

Mijail Bajtín

(Rusia, 1895 - URSS, 1975)

Una de las figuras fundamentales de la teoría literaria en el siglo XX es la de Mijail Bajtín. Interesado como los formalistas en la naturaleza del lenguaje literario y los géneros, Bajtín discute con el formalismo («El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria», 1924), cuya estética califica de «material». Contrario a la idea de que el texto literario se contiene en sí mismo, para Bajtín cada enunciado existe en relación con otros enunciados, pues el lenguaje es esencialmente dialógico. Cada acto de habla se relaciona con un enunciado anterior y anticipa la palabra futura.

Filósofo del lenguaje, crítico literario, teórico, su recorrido va del silencio a la fama, y su obra está compuesta de textos incompletos, manuscritos publicados póstumamente, u otros, firmados por sus discípulos Voloshinov y Medvedev. Los conceptos desarrollados por Bajtín han sido aprovechados en posteriores enfoques teóricos: la crítica fenomenológica, la cultural, la semiótica, la sociocrítica. Bajtín desarrolla los conceptos de cronotopo, polifonía, carnavalización y dialogismo; la estética de la creación verbal, el problema del autor y el héroe, la poética histórica, la poética de los géneros literarios, la teoría de la novela, los orígenes folclóricos del carnaval, las humanidades. Privilegia las complejidades de la prosa, como opuestas a las regularidades de la poesía; se interesa en el potencial de la prosa y la energía del diálogo. Su objeto de estudio por excelencia es la novela, y sus análisis de las obras de Dostoiévski y Rabelais le sirven para argumentar sus tesis sobre dialogismo, polifonía y carnaval.

Su texto «De la prehistoria de la palabra en la novela» corresponde a lo que se ha considerado como la tercera fase de su producción (1930-1950), en la cual continúa su percepción sobre la potencialidad de la palabra y del lenguaje como discurso enunciado. En él se desarrollan dos importantes ideas: un enunciado no es sólo la representación de una cosa, sino también la de otro enunciado sobre esa misma cosa, la palabra ajena; y la prosa ficcional resulta el terreno en el cual este aspecto del lenguaje y de la conducta humana se manifiesta más que en otros géneros —el poema épico, la lírica y el drama—, pues «Toda novela es, en mayor o menor medida, un sistema dialogizado de imágenes de los “lenguajes” y estilos concretos e inseparables del lenguaje de las conciencias». Frente a los estudios tradicionales de la novela, Bajtín se aplica al análisis de las particularidades del género novelístico y

de las condiciones específicas de la palabra en la novela, haciendo un extenso recorrido de formas y épocas a partir de la Antigüedad.

«De la prehistoria de la palabra en la novela» (1940/1967), publicado en 1967, ha sido tomado y editado de la revisión, realizada para la presente edición, de: Mijaíl Bajtín, *Problemas literarios y estéticos*, traducción de Alfredo Caballero, La Habana, Arte y Literatura, 1986, pp. 469-512.

DE LA PREHISTORIA DE LA PALABRA EN LA NOVELA

I

El estudio estilístico de la novela se inició hace muy poco. El clasicismo de los siglos XVII y XVIII no reconocía la novela como un género poético independiente y lo refería a los géneros retóricos mixtos. Los primeros teóricos de la novela: Huet («*Essay sur l'origine des romans*», 1670), Wieland (en su conocido prólogo a *Agathon*, 1766-1767), Blanckenburg («*Versuch über den Roman*», 1774, se publicó anónimamente) y los románticos (Friedrich Schlegel, Novalis), apenas abordaron las cuestiones estilísticas.¹ En la segunda mitad del siglo XIX comienza a existir un aguzado interés por la teoría de la novela como el principal género europeo,² pero el estudio se concentra casi exclusivamente en las cuestiones de la composición y la temática.³ Los problemas de la estilística se tocaban sólo de pasada y se trataban de una manera totalmente carente de método.

A partir de los años veinte de nuestro siglo, la situación cambió de un modo bastante ostensible: aparecieron no pocas obras sobre la estilística de los diversos novelistas y sus obras. Estas novelas a menudo son ricas en valiosas observaciones.⁴ Pero las particularidades de la palabra en la novela, *el specificum* estilístico del género novelístico, sigue sin ser revelado. Más aún: incluso el problema mismo de este *specificum* no ha sido planteado hasta el momento con total precisión. Se observan cinco tipos de enfoque estilístico de la palabra en la novela:

1) se analizan sólo las partes autorales, o sea, sólo la palabra autoral directa (más o menos correctamente destacada), desde el punto de vista de la representación y la expresión poéticas directas habituales (las metáforas, los símiles, la selección lexicológica, etcétera);

1. Los románticos afirmaban que la novela es un género mixto (mezcla de versos y prosa) que incluye en su composición diversos géneros (en particular, los líricos); pero los románticos no hacían conclusiones estilísticas de esta afirmación. Ver, por ejemplo, la «Carta sobre la novela» de Schlegel.

2. En Alemania, con la serie de obras de Spielhagen (comenzaron a aparecer a partir de 1864), y, en especial, con el trabajo de R. Riemann, *Goethes Romantechnik* (1902); en Francia, principalmente por iniciativa de Brunetièrre y Lanson.

3. Al problema cardinal de la pluralidad de estilos y planos del género novelístico se acercan los investigadores de la técnica del «encuadramiento» («*Rahmenerzählung*») en la prosa artística y el papel del narrador en la épica (Käte Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig, 1910); pero en el plano estilístico este problema quedó sin elaborar.

4. Un valor especial presenta la obra de H. Hatzfeld, *Don Quijote als Wortkunstwerk*, Leipzig-Berlín, 1927.

2) el análisis estilístico de la novela como conjunto artístico es sustituido por una descripción lingüística neutral del lenguaje del novelista;⁵

3) en el lenguaje del novelista se escogen los elementos característicos para aquella corriente artístico-literaria en que es incluido el novelista dado (romanticismo, naturalismo, impresionismo, etcétera);⁶

4) en el lenguaje de la novela se busca una expresión de la individualidad del autor, o sea, se lo analiza como el estilo individual del novelista en cuestión;⁷

5) la novela es considerada como un género retórico, y sus procedimientos se analizan desde el punto de vista de su efectividad retórica.⁸

Todos estos tipos de análisis estilístico se abstraen, en mayor o menor grado, de las particularidades del género novelístico, de las condiciones específicas de la vida de la palabra en la novela. Ellos toman la lengua y el estilo del novelista no como la lengua y el estilo de la *novela*, sino ora como la expresión de determinada individualidad artística, ora como el estilo de determinada corriente, ora, finalmente, como un fenómeno del lenguaje poético general. La individualidad artística del autor, la corriente literaria, las particularidades generales del lenguaje poético y las características de la lengua literaria de determinada época, en todos estos casos no revelan el *género* mismo con sus exigencias específicas al lenguaje y con las posibilidades especiales que aquél le abre a éste. Como resultado, en la mayoría de las obras sobre la novela las variaciones estilísticas comparativamente menores —individuales o características para la tendencia literaria dada— nos ocultan totalmente las grandes líneas estilísticas determinadas por el desarrollo de la novela como género peculiar. Mientras tanto, en las condiciones de la novela, la palabra vive una vida sumamente especial, que no se puede entender desde el punto de vista de las categorías estilísticas formadas sobre la base de los géneros poéticos en un sentido estrecho.

Las diferencias de la novela y de algunas formas cercanas a ella respecto de todos los demás géneros —géneros poéticos, en el sentido restringido de la palabra— son tan importantes y de principio, que cualquier intento de trasladar a la novela los conceptos y normas de la metaforicidad *poética* está condenado al fracaso. La metaforicidad poética, aunque presente en la novela (principalmente en la palabra autoral directa), posee un valor secundario para la novela. Más aún: esta metaforicidad directa muy frecuentemente asume en la novela funciones sumamente especiales y no directas. He aquí, por ejemplo, cómo caracteriza Pushkin la poesía de Lenski:

Cantaba al amor, del amor obediente,
y su canción era clara y pura

5. Así es, por ejemplo, el libro de L. Sainéan, *La langue de Rabelais*, París, t. I, 1922; t. II, 1923.

6. Así es, por ejemplo, el libro de G. Loesch, *Die impressionistische Syntax der Goncourts*, Nuremberg, 1919.

7. Así son los trabajos estilísticos de los vosslerianos. Resulta particularmente necesario señalar las obras, valiosas por sus observaciones, de Leo Spitzer sobre la estilística de Charles Louis Philippe, Charles Péguy y Marcel Proust, reunidas en el libro *Stilstudien* (t. II, «Stilsprachen», 1928).

8. En este punto de vista se encuentra el libro de V.V. Vinogradov, *Acerca de la prosa artística* (Moscú-Leningrado, 1930).

cual las ideas de una cándida doncella,
 como el sueño de un niño, cual la luna...
 (sigue el desarrollo del último símil).

Las imágenes poéticas (y precisamente los símiles) que representan la «canción» de Lenski, no tienen aquí ningún significado poético directo. No se las puede entender como imágenes poéticas directas del propio Pushkin (aunque formalmente la caracterización está dada «por el autor»). Aquí la «canción» de Lenski se caracteriza a sí misma, en su propio lenguaje, en su propia manera poética. La caracterización pushkiniana directa de la «canción» de Lenski —la hay en la novela— suena de un modo totalmente distinto: «Así escribía él, *oscura y desmayadamente...*».

Por el contrario, en los cuatro versos citados más arriba se escucha la canción del propio Lenski, su voz, su estilo poético, pero ellos están penetrados aquí de los acentos paródico-irónicos del autor; por ello no se destacan del habla autoral ni compositiva ni gramaticalmente. Ante nosotros está en realidad una *imagen* de la canción de Lenski, pero no resulta ésta una imagen poética en el sentido estrecho, sino una imagen típicamente novelística: es una imagen de un lenguaje ajeno; en el caso dado, de un estilo poético ajeno (sentimental-romántico). En cambio, las metáforas poéticas de estos versos («como el sueño de un niño, cual la luna» y otras) no constituyen en absoluto aquí *recursos primarios de la representación* (como lo serían en la canción sería directa del propio Lenski): ellas mismas devienen aquí *objeto de la representación*, y precisamente, de la representación paródico-estilizante. Esta imagen novelística de un *estilo ajeno* (con las metáforas directas que entran en él) en el sistema del habla autoral directa (que nosotros postulamos) está tomada entre *comillas entonacionales*, específicamente, paródico-irónicas. Si eliminamos esas comillas y percibimos las metáforas aquí usadas como recursos expresivos directos del propio autor, entonces destruiremos la imagen novelística del estilo ajeno, o sea, justamente esa imagen que construyera aquí Pushkin como novelista. De la palabra directa del autor mismo postulada por nosotros dista mucho el lenguaje poético representado de Lenski; él sirve sólo como objeto de representación (casi como cosa); en cambio, el propio autor está casi completamente fuera del lenguaje de Lenski (sólo sus acentos paródico-irónicos penetran en este «lenguaje ajeno»).

Pero he aquí otro ejemplo de *Eugenio Onieguin*:

El que ha vivido y pensado, ése no puede
 en su alma dejar de despreciar a la gente;
 el que ha sentido, a ése le inquieta
 el fantasma de los días sin regreso.
 Para ése ya no hay encantamientos,
 a ése la sierpe de los recuerdos
 y el arrepentimiento lo roen.

Se podría pensar que ante nosotros hay una sentencia poética directa del propio autor. Pero ya las líneas siguientes:

Todo esto a menudo confiere
 un gran encanto a la conversación...

(del autor convencional con Onieguin) arrojan una ligera sombra objetal sobre esta sentencia. Aunque ella entra en el habla del autor, está construida en la zona de acción de la voz de Onieguin, en el estilo de éste. Ante nosotros hay nuevamente una imagen novelística de un estilo ajeno, pero está construida de un modo un poco diferente. Todas las imágenes de este fragmento son objeto de representación: se representan como el estilo o la ideología de Onieguin. En este sentido son similares a las imágenes de la canción de Lenski, pero a diferencia de esta última, las imágenes de la sentencia citada, aun siendo objeto de representación, al mismo tiempo representan ellas mismas o, más exactamente, expresan la idea, el pensamiento del autor, ya que éste en gran medida se solidariza con ella, aunque también ve la limitación y falta de plenitud de la ideología y del estilo oneguiano-byroniano. Así pues, el autor (o sea, la palabra autoral directa postulada por nosotros) está mucho más próximo al «lenguaje» de Onieguin que al de Lenski; ya no sólo está fuera de él, sino también dentro de él; no sólo representa este «lenguaje», sino que en amplia medida también habla de él. El héroe se encuentra en una zona de posible plática con él, en una zona de *contacto dialogal*. El autor ve la limitación y la falta de plenitud del lenguaje y de la ideología oneguianos, aún de moda; ve su rostro ridículo, desencajado y artificial («Un moscovita con capa de Harold», «De palabras de moda su léxico está lleno», «¿No es él mismo una parodia?»), pero a la vez él puede expresar una serie de ideas y observaciones importantes con ayuda de este «lenguaje», a pesar de estar condenado históricamente como conjunto. Tal imagen de un lenguaje y una ideología ajenos, al mismo tiempo representados y representantes, es muy típica de la novela: precisamente a este tipo se refieren las grandes imágenes novelísticas (por ejemplo, la de Don Quijote). Los recursos representativos y expresivos poéticos (en el sentido estrecho) directos que entran en la composición de tal imagen, conservan este significado recto suyo, pero a la vez están «especificados», «exteriorizados», mostrados en su relatividad histórica, en su limitación y falta de plenitud; ellos, por así decirlo, son autocríticos en la novela. Ilustran al mundo y al mismo tiempo son ilustrados. Del mismo modo que el hombre no se instala hasta el final en su posición real, así tampoco el mundo lo hace totalmente en la palabra acerca de él: todo estilo existente es limitado, hay que utilizarlo con reservas.

Al representar la imagen «restringidamente hablante» del «lenguaje» oneguiano (lenguaje de una corriente y una contemplación del mundo), el autor dista mucho de ser neutral en el sentido de esta imagen; él en gran medida polemiza con este lenguaje, lo refuta, en algo concuerda con reservas, lo interroga y le presta oídos, pero junto a esto lo ridiculiza, lo exagera paródicamente, etcétera. En otras palabras, el autor se encuentra en una relación dialogal con el lenguaje de Onieguin; él realmente *conversa* con Onieguin, y esta conversación es un importante momento constitutivo tanto de todo el estilo de la novela, como de la imagen del lenguaje de Onieguin. El autor representa este lenguaje conversando con él; la conversación penetra en el interior de la imagen del lenguaje y la dialogiza internamente. Y así son todas las imágenes novelísticas importantes: son imágenes internamente dialogizadas de lenguajes, estilos e ideologías ajenos (inseparables de su plasmación lingüística y estilística concreta). Las teorías imperantes de la metaforicidad poética son impotentes por completo durante el análisis de estas complejas imágenes internamente dialogizadas de los lenguajes.

Al analizar *Eugenio Onieguin*, se puede establecer sin un esfuerzo especial que, además de las imágenes del lenguaje de Onieguin y del lenguaje de Lenski, existe la compleja y en alto grado profunda imagen del lenguaje de Tatiana, en cuya base descansa una peculiar combinación internamente dialogizada del lenguaje soñador-sentimental richardsoniano de la «señorita de provincias», con el lenguaje popular de los cuentos del aya y los relatos costumbristas, las canciones y adivinanzas campesinas, etcétera. Lo limitado y casi ridículo, lo pasado de moda, se combinan en este lenguaje con la verdad ilimitadamente seria y directa de la palabra popular. El autor no sólo representa este lenguaje, sino que habla en él de un modo muy esencial. Partes importantísimas de la novela están dadas en la zona de la voz de Tatiana (esta zona, como también las zonas de los otros héroes, no está aislada ni compositiva ni sintácticamente en el habla autoral; ésta es una zona puramente estilística).

Además de las zonas de los héroes, que abarcaron una parte considerable del habla autoral en la novela, encontraremos en *Eugenio Onieguin* algunas estilizaciones paródicas de los lenguajes de la época inherentes a diversas corrientes y géneros (por ejemplo, la parodia del pie épico neoclásico, los epitafios paródicos, etcétera). También las mismas digresiones líricas del autor distan de carecer de momentos paródico-estilizantes o paródico-polémicos, pero en cierta parte suya entran en las zonas de los héroes. Así pues, las digresiones líricas en la novela, desde el punto de vista estilístico, se diferencian en principio de la lírica directa de Pushkin. No son lírica, sino imágenes novelescas de la lírica (y del poeta-lírico). Como resultado, con un atento análisis casi toda la novela se descompone en imágenes del lenguaje relacionadas entre sí y con el autor por singulares nexos dialogales. Estos lenguajes son fundamentalmente variedades direccionales, genéricas y costumbristas de la lengua literaria de la época, de una lengua en proceso de desarrollo y renovación. Todos estos lenguajes, con todos sus recursos representativos directos, devienen aquí objeto de representación: están mostrados como imágenes de los lenguajes, imágenes característico-típicas, limitadas y a veces casi cómicas. Pero al mismo tiempo estos lenguajes representados en amplia medida representan ellos mismos. El autor participa en la novela (es omnipresente en ella) casi sin un lenguaje directo propio. La lengua de la novela es un sistema de lenguajes que interaportan entre sí dialógicamente. No se puede describir y analizar como una lengua única.

[...]

En *Eugenio Onieguin* casi ni una sola palabra es una palabra pushkiniana directa en la forma incuestionable en que lo es, por ejemplo, en su lírica o en sus poemas. Por esta razón no hay en la novela un lenguaje y un estilo únicos. Al mismo tiempo, exige un centro lingüístico (verbal-ideológico) de la novela. Al autor (como creador del conjunto novelístico) no se le puede encontrar ni en uno de los planos del lenguaje: él se encuentra en el centro organizativo del cruzamiento de dichos planos, y éstos se alejan, en diferente grado, de este centro autoral.

Bielinski llamó a la novela de Pushkin «enciclopedia de la vida rusa», y ésta no es una muda enciclopedia de cosas y costumbres. La vida rusa habla aquí con todas sus voces, con todos los lenguajes y estilos de la época. La lengua literaria es presentada en la novela no como una lengua única, lista por completo e incuestionable; es presentada precisamente en toda su viva diversidad, en su devenir y renovación. El lenguaje del autor se esfuerza por superar el «carácter literario» superficial de los

estilos caducos y envejecidos, y por renovarse a cuenta de los elementos esenciales de la lengua popular (sin embargo, no a cuenta del grosero y vulgar plurilingüismo).

La novela de Pushkin es una autocrítica de la lengua literaria de la época, realizada mediante la interpretación (ilustración) recíproca de todas sus variedades direccionales, genéricas y costumbristas fundamentales. Pero, naturalmente, no es ésta una interpretación mutua abstracto-lingüística: las imágenes de los lenguajes son inseparables de las imágenes de las ideologías y de sus portadores vivos, hombres que piensan, hablan y actúan en una situación social e históricamente concreta. Desde el punto de vista estilístico, ante nosotros hay un complejo sistema de imágenes de los lenguajes de la época, circunscrito por un movimiento dialogal único; además, los diversos «lenguajes» se hallan en disímil posición respecto del centro artístico-ideológico unificador de la novela.

La construcción estilística de *Eugenio Onieguín* es típica para toda novela auténtica. Toda novela es, en mayor o menor medida, un sistema dialogado de imágenes de los «lenguajes» y estilos concretos e inseparables del lenguaje de las conciencias. El lenguaje en la novela no sólo representa, sino que sirve él mismo como objeto de representación. La palabra novelística siempre resulta autocrítica.

Por esto la novela se diferencia en principio de todos los géneros directos: del poema épico, de la lírica, del drama. Todos los recursos representativos y expresivos directos de estos géneros devienen en ella objeto de representación. En las condiciones de la novela, toda palabra directa —épica, lírica, rigurosamente dramática— en mayor o menor grado se objetiviza, se hace limitada y muy frecuentemente cómica en esta limitación por la imagen.

Las imágenes específicas de los lenguajes y estilos, la organización de estas imágenes, su tipología (son muy heterogéneas), la combinación de las imágenes de los lenguajes en el conjunto novelístico, los tránsitos y cambios de lenguajes y voces, así como sus interrelaciones dialogales: son los problemas fundamentales de la estilística en la novela.

La estilística de los géneros directos y de la palabra poética directa no nos da casi nada para la solución de estos problemas.

Nosotros hablamos de la palabra novelística, ya que sólo en la novela esta palabra puede revelar todas sus posibilidades específicas y alcanzar verdadera profundidad. Pero la novela es un género comparativamente tardío. Mientras tanto, la palabra indirecta, o sea, la palabra ajena representada, el lenguaje ajeno de entonación entrecomillada, data de una remota antigüedad. La encontramos ya en peldaños sumamente tempranos de la cultura verbal. Además, mucho antes de aparecer la novela encontramos un rico mundo de diversísimas formas que transmiten, remedan y representan, bajo diferentes ángulos de visión, la palabra, el habla y el lenguaje ajenos, incluidos los lenguajes de los géneros directos. Estas variadas formas prepararon la novela mucho antes de su aparición. La palabra novelística tuvo una larga prehistoria que se remonta a lo profundo de siglos y milenios. Ella se formó y maduró en los aún poco estudiados géneros familiares de la lengua conversacional popular, y también en algunos géneros literarios folclóricos y menores. En el proceso de su surgimiento y desarrollo primitivo, la palabra novelística reflejó la antigua lucha de tribus, pueblos, culturas y lenguas; estaba llena de ecos de esta lucha. De hecho, ella se desarrolló siempre en el límite entre las culturas y los len-

guajes. La prehistoria de la palabra novelística es muy interesante y no carece de singular dramatismo.

En la prehistoria de la palabra novelística se puede observar la acción de muchos factores a menudo sumamente heterogéneos. Desde nuestro punto de vista, los más importantes fueron: uno, la *risa*; el otro, el *plurilingüismo*. La risa organizó las más antiguas formas de representación del lenguaje, formas que inicialmente no fueron otra cosa que una *burla* del lenguaje ajeno y de la palabra directa ajena. El plurilingüismo y la *interaportación entre los lenguajes* ligada a él, elevaron esas formas a un nuevo nivel artístico-ideológico en el cual llegó a ser posible el género novelístico.

A estos dos factores de la prehistoria de la palabra novelística está dedicado nuestro artículo.

II

Una de las formas más antiguas y difundidas de representación de la palabra ajena directa es la *parodia*.

[...]

El peso específico de las formas paródico-travestistas en la creación verbal mundial es sumamente grande. He aquí algunos datos que evidencian su riqueza y significación especial.

Nos detendremos primeramente en la Antigüedad grecorromana. La literatura antigua tardía «de la erudición» —Aulo Gelio, Plutarco (en sus *Moralia*), Macrobio y especialmente Ateneo— ofrece indicaciones bastante ricas que permiten juzgar acerca del volumen y el carácter peculiar de la creación paródico-travestista de la Antigüedad. Las observaciones, citas, remisiones y alusiones de estos eruditos complementan sustancialmente ese material disperso y casual de la auténtica creación cómica de la Antigüedad que ha llegado hasta nosotros.

Los trabajos de investigadores como Dieterich, Reich, Cornford y otros nos prepararon para una valoración más correcta del papel y el valor de las formas paródico-travestistas en la cultura verbal antigua.

Estamos convencidos de que literalmente no hubo ni un solo género directo riguroso ni un solo tipo de palabra directa —artística, retórica, filosófica, religiosa, cotidiana— que no tuviera su doble paródico-travestista, su contrapartida cómico-irónica. Por lo demás, estos dobles paródicos y reflejos cómicos de la palabra directa estaban, en una serie de casos, tan santificados por la tradición y tan canonizados como sus elevados prototipos.

Voy a referirme al problema del llamado «cuarto drama», o sea, del drama satírico. Este drama seguía a la trilogía trágica y a figuras como el «Odiseo cómico»: los mismos motivos argumentales-mitológicos de la trilogía que le precedía. Era, por lo tanto, una *contrepartie* paródico-travestista del género especial de la elaboración trágica del mito correspondiente, ya que mostraba ese mito en otro aspecto.

Estas contrapartidas paródico-travestistas de los altos mitos nacionales eran tan lícitas y canónicas como el tratamiento trágico directo de aquéllos. Todos los grandes trágicos —Frínico, Sófocles, Eurípides— fueron también creadores de dramas satíricos, y el más serio y respetuoso de ellos, Esquilo, el *epoptós* de los miste-

rios de Eleusis, fue considerado por los griegos como un gran maestro del drama satírico. Por los fragmentos del drama satírico de Esquilo *El coleccionista de huesos*, vemos que este drama brindaba representaciones paródico-travestistas de los hechos y héroes de la guerra de Troya, y justamente del episodio de la disputa de Odiseo con Aquiles y Diomedes, cuando a la cabeza de Odiseo había sido arrojado un orinal maloliente.

Es necesario decir que la imagen del «Odiseo cómico», que constituye una parodia de su elevado prototipo épico-trágico, fue una de las más populares figuras del drama satírico, de la antigua farsa dórica, de la comedia prearistofanesca, y de una serie de pequeñas epopeyas cómicas y de discursos y disputas parodiales en que era tan rico el género cómico antiguo (sobre todo en Italia meridional y Sicilia). Es característico ese papel especial que desempeñó en la imagen del «Odiseo cómico» el motivo de la locura: Odiseo, como se sabe, se puso el gorro de payaso (*pileus*) y unció a su arado un caballo y un buey juntos, simulando locura para evitar participar en la guerra. El motivo de la irreflexión o locura trasladó al personaje de Odiseo del plano directamente elevado al plano cómico y paródico-travestista.⁹

Pero la figura más popular del drama satírico y de otras formas de la palabra paródico-travestista fue la figura del «Hércules cómico». Hércules es el poderoso y cándido servidor del débil, cobarde y mentiroso rey Euristeo: ha vencido en lucha a la muerte y descendido al reino de ultratumba. Hércules es un extraordinario trágón, parrandero, borracho y pependenciero, y un hombre particularmente irreflexivo; he aquí los motivos que determinaron el aspecto cómico de este personaje. El heroísmo y la fuerza se conservan en este aspecto cómico, pero se combinan con la risa y con las imágenes de la vida material-terrenal.

La imagen del Hércules cómico fue sumamente popular no sólo en Grecia, sino también en Roma, y posteriormente en Bizancio (donde llegó a ser una de las figuras centrales de la actuación de las marionetas). Todavía recientemente este personaje vivía en el teatro turco de sombras Karaguez. El Hércules cómico es uno de los personajes populares más profundos del heroísmo alegre y sencillo, que tuvieron enorme influencia sobre toda la literatura mundial.

El «cuarto drama», que complementa *necesariamente* a la trilogía trágica y figuras como el «Odiseo cómico» y el «Hércules cómico», habla sobre el hecho de que la conciencia literaria de los griegos no veía profanación o sacrilegio especial alguno en las reelaboraciones paródico-travestistas de los mitos nacionales. Es característico que los griegos no se abstuvieran en absoluto de atribuirle al propio Homero la creación de la obra paródica «La guerra de los ratones y las ranas». A Homero mismo se le atribuyó también un poema cómico sobre el tonto Margites. Todo género directo, toda palabra directa —épica, trágica, lírica, filosófica—, puede y debe devenir por sí misma objeto de representación, de «remedo» paródico-travestista. Tal remedo viene como a desgajar la palabra del objeto, a desunirlos; muestra que la palabra genérica directa dada —épica o trágica— resulta unilateral, limitada y no agota el objeto; la parodización obliga a percibir esas facetas del objeto que no se insertan en el género o estilo en cuestión. La creación paródico-travestista introduce un constante correctivo de risa y crítica en la unilateral seriedad de la palabra elevada directa, el correctivo de la realidad, la cual siempre

9. Ver: J. Schmidt, *Ulixes comicus*.

es más rica, esencial y —lo más importante— más *contradictoria* y *plurilingüe* que lo que puede llegar a ser un género elevado y directo. Los géneros altos son monotonaes: el «cuarto drama» y sus géneros afines mantienen la antigua bitonalidad de la palabra. La parodia antigua carece de negación nihilista, ya que no se parodian los héroes, la guerra de Troya y sus participantes, sino su heroificación épica; se parodia no a Hércules y sus hazañas, sino su heroificación trágica. El entrecomillado cómico-alegre enmarca al género mismo, el estilo y el lenguaje, y lo hace sobre el fondo de la contradictoria realidad que no se ajusta a sus contornos. La palabra sería directa, que devino una imagen cómica de la palabra, se revela en su limitación y falta de plenitud, pero no se desvaloriza en modo alguno. Por eso pudo pensarse que Homero mismo había escrito una parodia de su propio estilo (homérico).

En la literatura romana, el problema de esclarecimiento del «cuarto drama» cuenta con un material complementario. En Roma, sus funciones las cumplieron las *atelanas* literarias. Cuando desde la época de Sila las atelanas recibieron una elaboración literaria y un texto terminado, empezaron a representarse después de la tragedia, en el *exodium*. Así, las atelanas de Pomponio y Novio se interpretaban a continuación de las tragedias de Accio. Entre las atelanas y las tragedias existía una rigurosísima correspondencia. La exigencia de la homogeneidad de los materiales serio y cómico en el terreno romano ostentó un carácter más riguroso y coherente que en Grecia. Posteriormente, durante el *exodium* de las tragedias, en lugar de las atelanas se interpretaron pantomimas: éstas también, por lo visto, parodiaban el material de la tragedia precedente.

La tendencia a acompañar toda elaboración trágica (sería en general) del material con un tratamiento cómico (paródico-travestista) paralelo del mismo, encontró su reflejo en las artes plásticas-representativas de los romanos. Por ejemplo, en los llamados «dísticos consulares», a la izquierda se representan habitualmente escenas cómicas de máscaras grotescas, y a la derecha, escenas trágicas. Una contraposición análoga de representaciones se observa también en la pintura mural pompeyana. Dieterich, quien utilizó la pintura pompeyana para resolver los problemas de las formas cómicas antiguas, describe, por ejemplo, dos frescos de aquélla colocados uno frente a otro: en uno está representada Andrómeda salvada por Perseo, y en el otro, una mujer desnuda que se baña en un estanque y es ceñida por una serpiente; en su ayuda acuden presurosos campesinos con palos y piedras.¹⁰ Esto resulta una evidente parodia de la primera escena mitológica. El argumento del mito es trasladado a una realidad particularmente prosaica; al propio Perseo se le sustituye por campesinos con armas rústicas (comparen: el mundo caballeresco de Don Quijote traducido al lenguaje de Sancho).

Por una serie de fuentes, particularmente por el libro XIV de Ateneo, sabemos acerca de la existencia de un inmenso mundo de variadísimas formas paródico-travestistas; sabemos, por ejemplo, de las actuaciones de los *falóforos* y *deicelistas*, los cuales, por una parte, parodiaban los mitos nacionales y locales, y, por otra, remedaban los «lenguajes» característico-típicos y las maneras de hablar de los médicos extranjeros, de los alcahuetes, las hetairas, los campesinos, los esclavos,

10. Ver: A. Dieterich, *Pompeyanische Wandbilder und römische Satyrspiele*, Leipzig, 1897, p. 131.

etcétera. Especialmente rica y variada fue la creación paródico-travestista de la Italia meridional. Aquí florecieron los juegos y adivinanzas paródico-burlescos, los discursos científicos y jurídicos parodiales, las formas de los diálogos-agonas paródicos, una de cuyas variedades fue parte constitutiva de la comedia griega. La palabra vive aquí una vida totalmente diferente de la que llevaba en los elevados géneros directos de Grecia.

Recordemos que el mimo más primitivo, o sea, el actor ambulante de más baja categoría, siempre debió dominar profesionalmente, como mínimo, dos habilidades: imitar las voces de pájaros y animales, y remedar el lenguaje, la mímica y la gesticulación del esclavo, el campesino, el alcahuete, el pedante escolar y el extranjero. Así es hasta nuestros días el actor imitador de las ferias.

El mundo de la cultura cómica romana no fue menos rico y variado que el mundo griego. Para Roma es particularmente característica la tenaz vitalidad de las burlas de los rituales. Son conocidas de todos las burlas rituales legalizadas del triunfador por los soldados, la risa ritual romana en los entierros y la libertad legalizada de la risa mímica; no hay necesidad de extenderse acerca de las saturnales. Lo más importante para nosotros no son aquí las raíces rituales de esta risa, sino su producción literario-artística, el papel de la risa romana en los destinos de la palabra. La risa resultó una creación tan profundamente productiva e imperecedera de Roma como el Derecho Romano. Esta risa se abrió paso a través de la oscura seriedad medieval para fecundar las grandiosas creaciones de la literatura renacentista; ella todavía hoy sigue resonando en una serie de fenómenos de la creación verbal europea.

La conciencia literario-artística de los romanos no concebía la forma seria sin su equivalente cómico. La forma seria directa sólo tocaba un fragmento o la mitad del todo; la plenitud de éste se restablecía sólo después de la edición de la *contrepartie* cómica de esa forma. Todo lo serio debía tener y tenía su doble cómico. Como en las saturnales el bufón era el doble del rey, y el esclavo, del señor, en todas las formas de la cultura y la literatura se creaban igualmente dobles cómicos. Por eso la literatura romana, en especial la popular, creó una inabarcable cantidad de formas paródico-travestistas: ellas llenaban las pantomimas, las sátiras, los epigramas, las conversaciones de sobremesa, los géneros retóricos, las cartas y los más diversos fenómenos de la comicidad baja y popular. La tradición oral (primordialmente) transmitió muchas de estas formas al Medioevo, transmitió el estilo mismo y la osada consecuencia de la parodización romana. Las culturas europeas aprendieron de Roma a reír y ridiculizar. Pero la enorme herencia cómica de Roma en la tradición escrita llegó hasta nosotros en una cantidad mísera: las personas de quienes dependía la transmisión de esta herencia eran los *agelastas*; éstos seleccionaban la palabra seria y desechaban como una profanación sus reflejos cómicos (por ejemplo, las múltiples parodias de Virgilio).

Así pues, la Antigüedad, junto a los grandes modelos de los géneros directos y de la incuestionable palabra directa, creó todo un riquísimo mundo de variadísimas formas, tipos y variaciones de la palabra indirecta paródico-travestista. Nuestro término «paródico-travestista» dista mucho de expresar, claro está, toda la riqueza de tipos, variaciones y matices de la palabra cómica. Pero, ¿en qué estriba la unidad de todas estas diversas formas cómicas y qué relación tienen ellas con la novela?

Algunas de las formas de la creación paródico-travestista recrean directamente las formas de los géneros parodiados por ellas: poemas paródicos, tragedias (por ejemplo, *La gota* de Luciano), discursos jurídicos paródicos, etcétera. Son parodias y *travesties* en el sentido estrecho. En otros casos encontramos formas genéricas especiales: el drama satírico, la comedia improvisada, la sátira, el diálogo sin argumento. Los géneros paródicos, como ya dijimos, no están comprendidos en aquellos géneros que ellas parodian, o sea, un poema paródico no es en absoluto un poema. Los géneros especiales de la palabra paródico-travestista, como los enumerados por nosotros, son inestables, carecen de composición y están privados de una base genérica determinada y sólida. La palabra paródico-travestista en el terreno antiguo no tenía cobijo en el sentido del género. Todas estas variadas formas paródico-travestistas configuraban como un singular mundo extragenérico o intergenérico, pero este mundo estaba unido, en primer lugar, por una comunidad de objetivos: crear un correctivo cómico y crítico para todos los géneros, lenguajes, voces y estilos directos existentes, y obligar a percibir tras ellos otra realidad, contradictoria y no aprehendida por ellos. Lo irreverente de las formas de la novela fue labrado por esa risa. En segundo lugar, todas estas formas están unidas por una comunidad de objeto o material: en calidad de éste en todas partes sirve la lengua misma en sus funciones directas, que deviene aquí imagen del lenguaje, imagen de la palabra directa. Por consiguiente, este mundo extragenérico o intergenérico está internamente unificado y constituye incluso una singular integridad. Cada fenómeno aislado en él —un diálogo paródico, un episodio costumbrista, una escena bucólica cómica, etcétera— se representa como si fuera un fragmento de cierto conjunto único. Este conjunto, en cambio, se me figura una enorme novela de muchos géneros y estilos, implacablemente crítica, sensatamente cómica y que refleja toda la plenitud del plurilingüismo y la contradictoriedad de la cultura, el pueblo y la época dados. En esta gran novela —espejo del plurilingüismo en desarrollo— toda palabra directa, particularmente la palabra predominante, es reflejada en uno u otro grado como limitada, característico-típica, en proceso de envejecimiento y muerte o madura para su sustitución y renovación; y ciertamente, de este gran conjunto de palabras y voces paródico-reflejadas en el terreno antiguo estaba lista para surgir la novela como formación multiforme y de muchos estilos, pero ella no supo incluir en sí y utilizar todo el material preparado de las imágenes del lenguaje. Yo tengo en cuenta la «novela griega», a Apuleyo y Petronio. Por lo visto, el mundo antiguo no fue capaz de más.

Las formas paródico-travestistas prepararon la novela en un sentido muy importante y directamente decisivo. Ellas libraron el material del poder de un lenguaje en el cual estaba enredado como en una malla; ellas destruyeron el indiviso poder del mito sobre el lenguaje, libraron la conciencia del poder de la palabra directa y suprimieron el sordo hermetismo de la conciencia en su palabra, en su lenguaje. Fue creada esa distancia entre el lenguaje y la realidad que había sido condición indispensable para la creación de formas verdaderamente realistas de la palabra.

Al parodiar la palabra y el estilo directos, al investigar sus fronteras y sus facetas cómicas y al revelar su rostro característico-típico, la conciencia lingüística comenzó a existir *fuera* de esta palabra directa y de todos sus recursos expresivos y representativos. Se originó un nuevo modo de trabajo creador con el lenguaje; el creador aprende a mirarlo desde el exterior, con ojos ajenos, desde el punto de vista

de otro lenguaje o estilo posible, pues precisamente a la luz de ese otro lenguaje *posible* se parodia, se ridiculiza el estilo directo dado. La conciencia creadora se encuentra como en medio de lenguajes y estilos. Es ésta una posición sumamente especial de la conciencia creadora respecto del lenguaje. El aeda o rapsoda se sentía en su lenguaje y en su palabra de un modo completamente distinto que el creador de «La guerra de los ratones y las ranas» o que los creadores de «Margites».

El creador de la palabra directa —épica, trágica, lírica— tiene que ver con ese objeto al cual canta, representa o expresa, y con su lenguaje, como instrumento único y enteramente adecuado para la realización de su idea material directa. Esta idea y su composición material-temática son inseparables del lenguaje directo del creador, ya que nacieron y maduraron en ese lenguaje, en el mito y la tradición nacionales que lo penetraban. La posición y la dirección de la conciencia paródico-travestista son diferentes: la conciencia paródico-travestista se orienta tanto al material como a la palabra ajena parodiada sobre él, palabra que deviene ella misma con esto una imagen. Se crea esa distancia entre el lenguaje y la realidad sobre la que ya hablamos. Se realiza la transformación del lenguaje, de dogma absoluto —como era en los límites del hermetismo y el sordo monolingüismo—, en hipótesis de trabajo para la asimilación y la expresión de la realidad.

Pero tal transformación en toda su firmeza y plenitud puede realizarse sólo bajo determinada condición: la existencia de un plurilingüismo esencial. Sólo éste libera enteramente a la conciencia del poder de su lenguaje y del mito lingüístico. Las formas paródico-travestistas florecen en las condiciones del plurilingüismo y sólo con él pueden elevarse a una altura ideológica totalmente nueva.

La conciencia literaria romana era bilingüe. Los géneros latinos puramente nacionales surgidos en el monolingüismo decayeron y no recibieron una formalización literaria. La conciencia literario-creadora de los romanos desde el principio hasta el final creó sobre el fondo de la lengua griega y de las formas helénicas. Ya en sus primeros pasos la palabra literaria latina se autocontempló a la luz de la palabra griega, *con los ojos* de ésta; ella desde el comienzo mismo fue una palabra con orientación de tipo estilizador; venía como a encerrarse entre comillas respetuosas y especializadas.

La lengua literaria latina en todas sus variedades genéricas se creó a la luz de la lengua literaria griega. Su peculiaridad nacional, el pensamiento lingüístico específico inherente a ella, eran asimilados por la conciencia literario-creadora como si esto fuera completamente imposible en las condiciones de una existencia monolingüe, ya que objetivar la propia lengua de uno, su forma interna, su peculiaridad cosmocontemplativa y su *halitus* específicamente lingüístico es posible sólo a la luz de una lengua ajena, casi tan «propia» como la lengua natal.

U. Wilamowitz-Moellendorff escribe en su libro sobre Platón: «Sólo el conocimiento de la lengua que porta *otra forma de pensamiento*, conduce a una adecuada comprensión de la propia lengua...»;¹¹ No voy a continuar la cita. En ella se trata, ante todo, de la comprensión lingüística puramente cognoscitiva de nuestra lengua, comprensión que se realiza sólo a la luz de otra lengua, de una lengua ajena; pero este postulado en no menor grado se extiende también a la comprensión literario-creado-

11. U. Wilamowitz-Moellendorff, *Platón*, t. I, Berlín, 1920, p. 290.

ra de la lengua en el proceso de la práctica artística. Además, en el proceso de la creación literaria la interpretación recíproca con una lengua ajena ilustra y objetiviza precisamente la faceta «cosmocontemplativa» de la lengua propia y de la ajena, su forma interna y el sistema de valores y acentos que le es inherente. Para la conciencia literario-creadora en un campo iluminado por una lengua extraña, actúa, por supuesto, no el sistema fonético de su propia lengua, sus particularidades morfológicas o su léxico abstracto, sino justamente aquello que hace de la lengua una cosmovisión concreta y no traducible hasta el final: *el estilo de la lengua como conjunto*.

Para la conciencia bilingüe literario-creadora (y así era la conciencia del romano literario), la lengua en su conjunto —tanto la suya propia como la suya-ajena— es una *estilo* concreto, y no un sistema lingüístico abstracto. La percepción de toda la lengua de abajo hasta arriba como un estilo —percepción ésta algo fría y «exteriorizante»— era sumamente característica del romano instruido. Él escribía y hablaba *estilizando*, no sin cierto enajenamiento «frío» de su propia lengua. Por lo tanto, la condición concreta y expresiva *recta* de la lengua literaria latina resulta siempre un tanto convencional (como lo es toda estilización). El elemento estilizador es inherente a todos los grandes géneros directos de la literatura romana, y está presente incluso en una creación tan grande de los romanos como la *Eneida*.

Pero la cuestión no estriba sólo en este bilingüismo cultural de la Roma literaria. Para el inicio de la literatura romana es característico el trilingüismo. «Tres almas» vivían en el pecho de Ennio. Pero tres almas —tres lenguas-culturas— vivían en el pecho de casi todos los fundadores de la palabra literaria romana, de todos esos traductores-estilizadores que llegaron a Roma procedentes de la Italia meridional, donde se entrecruzaban los límites de tres lenguas y tres culturas: la griega, la osca y la romana. Esta región fue el foco de una cultura híbrida y mixta específica, y de formas literarias también híbridas y mixtas. Con este foco cultural trilingüe está esencialmente relacionado el surgimiento de la literatura romana: ella nació en el proceso de interpretación recíproca de tres lenguas: la propia o natal y dos ajenas o extrañas.

Desde el punto de vista del plurilingüismo, Roma es únicamente la última etapa del helenismo, etapa que culminó con la traslación del plurilingüismo esencial al mundo bárbaro de Europa y con la creación del nuevo tipo de plurilingüismo medieval.

El helenismo creó para todos los pueblos que participaban en él una poderosa instancia interpretadora de lenguas ajenas. Esta instancia desempeñó un papel fatal en el sentido de las formas directamente nacionales de la palabra literaria. Ella asfixió casi todos los retoños de la épica y la lírica nacionales, nacidos de las sordas profundidades monolingües, ella hizo de la palabra directa de los pueblos bárbaros —épica y lírica— una palabra semiconvencional y semiestilizada. Pero en cambio favoreció extraordinariamente el desarrollo de todas las formas de la palabra paródico-travestista. En el terreno helenístico y romano-helenístico fue posible la máxima distancia entre el hablante (el creador) y su lengua, y entre ésta y el mundo material-temático. Sólo en estas condiciones fue posible también el poderoso desarrollo de la risa romana.

Para el helenismo es característico el plurilingüismo complejo. Oriente, poseedor él mismo de muchas lenguas y culturas, y todo él cruzado por las fronteras de antiguas culturas y lenguas que se intersecaban, era menos que todo un mundo

monolingüe ingenuo, pasivo en el sentido de la cultura griega. Oriente fue por sí mismo portador de un plurilingüismo antiguo y complejo. Por todo el mundo helenístico estaban dispersos los centros, ciudades y poblados donde convivían en forma inmediata, entrecruzándose de modo peculiar, varias culturas y lenguas. He aquí, por ejemplo, Samosata, la patria de Luciano, quien desempeñó un enorme papel en la historia de la novela europea. Los habitantes autóctonos de Samosata eran sirios que hablaban en arameo. Toda la «cumbre» literariamente instruida de la población de la ciudad hablaba y escribía en griego. La lengua oficial de la administración y la cancillería era el latín, todos los funcionarios eran romanos y en la ciudad se hallaba una legión romana. A través de Samosata corría un gran camino (muy importante estratégicamente) por el cual pasaban las lenguas de Mesopotamia, Persia e incluso la India. En este punto de cruzamientos de culturas y lenguas nació y se formó la conciencia cultural y lingüística de Luciano. Análogo fue también el medio cultural-lingüístico del africano Apuleyo y de los creadores de las novelas griegas, en la mayoría de los casos, bárbaros helenizados.

Erwin Rohde, en su libro sobre historia de la novela griega,¹² analiza el proceso de descomposición, en el terreno helenístico, del mito nacional griego y el proceso, a él ligado, de la desintegración y disminución de las formas de la épica y el drama, posibles sólo en el campo de un mito nacional único e integral. Rohde no esclarece el papel del plurilingüismo. Para él la novela griega es un producto de la descomposición de los grandes géneros directos. En parte esto resulta correcto: todo lo nuevo nace de la muerte de lo viejo. Pero Rohde no es dialéctico. Precisamente, él no ve lo nuevo; casi define con acierto la importancia del mito nacional único e integral para la creación de las grandes formas de la épica, la lírica y el drama griegos. Pero el proceso de descomposición del mito nacional, fatal para los géneros helenos directos monolingües, deviene productivo para el surgimiento y desarrollo de la nueva palabra artístico-prosaica novelística. El papel del plurilingüismo en este proceso de muerte del mito y de nacimiento de la sobriedad novelística es excepcionalmente grande. En el proceso de activa interaportación entre lenguas y culturas, la lengua se convirtió en algo completamente diferente, cambió su propia cualidad: en lugar del mundo lingüístico ptolomeico, cerrado, único y singular, apareció el abierto mundo galileico con sus muchas lenguas que interaportaban entre sí.

Pero lo triste es que la novela griega presenta de modo muy débil esta nueva palabra de la conciencia plurilingüe. Esta novela sólo resolvió, de hecho, el problema del argumento (y eso, parcialmente). Fue creado un nuevo y gran género *multigénérico*, que incluía en sí toda índole de diálogos, piezas líricas, cartas, discursos, descripciones de países y ciudades, noveletas, etcétera. Era una enciclopedia de géneros. Pero esta novela multigénérica se torna casi monoestilística. La palabra aquí es una palabra semiconvencional y estilizada. La orientación estilizadora hacia la lengua, característica de todo plurilingüismo, encontró aquí su expresión brillante. Pero también existen formas semiparódicas, ridiculizantes, irónicas; probablemente haya más que lo admitido por los investigadores. Entre la palabra semiestilizada y semiparódica las fronteras suelen ser muy inestables, ya que en la palabra estilizada basta con subrayar un poco su convencionalidad para que adquiera el

12. Cf. Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, 1876.

carácter de parodidad e ironía ligeras, de equívoco: esto, propiamente, no lo digo yo; yo, tal vez, lo diría de otra manera. Pero en la novela griega casi no hay imágenes del lenguaje, reflejos de aquella época que hablaba en forma tan discordante. En este sentido, algunas variedades de la sátira helenística y romana son incomparablemente más «novelísticas» que la novela griega.

Debemos ampliar un poco el concepto de plurilingüismo. Hemos hablado hasta ahora de la interaportación entre las grandes lenguas nacionales *formadas y unificadas* (el griego, el latín) y que pasaron previamente por una prolongada etapa de monolingüismo comparativamente estable y reposado. Pero vimos que ya en el período clásico de su existencia los griegos poseían un riquísimo mundo de formas paródico-travestistas. Tal riqueza de imágenes del lenguaje no habría podido surgir en las condiciones de un monolingüismo oscuro y cerrado.

No se puede olvidar que todo monolingüismo es, de hecho, relativo, ya que nuestra lengua «única» no es una sola: en ella siempre hay tanto rezagos como potencias de otra lengua, más o menos vivamente perceptibles por la conciencia literario-lingüística creadora.

La ciencia contemporánea ha acumulado una reserva de hechos que testimonian sobre la tensa lucha interlingüística e intralingüística que precedió al estado relativamente estable de la lengua griega que nos es conocido. Una considerable cantidad de raíces de esta lengua pertenece al idioma del grupo étnico que poblaba antes de los griegos el territorio de éstos. Encontramos en el griego literario una singular reservación de los dialectos para determinados géneros. Tras estos hechos simples se oculta el complejo proceso de la lucha de lenguas y dialectos, de hibridaciones, depuraciones, sustituciones y renovaciones, el largo y tortuoso camino de la lucha por la unidad de la lengua literaria y sus variedades genéricas. Luego se inició el largo período de estabilización relativa. Pero el recuerdo de estas tormentas lingüísticas del pasado se conservó no sólo en las huellas petrificadas en la lengua, sino también en las formaciones literario-estilísticas, y ante todo en las formas de la creación verbal paródico-travestista.

En el período histórico de la vida de los helenos, monolingüe y estable lingüísticamente, todos sus argumentos, todo su material temático-objetivo y todo su fondo fundamental de imágenes, expresiones y entonaciones, nacieron para ellos en el seno de su lengua natal. Todo lo que provenía del exterior (que no era poco) se asimilaba en el medio poderoso y seguro del monolingüismo cerrado, que contemplaba con desprecio al plurilingüismo del mundo bárbaro. Del seno de este seguro e incuestionable monolingüismo nacieron los grandes géneros directos de los helenos: su épica, su lírica y su tragedia. Ellos expresaron las tendencias centralizadoras del idioma. Pero junto a ellos, especialmente en las capas bajas del pueblo, floreció la creación paródico-travestista, que conservó el recuerdo de la antigua lucha lingüística y se nutrió constantemente de los procesos de descomposición y diferenciación lingüística que tenían lugar.

Con el problema del multilingüismo está inseparablemente relacionado el del plurilingüismo interno de la lengua, o sea, el problema de la diferenciación interna de toda lengua nacional. Para comprender el estilo y los destinos históricos de la novela europea de la época moderna, o sea, a partir del siglo XVII, este problema posee una importancia primordial. Esta novela refleja en su estructura estilística la

lucha de las tendencias centralizadoras (unificadoras) y descentralizadoras (diferenciadoras de la lengua) en los idiomas de los pueblos europeos. La novela se siente a sí misma en la frontera de la lengua literaria acabada e imperante y de los lenguajes extraliterarios del plurilingüismo; ora sirve a las tendencias centralizadoras de la nueva lengua literaria que se forma (con sus normas gramaticales, estilísticas e ideológicas); ora, por el contrario, lucha por la renovación de la lengua literaria envejecida a cuenta de esos estratos de la lengua nacional que permanecieron (en uno u otro grado) fuera del efecto centralizador y unificador de la norma artístico-ideológica de la lengua literaria imperante. La conciencia literario-lingüística de la novela de la época moderna, al sentirse en la frontera entre la lengua literaria y el plurilingüismo extraliterario, simultáneamente se siente en la frontera del tiempo: ella percibe con particular agudeza el tiempo en la lengua, su cambio, el envejecimiento y la renovación de la lengua, y el pasado y el futuro en ésta.

Cierto que todos estos procesos de cambio y renovación de la lengua nacional reflejados por la novela, no ostentan en ella un carácter abstractamente lingüístico: son inseparables de la lucha social e ideológica, de los procesos de formación y renovación de la sociedad y el pueblo.

Así pues, la diversidad interna de la lengua tiene una importancia primordial para la novela. Pero esa diversidad alcanza la plenitud de su asimilación creadora sólo en las condiciones del plurilingüismo activo. El mito sobre una lengua única y el mito sobre una lengua uniforme sucumben simultáneamente. Por eso también la novela europea de la época moderna, que refleja el plurilingüismo interno de la lengua y el envejecimiento y renovación de la lengua literaria y sus variedades genéricas, puede ser preparado por ese plurilingüismo medieval por el cual pasaron todos los pueblos europeos, así como por la aguda interaportación entre las lenguas que tuvo lugar durante el Renacimiento en el proceso de sustitución de la lengua ideológica (el latín) y del paso de los pueblos europeos al monolingüismo crítico de la época moderna.

III

La literatura cómica y paródico-travestista de la Edad Media fue extraordinariamente rica. Por la riqueza y variedad de formas paródicas, el Medioevo es afín a Roma. Hay que decir que en una serie de aspectos de su creación cómica aquél fue, por lo visto, heredero directo de Roma. En particular, la tradición de las saturnales continuó viviendo, con algunos cambios, a lo largo de toda la Edad Media. La Roma riante y coronada con el gorro de payaso, la Roma de las saturnales —*Pileata Roma*¹³ (Marcial)—, supo conservar su fuerza y su encanto en los tiempos más sombríos del Medioevo. Pero también la producción cómica original de los pueblos europeos, crecida en el terreno del folclor local, fue sumamente importante.

Uno de los problemas estilísticos más interesantes del helenismo es el de la cita. Fueron infinitamente variadas las formas del citado abierto, semioculto y encubierto, las formas del encuadramiento de las citas por el contexto, las formas de las comillas entonacionales, los diversos grados de aislamiento o asimilación de la

13. Roma con gorro de fiesta (latín).

palabra ajena citada. Y aquí surge con frecuencia un problema: si el autor cita respetuosamente o, por el contrario, con ironía, con burla. La ambigüedad en el sentido de la palabra ajena a menudo era intencional.

La actitud ante la palabra ajena en la Edad Media fue no menos compleja y ambigua. El papel de la palabra ajena, de la cita subrayada ostensible y respetuosamente, semienunciada, encubierta, semiconsciente, inconsciente, correcta, deformada con intención o no, preconcebidamente reelaborada, etcétera, fue grandioso en la Edad Media. Las fronteras entre la palabra ajena y la propia eran inestables, ambiguas, y, a menudo, sinuosas y embrolladas. Algunos tipos de obras se construían, como mosaicos, de textos ajenos. Por ejemplo, el llamado «cento» (un género especial, se componía sólo de versos y hemistiquios ajenos). Uno de los mejores conocedores de la parodia medieval, Paul Lehmann afirma directamente que la historia de la literatura medieval, en especial de la latina, «es la historia de la apropiación, elaboración e imitación del bien ajeno» (*eine Geschichte der Aufnahme, Verarbeitung und Nachahmung fremden Gutes*).¹⁴ Nosotros diríamos: «de la lengua, el estilo y la palabra ajenos».

Esta palabra ajena en una lengua ajena lo fue, ante todo, la palabra altamente autorizada y sagrada de la Biblia, el Evangelio, los apóstoles, los padres y maestros de la Iglesia. Esta palabra se introduce de modo incesante en el contexto de la literatura medieval y en el lenguaje de las personas instruidas (los clérigos). Pero, ¿cómo se introduce, cómo se conduce respecto de ella el contexto que la ha admitido, entre qué comillas entonacionales se encierra? Y aquí se descubre toda una gama de actitudes ante esta palabra, partiendo de la cita respetuosa e inerte, destacada y delimitada como un icono, y terminando por su uso paródico-travestista más ambiguo e irrespetuoso. Los pasos entre los diversos matices de esta gama suelen ser tan inestables y ambiguos, que frecuentemente resulta difícil decidir si es respetuoso este ejemplo de la palabra sagrada o si es más familiar o si es incluso un juego paródico con ella, y en último caso, cuáles son los grados de libertad de este juego.

En los albores mismos del Medioevo aparecen varias obras paródicas notables. Una de ellas es la famosa *Cena Cypriani*. Es un interesantísimo simposio gótico. Pero, ¿cómo está hecho? Toda la Biblia y todo el Evangelio están como cortados en pedazos, y estos pedazos se colocan después de tal modo que se obtiene el grandioso cuadro de un banquete en el cual beben, comen y se divierten todos los personajes de la Historia Sagrada, desde Adán y Eva hasta Jesucristo y sus apóstoles. La correspondencia de todos los detalles de las Sagradas Escrituras en esta obra es mantenida con rigurosidad y exactitud, pero al mismo tiempo las Sagradas Escrituras se convierten aquí en un carnaval, o, más exactamente, en saturnales. Es una *Pileata Biblia*.

Pero, ¿cuál es la idea del autor de esta obra? ¿Cuál es su actitud ante las Sagradas Escrituras? Los investigadores responden de diferente modo a estas preguntas. Todos concuerdan, claro está, en que aquí tiene lugar cierto juego con la palabra sagrada, pero el grado de libertad de este juego y su sentido se valoran de distinta manera. Varios investigadores afirman que el objetivo de este juego es el más ingenuo y puramente mnemónico: enseñar jugando. Para ayudar a los creyentes —hasta hace poco

14. Ver: Paul Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, Munich, 1922, p. 10.

paganos— a recordar mejor los personajes y los hechos de las Sagradas Escrituras, el autor de la *Cena* tejió de ellos el bordado mnemónico del banquete. Otros científicos ven en la *Cena* una parodia ofensiva directa.

Hemos citado estos juicios de los investigadores sólo como ejemplo. Ellos testimonian acerca de la complejidad y ambigüedad del tratamiento que daba el Medioevo a la palabra sagrada ajena. La *Cena Cypriani* no resulta, como es natural, un procedimiento mnemónico. Es una parodia o, más exactamente, una ridiculización paródica. Pero no se puede trasladar a la parodia medieval (como tampoco a la antigua) las nociones actuales sobre la palabra paródica. Las funciones de la parodia en la época moderna son estrechas e insustanciales. La parodia decayó, y su lugar en la literatura moderna devino insignificante. Nosotros vivimos, escribimos y hablamos en el mundo de una lengua libre y democratizada: la compleja y multiestratificada jerarquía de palabras, formas, imágenes y estilos de otrora, que penetraba a todo el sistema de la lengua oficial y de la conciencia lingüística, fue barrida por los virajes lingüísticos de la época del Renacimiento. Las lenguas literarias europeas —el francés, el alemán, el inglés— fueron creadas en el proceso de destrucción de esta jerarquía; además, los géneros cómicos y paródicos del Medioevo tardío y el Renacimiento —las noveletas, los juegos carnavalescos, las *soties*, las farsas y, por último, las novelas— formaron estas lenguas. La lengua literario-prosaica francesa fue creada por Calvino y Rabelais; pero también la lengua de Calvino, lengua de las capas medias de la población («de los tenderos y artesanos»), era una disminución intencionada y consciente, casi una *travestie* del lenguaje sagrado de la Biblia. Las capas medias de los lenguajes populares, al devenir la lengua de las altas esferas ideológicas y de las Sagradas Escrituras, se percibían como una ridiculización denigradora de esas esferas. Por ello en el terreno de las nuevas lenguas quedó solamente un lugar muy modesto para la parodia: estas lenguas casi no conocieron ni conocen palabras sagradas, y ellas mismas nacieron, en gran medida, de la parodización de la palabra sacra.

Pero el papel de la parodia en la Edad Media fue sumamente importante: ella preparó la nueva conciencia literario-lingüística, y también la gran novela renacentista.

La *Cena Cypriani* es el más antiguo y notable ejemplo de la «parodia sacra» medieval, y más exactamente, de parodia de textos y rituales sagrados. Sus raíces más profundas están en la antigua parodia ritual, en la ridiculización ritual de la fuerza superior. Pero estas raíces son lejanas, el antiguo elemento ritual está reelaborado, y la parodia cumple funciones nuevas e importantes de las cuales hablamos más arriba.

Resulta necesario señalar, ante todo, la libertad admitida, legalizada, de la parodización. El Medioevo respetó con más o menos reservas la libertad del gorro del payaso, y confirió derechos bastante amplios a la risa y la palabra cómica. Esta libertad fue limitada principalmente por las fiestas y recreaciones escolares. La risa medieval es una risa festiva. Son conocidas las fiestas paródico-travestistas «del tonto» y «del asno», realizadas por el bajo clero en las propias iglesias. Es muy característica la *risus paschalis*, o seña, la risa pascual. Durante los días de Pascua, la tradición admitía la risa en las iglesias. El predicador se permitía desde el púlpito bromas libres y anécdotas divertidas a fin de producir risa en los asistentes, la que se interpretaba como una alegre resurrección después de días de tristeza y ayuno. Muchas obras paródico-travestistas del Medioevo están ligadas directa o indirecta-

mente a esta *risus paschalis*. No menos productiva era la «risa navideña» (*risus natalis*); a diferencia de la *risus paschalis*, se expresaba no en cuentos sino en cantos. Los himnos religiosos serios eran cantados sobre motivos de cancioncillas callejeras y por ese método se reacentuaban. Junto a esto fue creada una producción, enorme por su volumen, de canciones navideñas especiales, en las cuales la piadosa temática navideña se entrelazaba con los motivos populares de la alegre muerte de lo viejo y el nacimiento de lo nuevo. La burla paródico-travestista de lo viejo dominaba a menudo en estas canciones, especialmente en Francia, donde «Noël», o sea, la canción de Navidad, llegó a ser uno de los más populares géneros de la canción revolucionaria callejera (recordaré el «Noël» de Pushkin con uso paródico-travestista de la temática navideña). A la risa festiva casi todo le era permitido.

Igualmente amplios eran los derechos y libertades de las recreaciones escolares, que desempeñaron un gran papel en la vida cultural y literaria del Medioevo. La creación para esparcimiento fue primordialmente una creación paródico-travestista. El escolar monasterial medieval, más tarde estudiante, ridiculizaba durante sus vacaciones, con la conciencia limpia, todo lo que era objeto de sus piadosos estudios a lo largo del año: desde las Sagradas Escrituras hasta la gramática escolar. La Edad Media creó toda una serie de variaciones de gramática latina paródico-travestista. Los casos, las formas verbales y casi todas las categorías gramaticales se revaluaban en el plano erótico obsceno, o en el plano de la comida y la bebida o, por último, en el plano de la ridiculización de la jerarquía y la subordinación eclesiástico-monacales. A la cabeza de esta peculiar tradición gramatical se encuentra una obra del siglo VII, *Virgilius Maro grammaticus*. Es ésta una obra extraordinariamente erudita, saturada de una incalculable cantidad de remisiones y citas de todas las posibles autoridades del mundo antiguo, a veces incluso de personas no existentes en absoluto; las citas son paródicas en muchos casos. Los análisis gramaticales serios y bastante sutiles se entrelazan con una marcada exageración paródica de esta misma sutileza y escrupulosidad de los análisis eruditos; se representa, por ejemplo, una discusión erudita de dos semanas sobre el problema del vocativo de *ego*. En conjunto, *Virgilius Maro grammaticus* es una parodia notable y sutil del pensamiento gramático-formal de la Antigüedad tardía. Son saturnales gramaticales, *grammatica pileata*.

Por lo visto, es característico que muchos eruditos medievales aceptaran del todo seriamente este tratado gramatical. Incluso los científicos contemporáneos no son unánimes en la valoración del carácter y grado de su parodicidad. Esto es una prueba más de cuán inestables resultan las fronteras entre la palabra directa y la paródico-refractada en la literatura medieval.

La risa festiva y recreativa era una risa totalmente legalizada. En esos días se permitía como renacer desde la tumba de la seriedad autoritaria y respetuosa, se permitía transformar la palabra sagrada directa en una máscara paródico-ridiculizante. En estas condiciones se hace comprensible que la *Cena Cypriani* pudiera disfrutar de enorme popularidad hasta en los círculos religiosos más severos. En el siglo IX el rígido abad fuldense Rabanus Maurus la rehízo en forma de verso; la *Cena* se leía en los banquetes de los reyes y se interpretaba durante las recreaciones pascuales por los alumnos de las escuelas monasteriales.

En la atmósfera de fiestas y recreación se creó también la grandiosa literatura paródico-travestista de la Edad Media. No hubo un género, un texto, una oración o una máxima que no recibiera su equivalente paródico. Hasta nosotros han llegado liturgias paródicas: liturgias de borrachos, liturgias de jugadores, liturgias del dinero. Nos han llegado múltiples lecturas evangélicas paródicas que se iniciaban con el tradicional *ab illo tempore* y contenían a veces narraciones sumamente obscenas. Hasta nosotros ha llegado una enorme cantidad de oraciones e himnos paródicos. El científico finés Eero Ilvonen, en su disertación *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen âge* (Helsingfors, 1914), publica los textos de seis parodias del «Pater noster», dos del «Credo» y una del «Ave María», pero presenta solamente textos latinos-franceses mixtos. La cantidad de oraciones e himnos paródicos latinos y mixtos en los códigos manuscritos medievales es inabarcable. F. Novati, en su *Parodia sacra*, repasa sólo una pequeña parte de esta literatura.¹⁵ Son sumamente variados los procedimientos estilísticos de esta parodización, ridiculización, reapreciación y reacentuación. Estos procedimientos hasta ahora están muy poco estudiados y sin la conveniente profundidad estilística.

Junto a la «parodia sacra», encontramos una variadísima parodización y ridiculización de la palabra sagrada en otros géneros y obras cómicas del Medioevo, por ejemplo, en la épica animal cómica.

La heroína de toda esta grandiosa literatura paródica, principalmente latina (y en parte mixta), era la palabra sagrada directa y autoritaria en una lengua ajena. Esta palabra, su estilo y su sentido se convirtieron en objeto de representación, se transformaron en una imagen limitada y cómica. La «parodia sacra» latina se construye sobre el fondo de la lengua vulgar nacional. El sistema de acentos de esta lengua penetra en el interior del texto latino. Por esta razón, la parodia latina constituye, de hecho, un fenómeno bilingüe: aunque la lengua es una sola, se construye y percibe a la luz de otra lengua; otras veces no sólo los acentos, sino también las formas sintácticas de la lengua vulgar se palpan sensiblemente en la parodia latina. Ésta resulta un híbrido intencional bilingüe. Nos aproximamos al problema del *híbrido intencional*.

Toda parodia, toda ridiculización, toda palabra utilizada equívocamente, con ironía o encerrada entre comillas entonacionales, en fin, toda palabra indirecta es un híbrido intencional, pero un híbrido monolingüe, de índole estilística. En realidad, en la palabra paródica convergen y en gran medida se cruzan dos estilos, dos «lenguas» (intralingüísticas): la lengua parodiada, por ejemplo, la lengua de un poema heroico, y la lengua que realiza la parodia: la lengua prosaica baja, el lenguaje conversacional familiar, la lengua de los géneros realistas, la lengua «normal», la lengua literaria «sana», como la concibe el autor de la parodia. Esta segunda lengua parodiante, sobre cuyo fondo se construye y percibe la parodia, en la parodia misma —si es una parodia en todo el sentido— no entra de por sí, pero está presente de manera invisible en ella.

Toda parodia traslada los acentos del estilo parodiado, recarga en él unos momentos, deja otros en la sombra: la parodia es parcial, y ello dictado por las particularidades de la lengua que ha realizado la parodia, por su sistema de acentos y su

15. F. Novati, «Parodia sacra nelle letterature moderne». (Ver: *Novatis Studi critici e letterari*, Turín, 1889.)

estructura: sentimos su mano en la parodia y podemos reconocer esta mano, como otras veces reconocemos con claridad el sistema de acentos, la construcción sintáctica y el ritmo de determinada lengua vulgar en la parodia latina pura (o sea, sabemos si fue un francés o un alemán quien escribió esta parodia). Teóricamente, en toda parodia se puede palpar e identificar esa lengua o ese estilo «normal» a la luz del cual se creó la parodia en cuestión; pero en la práctica esto es sumamente difícil y no siempre posible.

Así pues, en la parodia se cruzaron dos lenguas, dos estilos, dos puntos de vista lingüísticos, dos pensamientos lingüísticos y, de hecho, dos clases de habla. En verdad, una de estas lenguas (la parodiada) está presente por sí misma; la otra, en cambio, lo está invisiblemente, como el fondo activo de la creación y la percepción. La parodia es un híbrido intencional, pero, por lo general, un híbrido interlingüístico, que se nutre a cuenta de la diferenciación de la lengua literaria en lenguaje genérico y direccionales (de tendencia).

Todo híbrido estilístico intencional está, en cierta medida, dialogizado. Esto significa que las lenguas que se han cruzado en él, se relacionan una con otra como las réplicas de un diálogo; es una discusión de lenguas, una polémica de estilos lingüísticos. Pero no es éste un diálogo argumental ni abstractamente semántico, sino un diálogo de puntos de vista concretamente lingüísticos no trasladables uno al otro.

Así pues, toda parodia es un híbrido dialogizado intencional. En ella interportan activamente las lenguas y los estilos.

Toda palabra utilizada equívocamente o encerrada entre comillas entonacionales, es también un híbrido intencional sólo si el hablante se aísla de esta palabra como de la «lengua», del «estilo», si ella resuena para él, por ejemplo, demasiado vulgar, o, por el contrario, demasiado rebuscada o afectada, o dictada por una tendencia determinada, por determinada manera lingüística, etcétera.

Pero regresemos a la «parodia sacra» latina. Ésta es un híbrido dialogizado intencional, pero un híbrido lingüístico. Es un diálogo de lenguas, aunque una de ellas (la vulgar) está dada sólo como el fondo dialogizante activo. Ante nosotros hay un inacabable diálogo folclórico: debates de la sombría palabra sagrada con la alegre palabra popular, algo similar a los famosos diálogos medievales de Salomón con el alegre pícaro Marcolfo; pero Marcolfo discutía con Salomón en la misma lengua latina, y aquí, en cambio, discuten en lenguas diferentes. La palabra sagrada ajena y extranjera se impregna de acentos de las lenguas populares vulgares, se reacentúa y reaprecia sobre el fondo de estas lenguas, se reduce a una imagen cómica, a la máscara carnavalesca cómica del pedante sin límite y hosco, del viejo santurrón hipócrita y almibarado o del reseco avaro usurero. Esta «parodia sacra» manuscrita, grandiosa por su volumen y casi milenaria, resulta un documento excelente aunque todavía poco estudiado de la tensa lucha e interpenetración de lenguas que tenía lugar en todo el territorio de Europa Occidental. Es un drama lingüístico interpretado como una farsa alegre. Constituye saturnales lingüísticas, *Lingua sacra pileata*.¹⁶

La palabra latina sagrada es un cuerpo extraño que ha irrumpido en el organismo de las lenguas europeas. A lo largo de todo el Medioevo, los organismos de las lenguas nacionales repelieron este cuerpo. Se repelía no la cosa, sino la palabra

16. Lengua sacra con gorro de fiesta (latín).

elaborada, que poblaba todos los pisos superiores del pensamiento ideológico nacional. El rechazo a la palabra sagrada extraña ostentaba un carácter dialogizado y se efectuaba bajo la cobertura de la risa festiva y recreativa. De esta manera, en las antiquísimas formas de la alegría popular-festiva se expulsa al viejo rey, al año viejo, al invierno, al ayuno. Así es la «parodia sacra». Pero también toda la literatura latina restante de la Edad Media constituye, de hecho, un híbrido dialogizado grande y complejo. No en vano Paul Lehmann la define como la asimilación, reelaboración e imitación del bien ajeno, o sea, de la palabra ajena. La orientación recíproca con la palabra ajena pasa por todo un diapasón de tonos, desde la aceptación respetuosa hasta la ridiculización paródica; además, con mucha frecuencia resulta difícil establecer dónde termina precisamente la respetuosidad y comienza la burla. Al igual que en la novela de la época moderna, en la cual a menudo no se sabe dónde finaliza la palabra autoral directa y empieza la representación paródica o estilizante del lenguaje de los héroes. Sólo aquí, en la literatura latina del Medioevo, el complejo y contradictorio proceso de aceptación y rechazo de la palabra ajena, de su admisión respetuosa o de su ridiculización, se efectuó en las escalas grandiosas de todo el mundo europeo occidental y dejó una huella indeleble en la conciencia literario-lingüística de los pueblos.

Junto a la parodia latina existió, como ya dijimos, la parodia mixta. Ésta es ya un híbrido intencional dialogizado bilingüe (a veces trilingüe) totalmente desarrollado. En esta literatura bilingüe del Medioevo también hallaremos todos los tipos posibles de actitud ante la palabra ajena, desde el respeto superlativo hasta la ridiculización implacable. Por ejemplo, en Francia estuvieron difundidas las llamadas *épîtres farcies*. Aquí el verso de las Sagradas Escrituras (leídas durante la misa de las epístolas apostolares) se acompaña de octavas francesas que trasladan y parafrasen respetuosamente el texto latino. Igual carácter respetuoso-comentador ostenta la lengua francesa en una serie de oraciones mixtas. He aquí, por ejemplo, un fragmento de un «Pater noster» mixto del siglo XIII (el inicio de la última estrofa):

Sed libera nos, mais delibre nous, Sire,
a malo, de tout mal et de cruel martire.¹⁷

En este híbrido, la réplica francesa traslada y complementa respetuosamente la réplica latina.

Pero he aquí el comienzo de un «Pater noster» del siglo XIV, que representa las desgracias de la guerra:

Pater noster, tu n'es pas foulz
Quar tu t'ies mis en grand repos
Qui es montés haut in celis.¹⁸

17. «Pero líbranos, pero líbranos, Señor, del Malo, de todo mal y de cruel martirio» (latín y francés antiguo).

18. «Padre nuestro, no eres tonto, ya que te has instalado con gran reposo una vez subido a lo alto in celis». (Ver: Eero Ilvonen, *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen âge*, Helsingfors, 1914.)

Aquí la réplica francesa ridiculiza vivamente a la palabra latina sagrada. Ella interrumpe las palabras iniciales de la oración y representa la estancia en los cielos como una posición muy tranquila respecto de las desgracias terrenales. El estilo de la réplica francesa no corresponde aquí al elevado estilo de la oración, como sí ocurría en el primer ejemplo, sino que está vulgarizado intencionadamente. Es una vulgar réplica terrenal a la lisura celestial de la oración.

Hay muchísimos textos mixtos de diverso grado de respeto y parodidad. Son de todos conocidos los versos mixtos de los *Carmina burana*. Mencionaré además la lengua mixta de los dramas litúrgicos. Las lenguas populares sirven aquí muy frecuentemente como una réplica cómica denigradora de las elevadas partes latinas del drama.

La literatura mixta de la Edad Media es también un documento, muy importante e interesante, de la lucha y penetración mutua de las lenguas.

No hay necesidad de extenderse sobre la grandiosa literatura paródico-travestista del Medioevo en lenguas populares nacionales. Esta literatura creó una total superestructura cómica sobre todos los géneros serios. Aquí, como en Roma, tendían a la plenitud del doblaje cómico. Recordaré el papel de los bufones medievales, esos creadores profesionales de segundo plano que recuperaban con su doblaje cómico la integridad de la palabra seria-cómica. Recordaré también los intermedios y entreactos cómicos de todo tipo, que desempeñaron el papel del cuarto drama griego o del *exodium* cómico romano. Un brillante ejemplo de tal doblaje cómico es el segundo plano burlesco en las tragedias y comedias de Shakespeare. Ecos de este paralelismo cómico viven aún hoy, por ejemplo, en el frecuente doblaje, por payasos circenses, de los números serios y péligrosos del programa, o en el semiburlesco papel de nuestro *conferencier*.

Todas las formas paródico-travestistas del Medioevo, al igual que en el mundo antiguo, tendían a la alegría popular-festiva, que tuvo a lo largo de toda la Edad Media un carácter carnalesco y que conservó en sí las indelebles huellas de las saturnales.

Al declinar la Edad Media y en la época del Renacimiento, la palabra paródico-travestista rompió todos los obstáculos. Ella irrumpió en todos los géneros directos severos y cerrados; resonó fuertemente en la épica de los *Spielmann* y de los cantores; penetró en la elevada novela caballeresca. Las diablerías casi desplazaron al misterio del cual eran parte. Aparecen géneros tan grandes y en alto grado importantes como las *soties*. Surge, por último, la gran novela del Renacimiento, las novelas de Rabelais y Cervantes. Precisamente en estas dos obras la palabra novelística, preparada por todas las formas analizadas más arriba, así como por la herencia de la Antigüedad, reveló sus posibilidades, y desempeñó un papel titánico en la formación de la nueva conciencia literaria y lingüística.

La interaportación entre las lenguas en el proceso de liquidación del bilingüismo alcanzó en la época del Renacimiento su punto máximo. Además, se complicó extraordinariamente. Ferdinand Brunot, historiador de la lengua francesa, plantea la siguiente cuestión en el segundo tomo de su obra clásica: ¿cómo podía ser resuelta la tarea del paso a la lengua popular justo en la época del Renacimiento, con sus tendencias classicistas? Él responde en forma totalmente correcta que la tendencia misma del Renacimiento a restablecer el latín en su pureza clásica lo convirtió, de

modo inevitable, en una lengua muerta. La pureza ciceroniana clásica del latín era imposible de mantener en el uso cotidiano y en el mundo material del siglo XVI, al expresar en él conceptos y cosas de la contemporaneidad. El restablecimiento del latín clásicamente puro limitaba la esfera de su aplicación, de hecho, sólo a la esfera de la estilización. Se realizó como una suerte de adhesión de la lengua al nuevo mundo. La lengua resultó estrecha, pero al mismo tiempo el latín clásico iluminó el rostro del latín medieval, y este rostro resultó monstruoso; sólo se lo podía ver a la luz del latín clásico, y entonces se creó una excelente imagen del lenguaje: las *Cartas de personas oscuras*.

Esta sátira es un complejo híbrido lingüístico intencional. La lengua de esas personas oscuras se parodia, o sea, en cierta forma se condensa, se exagera y se tipifica sobre el fondo del correcto latín de los humanistas. Al mismo tiempo, tras el latín de las personas oscuras se trasluce su lengua alemana natal: ellas se valen de las construcciones sintácticas del alemán y las complementan con palabras latinas, y además trasladan al latín, de manera literal, expresiones específicamente alemanas; su entonación es dura, alemana. Desde el punto de vista de las personas oscuras, éste resulta un híbrido no intencional: ellas escriben como saben. Pero este híbrido latino-alemán está exagerado de modo intencional, e interpretado por la voluntad parodiadora de los autores de la sátira. Sin embargo, hay que señalar que esta sátira lingüística ostenta un cierto carácter «de gabinete» y a veces abstractamente gramatical.

La poesía de los macarrónicos es también una compleja sátira lingüística, pero no una parodia de los latinajos, sino una ridiculización denigradora del latín de los puristas ciceronianos con su norma léxico-lógica elevada y rigurosa. Los macarrónicos trabajan con construcciones latinas correctas (a diferencia de las personas oscuras), pero en ellas introducen, en abundancia, palabras de la lengua vulgar natal (el italiano), dándoles una forma latina externa. El fondo activo de la percepción lo constituyen el idioma italiano y el estilo de los géneros bajos —las *fazzetti*, las noveletas, etcétera—, con su temática concreto-terrenal marcadamente denigradora. A la lengua de los ciceronianos la envolvía el estilo elevado: era, de hecho, no una lengua, sino un estilo. Este estilo fue parodiado por los macarrónicos.

En las sátiras lingüísticas de la época del Renacimiento (las *Cartas de personas oscuras*, la poesía de los macarrónicos) interactúan, pues, tres lenguas: el latín medieval, el latín rígido y depurado de los humanistas, y la lengua vulgar nacional. Al mismo tiempo, aquí interactúan dos mundos: el medieval y el moderno, el popular y el humanista. Nosotros oímos aquí esa misma disputa folclórica de lo viejo con lo nuevo, esa misma ridiculización y burla folclórica de lo viejo: de la palabra vieja, de la verdad vieja, del poder viejo.

Las *Cartas de personas oscuras*, la poesía de los macarrónicos y otros fenómenos análogos muestran cuán conscientemente transcurría el proceso de interaporación entre las lenguas y de su incorporación a la realidad y a la época. Ellos muestran, además, cuán inseparables eran unas de otras las formas lingüísticas e ideológicas. Ellos muestran, por último, en qué medida el mundo viejo y el nuevo se caracterizaban precisamente por sus lenguas, por las imágenes de sus lenguas. Las lenguas discutían entre sí, pero esta discusión, como toda disputa entre fuerzas histórico-culturales grandes e importantes, no se puede transmitir ni con ayuda del

diálogo abstracto-semántico ni del puramente dramático, sino sólo con ayuda de híbridos dialogizados complejos. Esos híbridos, aunque estilísticamente monolingües, fueron las grandes novelas de la época renacentista.

En el proceso del cambio lingüístico, también los dialectos asumieron un nuevo movimiento dentro de las lenguas nacionales. Su coexistencia sorda y oscura terminó. Su peculiaridad comenzó a percibirse en forma nueva a la luz de la incipiente y centralizadora norma general de la lengua nacional. La ridiculización de las particularidades dialectológicas, el remedo de las maneras de hablar y de expresarse por parte de la población de las diversas regiones y ciudades del país, pertenecen al más antiguo fondo de imágenes de la lengua de cada pueblo. Pero, en la época del Renacimiento, este remedo recíproco entre los diversos grupos del pueblo a la luz de la interacción general entre las lenguas, adquiere un valor nuevo y sustancial también en el proceso de creación de la norma nacional en la lengua popular. Las imágenes paródicas de los dialectos empiezan a tener una forma artística más profunda y a penetrar en la gran literatura.

Así, en la *commedia dell'arte*, los dialectos italianos se fusionan con determinados tipos-máscaras de esta comedia. En este sentido, la *commedia dell'arte* puede ser llamada «comedia de dialectos». Ella es un híbrido dialectológico intencional.

De esta manera tuvo lugar la interoportación entre las lenguas en la época de creación de la novela europea. La risa y el plurilingüismo prepararon la palabra novelística de la época moderna.

Hemos abordado en nuestro artículo solamente los dos factores que actuaron en la prehistoria de la palabra novelística. También es una tarea muy importante el estudio de esos géneros del lenguaje, principalmente de los estratos familiares de la lengua popular, que desempeñaron un enorme papel en la formación de la palabra novelística y que, transformados, entraron en la composición del género de la novela. En cambio aquí, a manera de conclusión, sólo quisiéramos subrayar que la palabra novelística nació y se desarrolló no en el proceso estrechamente literario de la lucha de tendencias, estilos e ideologías abstractas, sino en la compleja y multiseccular lucha de culturas y lenguas. Ella está ligada a grandes avances y crisis en los destinos de las lenguas europeas y de la vida lingüística de los pueblos. La prehistoria de la palabra novelística no cabe, pues, en los estrechos marcos de la historia de los estilos literarios.

1940