. 4. Autos Sacramentales I. Ignacio Arellano ed.
San Sebastián: Instituto de Estudios Tirsianos, 1998.

Ortega, Julio. “La poesía de Carlos Germán Belli”. En: El pesapalabras: Carlos Germán
Belli ante la crítica. Miguel Ángel Zapata ed. Lima: Tabla de Poesía Actual, 1994.

Pharies, David. “Tipología de los orígenes de los sufijos españoles”. RFE [LXXXIV]
(2004): 153-167.

<<http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/view/101/100>>

Petrarca, Francesco. Cancionero I. 4ta ed. Trad. y ed. Jacobo Cortines. Madrid: Cátedra,
2004.

---, Cancionero II. 4ta ed. Trad. y ed. Jacobo Cortines. Madrid: Cátedra, 2008.

Real Academia española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del es-
pañol. 15 de junio de 2011. <<http://www.rae.es>>.

---, (2001). Diccionario de la lengua española (22.^a ed.). <<http://www.rae.es/rae.html>>

- , Diccionario de autoridades. En: Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE) [en línea]. <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>>
- Reisz, Susana. Teoría Literaria. Una propuesta. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 1989.
- Rabelais, François. Pantagruel. Trad. y ed. Alicia Yllera. Madrid: Cátedra, 2003.
- , Gargantua. 3ra ed. Trad. y ed. de Alicia Yllera. Madrid: Cátedra, 2008.
- Requena ed. Poesía goliárdica. Barcelona: Acantilado, 2003.
- , Introducción. Poesía Goliárdica. Barcelona: Acantilado, 2003.
- Ricard, Robert Estudios de literatura religiosa española. Madrid: Gredos, 1964.
- Ruiz, Juan. Libro buen amor. 6ta ed. Alberto Blecua ed. Madrid: Cátedra, 2003.
- Rougemont, Dennis El amor y Occidente. 8va ed. Barcelona: Kairós, 2002.
- Sánchez Montes, María José. “Lo grotesco en el Libro de buen amor”. En: “Quien hu-
biese tal ventura”: Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond. Andrew M.
Beresford ed. Londres: Dpto. de Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College,
1997.
- Segura Covarsí, Enrique. La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro
(Contribución al estudio de la métrica renacentista). Madrid: Consejo Superior de Investi-
gaciones Científicas, 1949.
- Silva Santisteban, Ricardo Escrito en el Agua. Lima: PUCP. Ediciones del Rectorado,
2004.
- Sologuren, Javier. Tres poetas, tres obras: Belli, Delgado y Salazar Bondy (claves para su
interpretación). Lima : Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1969.
- The New encyclopaedia Britannica: Micropaedia. 15ta. ed. 1995
- , Macropaedia. 15ta. ed. 1995.

Vallejo, César. Poemas completos. Introd., ed. y notas de Ricardo González Vigil. Lima: Petroperú COPE, 1998.

Wiesse-Rebagliati, Jorge. “Número: Coseriu, Jakobson y el estatus del plano sonoro en la poesía”. Lexis [XXXIV 2] (2010): 217-239.

---. “Quixotes. Discursos. Relecturas. Tradiciones” (ponencia). 11 de octubre de 2005. Segundas Jornadas Internacionales de Literatura Comparada. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientae; Instituto Raúl Porras Barrenechea; ASPLIC (Asociación Peruana de Literatura Comparada).

---. “Quixotes. Discursos. Relecturas. Tradiciones”. 2005. Trabajo no publicado.

Zapata, Miguel Ángel ed. El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica. Lima: Tabla de Poesía Actual, 1994.

Zapata Miguel Ángel ed. Asir la forma que se va: nuevos asedios a Carlos Germán Belli. Lima: UNMSM. Centro de producción. Centro editorial, 2006.