

Un cuento de Lispector y las reapropiaciones de Bajtín

Rosa Boldori

"Restos del carnaval" es un cuento de Clarice Lispector, perteneciente al libro: *Felicidade Clandestina: Contos*,¹ cuyo análisis nos será de utilidad para ejemplificar un problema que está sucediendo en la comunidad académica internacional: el uso y abuso de las ideas de Mijail Mijailovich Bajtín, —uno de los líderes del pensamiento del siglo XX—, y por ende, la necesidad de realizar algunos ajustes indispensables en la definición y aplicación de las categorías surgidas de esa teoría.

Como acertadamente ha señalado P. Malczinsky, conceptos como "dialoguismo", "bivocalidad", "polifonía", "heteroglosia", "cronotopo" se han convertido en herramientas analíticas de muchos investigadores, a veces sin siquiera relacionarlos con el marco general del que forman parte.² Un crítico como Kryszinski ha censurado, inclusive, —en un libelo factible de mayores profundizaciones— la "panideologización" de la producción bakhtiniana.³ Incluso otros dicen haberlo superado, aludiendo a una "situación post-Bakhtín".

Indagaremos especialmente una de esas herramientas bajtinianas: el concepto de "carnaval", tratando de revisar brevemente sus connotaciones a partir de la fuente principal y de algunas conceptualizaciones relevantes, para mostrar cómo su flexibilización es indispensable para ajustarlo a su significación en nuestra área de estudio: la literatura de la zona del MERCOSUR.⁴

El carnaval, de Bakhtine a Jorge Amado

En su estudio sobre *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*,⁵ Bakhtine se interesó por el mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa que se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. Indagó las diversas

manifestaciones de la cultura cómica popular **carnavalesca**, cuyas múltiples formas pueden subdividirse en tres grandes categorías:

- 1) Formas y rituales del espectáculo (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.);
- 2) Obras cómicas verbales (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar;
- 3) Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos, lemas populares, etc.)

Estas tres categorías, que reflejan en su heterogeneidad un mismo aspecto cómico del mundo, están estrechamente interrelacionadas y se combinan entre sí.

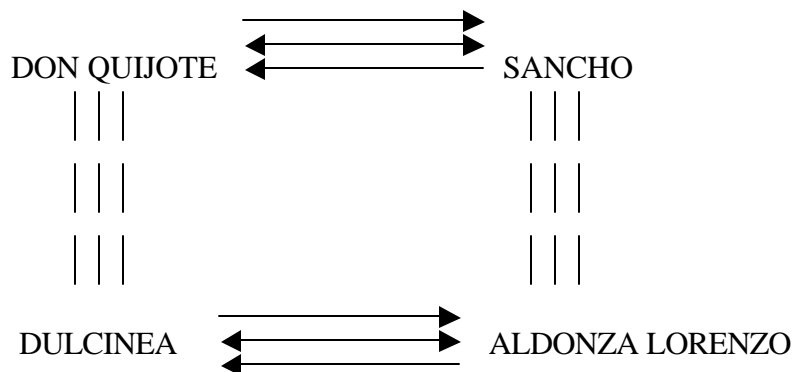
En su artículo: "Sur l'évolution et la fonction de la pratique carnavalesque dans l'Espagne du Siècle d'or", ⁶ Edmond Cros cita a Bakhtine, para quien *Don Quijote* es "una de las más grandes obras carnavalescas de la literatura mundial". Lo ubica dentro del "realismo grotesco" y de la "cultura cómica popular". Lo relaciona con el proceso de debilitamiento mutuo de las fronteras entre la cultura cómica y la gran literatura, a fin de la época medieval. La integración del folklore carnavalesco a la gran literatura se opera por la vía de lo que Bakhtine llama "la carnavalización". Cros señala sin embargo, que ciertos conceptos generalizadores que el mismo Bakhtine ha definido como características específicas de ciertas obras (polifonía, risa **carnavalesca**, **carnavalización**...) dejan espacios a explorar, nociones y problemas a reformular, afirmaciones a poner en cuestionamiento.

Estudia el impacto de la cultura popular carnavalesca en el *Quijote*, trabajo que ordena alrededor de algunas grandes líneas de fuerza:

- a) personajes, motivos y símbolos carnavalescos (simbólica de los nombres: Sancho Panza);
- b) una tipología —gigantes, diablos;
- c) motivos —nupcias cómicas, manteamientos;
- d) accesorios y símbolos del carnaval —máscaras, matracas.

Estos signos integran toda una **microsemiótica** que se da a ver como tal.

Aparece la **verticalidad** como el lugar poético de lo extraño, lo irreal, la Muerte, el más allá (fronteras a atravesar en los dos sentidos); mientras que la errancia de los héroes se da en la **horizontalidad**, espacio de lo real, la vida (la paisana del Toboso). Hay ambivalencia y contradicción, como se ve en el cuadro siguiente:



Se representa el basculamiento de una sociedad en una época nueva.

Si bien Bakhtine considera a *Don Quijote* "una de las más grandes obras carnalescas de la lit. mundial", estima igualmente que ya ahí se manifiesta un proceso de declinación que está recién en sus comienzos. "El cuerpo o los objetos comienzan a tomar bajo la pluma de Cervantes, un carácter privado, personal; se domestican, son remitidos al rango de accesorios de la vida cotidiana individual" (Rab. pp.31-32).

Esa práctica festiva ha evolucionado en Europa en el curso del S.XVI: el folklore, originalmente rural, fue recuperado por una burguesía urbana y, en consecuencia, el conjunto de representaciones que lo instituyen han sufrido un desplazamiento de significaciones. Hay un **ideosema**: relación entre las prácticas sociales (urbanización del carnaval) y la práctica literaria (separación de la experiencia de lo imaginario, excluyendo la reversibilidad y ambigüedad respecto de la experiencia).

Desde el principio, Don Quijote se presenta como una figura carnalesca, ridícula. Todos los actores son metonímicas del **carnaval/espectáculo**. Desde afuera, los lectores-espectadores ríen. La escena carnalesca juega un **rol accesorio, ancilar**, en la macroestructura. Hay un **esquema narrativo carnalesco** de entronización/ desentronización (caída, rodamiento). Hay una ruptura explícita que separa al público del actor. El punto de

vista remite a la **ideología aristocrática** que manipula el material carnavalesco; rechaza las tradiciones folklóricas, que percibe como extrañas a ella misma, las utiliza como modos de caracterización indirectos de las clases inferiores.

En el campo de la crítica mercosureña, donde podríamos agregar que el **carnaval** es prácticamente un *interpretante* de la noción de **fiesta**, especialmente en algunas zonas de Uruguay (que se distingue por su duración de un mes y medio y por ser el único donde el teatro y la representación dominan sobre otras formas de participación),⁷ Argentina (Jujuy, Gualaquaychú), y sobre todo, en Brasil, se acentúa su carácter cronotópico y dinámico.

Emir Rodríguez Monegal ha hecho un aporte muy interesante, contra la aplicación indiscriminada de las teorías bakhtinianas a la nueva narrativa latinoamericana. En "Carnaval/antropofagia/parodia"⁸ observa la ambigüedad de las traducciones que nos han llegado, en especial subrayando el vocabulario idiosincrático del autor, que es uno de los obstáculos de cualquier discusión sobre sus teorías, así como también el de adaptar sus puntos de vista, en el contexto de una crítica contemporánea de la novela. Citando a Hayman, por ejemplo, ⁹ observa Rodríguez Monegal que en su libro sobre Rabelais, Bakhtine tiende a subrayar sólo el aspecto cómico o "positivo" del Carnaval, reduciendo así su ambivalencia y creando un modelo incompleto para cubrir la complejidad del sentido de la fiesta en el área brasileña.

En cuanto al carnaval en Brasil, hay referentes ineludibles como el movimiento poético modernista, y la prosa de los años 20 que dio obras completamente revolucionarias respecto de las convenciones tradicionales de la escritura anterior, como *Macunaíma* o como las *Memórias Sentimentais de João Miramar*; y a partir de la década de los 30 la obra de Jorge Amado -dentro de la llamada "narrativa de cordel" o "del Nordeste", por ejemplos.

Tal como acertadamente observara Bella Jozef en 1982,¹⁰ el afán de renovación del Modernismo iniciado en la Semana de Arte de San Pablo de 1922, condujo a un doble movimiento subversivo del lenguaje oficial: por un lado, a través de la "fagocitación" de los movimientos vanguardistas europeos de comienzos del siglo XX, y simultáneamente, acrecentando la fuerza liberadora del folklore y de la literatura popular, a la vez que incentivaba la utilización intensa de lo cotidiano y coloquial. Con mucho acierto, Cândido ha reparado en que el hábito del fetichismo negro, "dos calungas", de los ex-votos, de la poesía folklórica, implicaba una *congenialidade* que predisponía al modernismo brasileiro a

aceptar y asimilar procesos artísticos que en Europa representaban una ruptura profunda con el medio social y con las tradiciones espirituales (las osadías de un Picasso, un Max Jacob, un Tristan Tzara).¹¹

En cuanto se refiere a *Macunaíma*, Mario Chamie¹² considera al concepto de *carnaval* como uno de sus presupuestos de lectura, en interdependencia con otros como: polifonía, concepción rapsódica, *fato aberto*, presencia de la sátira menipea e intertexto. Lo carnavalesco de *Macunaíma* es un proceso específico de **lenguaje transformador** del discurso general y en este caso del de Mario de Andrade.

De la copiosa producción del bahiense Jorge Amado, nos interesa especialmente su primera novela: *O País do carnaval*, publicada por primera vez en 1930, momento a partir del cual ha tenido dentro y fuera de su país una enorme resonancia, debido en gran parte a que resume una serie de estereotipos vigentes en Brasil con respecto al tema.¹³

Ya desde la primera página, el texto asimila al carnaval con lo caótico y con el desconocimiento que tenían en aquel momento los extranjeros con respecto a la realidad latinoamericana. En el barco en que regresan a Brasil, se presenta a los viajeros:

No tombadillo, entre franceses, ingleses, argentinos e ianques está todo o Brasil
(*Evoé, Carnaval!*) (p.11)

(Notemos la expresión "*Evoé*", derivada de las bacanales).

Uno de los articuladores semióticos más notables consiste en el uso de la totalidad como atributo nacional: Brasil es todo un "país de carnaval", expresión que se reitera varias veces en el interior del texto, culminando en la frase final de la obra: "*Lá longue, desaparecia lentamente o País do Carnaval*".

La importancia del carnaval es fundamental, y se lo asimila con los sentimientos de nacionalidad, textualizados desde la colorida imagen de la frase inicial: "*Entre o azul do céu e o verde do mar, o navio ruma o verde-amarelo pátrio*".

El texto de Amado trasunta el predominio de una población rural dominada tiránicamente por la tutela de las clases terratenientes, especialmente en un país dependiente de dos rubros de exportación casi únicos: el café y el cacao. El libro aparece en el momento de la crisis de 1930, desde cuando empiezan a producirse cuatro grandes

cambios:

- a) el predominio de la gran empresa;
- b) la concentración económica bajo el dominio de la gran industria, sobre todo internacional;
- c) la organización sindical y política de los intereses del gran capital;
- d) su control en la vida política y del estado mediante la adaptación a sus intereses.¹⁴

Esta situación internacional repercute en la realidad brasilera y se refleja en la novela, cuyos actantes responden de distintas maneras ante el fenómeno. Unos se preocupan por el bienestar del pueblo; otros no lo hacen, como Rigger (liberal, aristócrata, aunque se dice comunista en teoría).

El carnaval va asociado con sentimientos nacionalistas, y a la vez machistas. Así, el protagonista declara haberse "sentido brasilero" dos veces: "*quando sambei na rua. Outra, quando surrei Julie, depois que ela me traiu*" (p.74).

El adjetivo "carnavalesco" tiene también su acepción especial, en la cual se une a la rebeldía contra los poderes implícita en la tradición del término, una incapacidad innata de reconocer lo positivo del gobierno: su interés revolucionario no responde verdaderamente a un programa coherente, sino que es tomado como diversión, con ligereza, connotando una impaciencia y una inmadurez totalmente irreverentes. El país hace una revolución y dos meses después la combate.

Hay un **Leit motiv**: "*...sambavan numa alegria doente de quem só tem três dias de liberdade*"(p.28), donde el **oxímoron**: "*alegria doente*" está indicando la contradicción: felicidad, pero sobre un fondo de tristeza; lamento por la brevedad de la fiesta, con su significado de limitada instancia de liberación.

El aporte de Lispector

El cuento a considerar pertenece al segundo de los cuatro libros de ese género publicados por Clarice Lispector (1925-1977): *Alguns contos*. Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Saúde, 1952; *Felicidade Clandestina: Contos*. Rio de Janeiro: Editôra Sabiá, 1948; *Laços de Família*. São Paulo: Francisco Alves Editôra, 1960; *Onde Estivestes de*

Noite. Rio de Janeiro: Editôra Artenova, 1974.

Las veinticinco piezas que integran el volumen están ambientadas mayoritariamente en Recife, población donde Clarice vivió con su familia desde recién llegada de Ucrania hasta los doce años. Sus voces enunciatoras y/o protagonistas son predominantemente femeninas. Entre ellas, esa mujer innominada que recuerda los carnavales de su infancia, en "Restos del carnaval", de cuya memoria brota una anécdota pueril y mínima, cuyas acciones están cuidadosamente estructuradas en 11 unidades narrativas, desencadenadas a partir del presente en una secuencia progresiva en el tiempo:

- I. Evocación de los carnavales de la infancia
- II. Participación de la niña como espectadora (salvo el perfume y el confeti, que le permitían usar y la hacían feliz).
- III. Miedo a las máscaras
- IV. No se disfrazaba: sólo rizaba su cabello y pintaba su boca
- V. Hubo un carnaval diferente. Su amiga se disfraza de Rosa
- VI. Con papel sobrante, la protagonista consigue su disfraz rosa
- VII. Preparativos entusiastas para disfrazarse
- VIII. Realización del disfraz
- IX. La enfermedad de la madre empeora de pronto e impide que la pequeña se maquille y deba ir corriendo a la farmacia a buscar un remedio
- X. Horas después el disfraz se completa con la máscara, pero el encantamiento se ha roto y la niña no se permite disfrutarlo sin remordimientos
- XI. A la noche llega la salvación: un niño guapo de doce años le arroja confeti sobre el pelo y le sonríe: alguien la ha reconocido y ahora se siente una rosa.

No se trata de un mero espectáculo, visto desde afuera, sino que Lispector le ha dado la vuelta a la visión tradicional del carnaval: ahora es una posibilidad de liberación: la de encarnar el disfraz y ser, por fin, una rosa. Es así como la niña protagonista ha realizado su deseo de "ser otra" que ella misma.

La narradora asume su disconformidad con su destino, lo cual contribuye a desconstruir uno de los mitos más arraigados en nuestra cultura occidental: el de la **niñez como edad de oro**. Posición análoga a la del epígrafe de la segunda parte de *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, proveniente de Paul Nizan:

J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie.

Se ha transformado en un **sujeto cultural** creador de su propia visión "seria" del carnaval: una verdadera transfiguración.

Análisis del *incipit*

El *incipit*, como "umbral" donde la escritura establece un nexo entre el silencio que rodea al texto y su realización, debe ser indagado cuidadosamente porque la modalidad de esa apertura nos está señalizando ya el modo de inserción en el *continuum* del discurso social, la propuesta tendida hacia el lector para el enfoque conjunto de lo que habrá de venir, su germinalidad creativa y estilística. Transcribimos la primera unidad narrativa:

Restos del carnaval

No, no del último carnaval. Pero éste, no sé por qué, me transportó a mi infancia y a los miércoles de ceniza en las calles muertas donde revoloteaban despojos de serpentinas y confeti. Una que otra beata, la cabeza cubierta por un velo, iba a la iglesia atravesando la calle tan extremadamente vacía que sigue al carnaval. Hasta que llegase el próximo año. Y cuando se acercaba la fiesta, ¿cómo explicar la agitación íntima que me invadía? Como si al fin el mundo, de capullo que era, se abriese en gran rosa escarlata. Como si las calles y las plazas de Recife explicasen al fin para qué las habían construido. Como si voces humanas cantasen al fin la capacidad de placer que se mantenía secreta en mí. El carnaval era mío, mío.

El comienzo anafórico implica un ademán lingüístico similar a la oralidad, un eslabón inserto en una cadena dialógica, en un coloquio, como quien responde a una pregunta ausente en el texto.

Le siguen tres negaciones: dos "no" referidos al "último carnaval", lo cual desplaza todo el relato hacia el pasado correspondiente a la voz narradora adulta [del género **femenino**, corroborado por las nominaciones posteriores: "tan sedienta estaba yo" ;"me transformaba en una niña feliz" (p.27); "yo misma"(28), etc.]. Y además sitúa la acción en "éste", un carnaval especial que sirve de desencadenante o ambientación para una escena que curiosamente comienza por lo que viene después del carnaval: sus "restos", como reza el título (calles muertas con despojos de serpentinas, miércoles de ceniza). Todo el cuento, pues, habrá de generarse a partir de un acto de memorización selectiva, desde el interior de la memoria de ese Sujeto Femenino que habla. Lo cual niega la indistinción entre actores y

espectadores, el carácter totalmente colectivo y popular de la celebración carnavalesca tal como la definía en su momento Bajtín.

El tercer "no" ("no sé por qué"), remite a su vez a una motivación generadora no bien determinada, más emocional que racional, semejante a las asociaciones libres del coloquio amistoso, de la fantasía o de los sueños. Se reforzará más adelante con la declaración de que ni siquiera hoy la actora puede entender el episodio narrado, lo cual la remite a la pregunta por el destino como un "juego irracional de dados" (p.29).

Ahora bien: ¿a quién responde la pregunta del comienzo?

Porque para que se dé la respuesta debe existir previamente un **Otro**, un "tercero" más o menos inmediato, que podría ser:

- 1) o bien otro sujeto (individual o representativo del discurso social colectivo);
- 2) o bien el enunciador en primera persona, pero desdoblado en sí mismo ("ventrilocuación").

Isupov¹⁵ ha considerado que a partir de los años 20 Bajtín introduce, por primera vez, al tercero en el diálogo, que es además "la personificación terminológica de lo social". El transfondo ideológico (axiológico, ante todo) común sobre el cual se desarrolla el diálogo social según Isupov aparece como una presencia hablante de la sociedad, una especie de "rumor social". El papel del **autor** ya no es el de la instancia poseedora de una especie de apertura ontológica (la "exotopía sacra"), sino como el de alguien que se contenta "modestamente con el papel de un canalizador impersonal de las entonaciones axiológicas y de valoraciones sociales de la humanidad histórica".

En el texto de Clarice, más pareciera un caso de "ventrilocuación", especialmente teniendo en cuenta la inserción metarrelatual que figura en la página siguiente : "Ah, se me está poniendo difícil escribir..."

Aunque se deja oír el "rumor social" de las calles de Recife y sus habitantes, sus vecinas, los enmascarados, los miembros de la familia de la niña. Pero no se identifica al enunciador de la pregunta. En todo caso, aun cuando la narradora hable para sí misma, el dialoguismo ha sido convocado, especialmente con destinación al lector implícito, tanto a través del tono coloquial como mediante la misma autorreferencialidad del relato.

Si la primera mitad de la unidad narrativa nos presenta un cuadro desolado y cubierto de despojos propio del post-carnaval, la segunda parte cambia el clima, introduce

una transformación que nos remite a aquella renovación cíclica del tiempo, en que creían los primeros festejantes del carnaval como fiesta pública, junto con su misma degradación. Lo cual a su manera implica una **fagocitación** muy importante por parte del relato clariceano, del sentido profundo del carnaval rabelesiano, tal como lo leyera y difundiera Bakhtine.

Sobrevienen luego unas **epifanías** de las cuales hay toda una gama en la narrativa clariceana, una transformación de la materia narrada. La realidad representada transpone un umbral hacia un polo de tensión metafísica. Introduce una pausa para celebrar un sentimiento, que no es fácil de expresar para adecuarla a la visión ficcional de los hombres y de las cosas. No se describe meramente un ambiente, ni se cuenta una anécdota solamente, sino que "se transmite la sensación de una realidad total que el lenguaje moviliza en sus capas más profundas", siempre a través de la experiencia del sujeto.

De ahí los "como si" tres veces reiterados, para tratar de explicar la agitación del ánimo de la niña, su expectativa ante la venida del carnaval -como si el mundo se abriese en gran rosa escarlata, o las calles de Recife explicasen para qué las habían construido, o voces cantaran la capacidad de placer secreta en su interior.

Los tres "**como si**", introducen comparaciones analíticas acerca de las cuales podemos aplicar investigaciones realizadas en otro trabajo: ¹⁶

- el paralelo establecido entre los términos comparados, no se basa en ninguna cualidad exterior a los objetos aludidos, sino en una operación analítica, interpretativa, propuesta a la imaginación recreadora del lector y generada por un estado emocional del sujeto hablante.
- Los "como si..." textualizan la lucha del escritor con el lenguaje para encontrar las palabras adecuadas a su impulso narrativo-descriptivo en un proceso de verbalización complejo propio del experimentalismo vanguardista.
- Se trata de sensaciones interiores, a veces confusas para el mismo hablante, que requerirían una interpretación psicoanalítica.
- Dan testimonio de la incomunicación del mundo.
- Personifican lo inanimado, como las calles de Recife.
- Connotan al mundo narrado como un orbe opaco y ambiguo.

- Autoseñalan la escritura como un proceso de naturaleza artificiosa.

El final del *incipit* analizado reitera la visión interiorizada, con una repetición enfática: "El carnaval era mío, mío".

La protagonista, hasta ahora meramente descriptora de un paisaje post-carnaval desolado, se ha transformado ya en un **sujeto de deseo** de la llegada y disfrute personal de la fiesta. Se abre una expectativa sobre las posibilidades de satisfacción de ese deseo, lo cual será despejado por el resto del cuento.

Articuladores semióticos

1. **Carnaval** (10 ocurrencias). Variantes:

1a) **tiempo** (pasado, presente): - último carnaval (del tiempo presente de la escritura)/ aquel carnaval (de la infancia) (2).

1a.2) **antes/después** (los anteriores, el último)

después (-) miércoles de ceniza, calles muertas, restos, despojos, calles vacías.

Antes (+): ilusiones. La alternancia de analepsis y prolepsis juega con el tiempo tal como se maneja en el monólogo interior, y logra un suspenso constante entre distintas posibilidades del carnaval, esperada fiesta de cada año, con su magia de posibilidades.

1b) **edades del sujeto**:(+) el carnaval de la pequeña/(-) éste [de la mujer del tiempo de la escritura. **Jóvenes/adultos**

1c) **marginalidad del sujeto/ su participación**

(-) yo poco participaba: "nunca un baile infantil, nunca me habían disfrazado": sólo **mirar** "ávidamente" [**sujeto del deseo**] cómo se divertían los demás, al pie de la escalera del edificio donde vivía: situación en el **umbral**, entre el adentro y el afuera. Solo sale para comprar un remedio a la farmacia, y entonces "la alegría de los otros me aterrorizaba" (:30). Al final, baja a la calle, pero frente a su casa: no participa del desfile de los demás.

(+) objetos conseguidos: pulverizador de perfume y confeti.

un carnaval diferente a los otros: pudo participar

2. (-) **Restos (cantidad poca, escasa, remanente)**

restos, miércoles de ceniza, calles muertas, depojos, calles vacías que siguen al carnaval; más adelante se reforzará: yo poco participaba, me incorporaba poco a la alegría, sobró papel, sobraba papel, hicieron para mí un disfraz con el material sobrante, mi disfraz sólo existiera gracias a las sobras de otro, acepté humildemente lo que el destino me daba de limosna.

(+) en compensación, miraba a los demás. Va unido a **plenitud/vacío, tener/carencia, tristeza/felicidad:**

- seriedad, tristeza: miércoles de ceniza, calles muertas, despojos,
- (+) agitación, placer; poseer dos cosas preciosas (confeti-pulverizador); me transformaba en una niña feliz

3. (+) **El Yo (niña)/ (-) los demás (los adultos)**

*(+) **Yo/** (100 ocurrencias)

me (32 ocurrencias: pasividad dominante; en ocasiones, enclítico: pasándome, aferrarme, salvarme, morirme, ponerme, etc.).

mi, mí, mis, mío, conmigo (22 ocurrencias)

yo (14 ocurrencias)

verbos en 1ª persona : singular (12 ocurrencias); plural (9 ocurrencias)

atributos, adjetivación (perpleja, atónita, niña feliz, simple,;5 oc.)

otras denominaciones (la pequeña, niña, "payaso", mujercita, mi mundo interior: 6 ocurrencias)

Sujeto del deseo: agitación, capacidad secreta de placer, carnaval "mío" (posesión imaginaria); envidia de la alegría de los demás, sedienta, cerrar de ojos para ser una "niña feliz", "hambre de sentir el éxtasis"; sentía miedo, sospecha, ante las máscaras;

*(+) **/los demás** (28 ocurrencias)

(una que otra beata, voces humanas, los demás, los enmascarados (2), duendes, príncipes encantados, personas con su propio misterio, (los que no me disfrazaban).

[más adelante: mi madre (3), nadie, las hermanas (3), la madre de una amiga (2), la

hija, mi amiga (2), otro, los que me mandaron a comprar medicina, los otros, las hadas, un chico guapo (3), alguien.)]

El relato autobiográfico gira sobre el yo de la narradora-protagonista (100 ocurrencias), en una clara preponderancia frente a los demás (28 ocurrencias, de los cuales 16 son ayudantes, amigos, parientes, y 12 actúan como oponentes).

Entre los principales articuladores, encontramos una **microsemiótica del carnaval**, algunos de cuyos elementos son los accesorios y símbolos del mismo: serpentinas(2), confeti(4), pulverizador de perfume, disfraces, maquillaje, máscaras. Estas tienen un significado especial. Para Bajtín el tema de la **máscara** es el más complejo y lleno de sentido de la cultura popular:

La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis... la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable... Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras.¹⁷

A diferencia de la concepción tradicional del carnaval como experiencia puramente cómica, grotesca, lúdica o circunstancial, a propósito de las **máscaras**, la narradora revela aspectos inusuales: el **terror** que le provocaban, un miedo "vital y necesario porque coincidía con la sospecha más profunda de que también el rostro humano era una especie de máscara." (RC:27)

El relato inserta aquí otra epifanía, donde lo carnavalesco trasciende hacia una condición universal, que lleva a la protagonista al contacto con su mundo interior, el cual "no estaba hecho de duendes y príncipes encantados sino de personas con su propio misterio". Es significativo el rechazo del realismo fantástico (no duendes ni príncipes encantados), para preferir la sugerencia de una lectura metafísica-psicologista, "seria". Es otro clima distinto al creado por aquella comicidad propia del carnaval rabelesiano.

Además, también aterrizzaba a la niña la alegría de los otros, cuando corría hacia la farmacia vestida de rosa "pero el rostro no llevaba aún la máscara de muchacha que debía cubrir la expuesta vida infantil" (RC:29-30). La máscara le serviría para una efímera

evasión, posibilitada por la situación carnavalesca, hacia el mundo de los mayores.

Coincidimos aquí con Hayman, quien subraya que el uso de las máscaras amplía la ambivalencia y la complejidad del carnaval según el modelo bakhtiniano. Pero si para aquél dicho uso aumentaba la distancia entre los actores y el público, en Lispector la alusión a las máscaras posibilita una "introspección irónica", donde el narrador se acerca al lector para reflexionar acerca del mismo instrumento del lenguaje.

Podemos relacionar estas conclusiones con lo que dice Bella Jozef:

(...) en el mundo de los simulacros, el discurso toma la apariencia de un fantasma, como imagen de otro discurso (la enunciación en el enunciado, el no verbal en el verbal). La figura carnavalesca mascara y revela el texto mientras el texto mascara y de-vela el juego del signo. La búsqueda de la máscara o búsqueda del sentido remite a la experiencia de la literatura, incompleta y contradictoria, paradoxal.¹⁸

Lo irracional campea en ese juego de simulacros: "...no puedo entenderlas ni siquiera hoy: ¿es irracional el juego de dados de un destino?" Lo paradójal está precisamente en que aquel carnaval, "el único de disfraz", fuese "tan melancólico".

Pero además el disfraz de la niña tiene un alto valor simbólico.

En aquel único carnaval donde le fue posible disfrazarse, la narradora ha elegido un "simulacro" donde quizás sea posible detectar algo más que la mera belleza del objeto representado: la *Rosa*. En el texto la palabra aparece siempre destacada en letras cursivas (la primera vez con mayúscula).

Hay en la figura de la rosa un nivel de simbolización más profundo difícilmente accesible al público masivo, que puede relacionarse con lo expresado por Umberto Eco, a propósito del exámetro final de *El nombre de la rosa*, en sus *Apostillas*: "La idea de *El nombre de la rosa* se me ocurrió así por casualidad, y me gustó porque la rosa es una figura simbólica tan densa que, por tener tantos significados, ya casi los ha perdido todos: rosa mística, y como rosa ha vivido lo que viven las rosas, la guerra de las dos rosas, una rosa es una rosa es una rosa, los rosacruces, gracias por las espléndidas rosas, rosa fresca toda fragancia. Así, el lector quedaba con razón desorientado..."¹⁹

En el caso de Lispector, la rosa se utiliza en cuatro ocasiones:

1. Al comienzo, para explicar la excitación que de niña le producía la llegada del carnaval: "como si al fin el mundo, de capullo que era, se abriese en gran rosa escarlata"

(p.26). La apertura del capullo en rosa de color intenso, pleno de vida, implica una especie de resurrección, en medio de un contexto gris y muerto (el antes y el después del carnaval: la vida cotidiana)

2. La segunda ocasión es la del disfraz de la amiga, extraído de un figurín, que va creándose ante los ojos de la niña, tratando de imitar los pétalos de la flor. Hay algo en él de "milagroso" (:28); y aunque no "se pareciese ni de lejos a los pétalos", ella pensaba que era uno de los disfraces más bonitos que jamás hubiese visto. Su belleza, pues, es algo en sí, distinto de lo imitado.

3. Otro milagro: la protagonista consigue al final su disfraz de rosa (aunque sea de limosna, con restos de papel *crêpe* utilizado por su amiga). Pero cuando la niña estaba vestida de rosa, la enfermedad de la madre determina una nueva postergación, y no puede lucirse su disfraz. "de pie allí no era una flor sino un pensativo payaso de labios encarnados" (:30).

4. Al final del cuento: la salvación viene por la acción de un chico guapo de unos doce años, que, sonriente, le cubre el pelo de confeti, lo cual la transforma de niña en mujercita a quien "al fin alguien me había reconocido: era, sí, una rosa".

El reconocimiento final traslada la epifanía a la oposición: **vida/ muerte**. Se remite al cuento de "La bella durmiente", recogido por Perrault de una tradición *folk*, donde la niña dormida es rescatada de la muerte-sueño por el príncipe.

En el caso de la protagonista del texto de Lispector, frustrada en su posibilidad de lucirse disfrazada de rosa, por la falta de la máscara en el rostro, se menciona a sí misma dos veces como "muerta":

Pero algo había muerto en mí. Y, como en las historias que había leído, donde las hadas encantaban y desencantaban a las personas, a mí me habían desencantado: ya no era una rosa, había vuelto a ser una simple niña. Bajé a la calle; de pie allí no era una flor sino un pensativo payaso de labios encarnados. A veces, en mi hambre de sentir el éxtasis, empezaba a ponerme alegre, pero con remordimiento me acordaba del grave estado de mi madre y volvía a morirme. (p. 30)

La "salvación" [de la "muerte" por "desencanto", por no participar realmente de la fiesta] le vendrá de manos de un chico guapo de doce años, que le cubre el cabello de confeti, después de lo cual, ella se sentirá, sí, "una rosa"

Articuladores discursivos

- A diferencia de la versión de Bakhtine-Cros, la escena carnavalesca no juega un rol **accesorio, ancilar** en la macroestructura sino que es central y además, su punto de vista está predominantemente interiorizado.
- Otra variante concierne al dialoguismo/ monologuismo y su alternancia. Ya desde el comienzo anafórico se implica un ademán lingüístico oral, una apertura a lo que parecerá un segmento narrativo como un eslabón inserto en una cadena dialógica, la respuesta a una pregunta hecha por alguien ausente en el texto, como ya se vio en este trabajo.
- Hay una doble inversión del punto de vista: de ver al carnaval como "espectáculo", desde afuera, se pasa al vivirlo "desde adentro"; y de la comicidad que Bajtín da como característica básica del carnaval, se pasa a una visión "seria" del mismo. La propia narradora se compadece a sí misma por "incorporarse tan poco a la alegría" y transformarse en una "niña feliz" "en un abrir y cerrar de ojos". Se reconoce el clima general de "alegría", pero la felicidad se ve limitada por las carencias, las prohibiciones, humillación de usar "restos", la enfermedad de la madre.
El mismo texto lo define como "melancólico":

¿Pero por qué justamente aquel carnaval, el único de disfraz, tuvo que ser tan melancólico? (RC:29)

- La intrusión del autor-narrador deshace el ilusionismo: "Ah, se está poniendo difícil escribir..." Como dice Jozef²⁰, en el comportamiento artístico es característico el desdoblamiento del yo, a la vez productor, actor y espectador de sí mismo, sujeto y objeto del juego-espectáculo, captando una conciencia fraccionada por la disociación del yo. Lo cual rompe la narrativa referencial.

En el espacio entre el escritor y el lector, el autor se estructura como significante y el texto como diálogo de varios discursos(...) El cuestionamiento trae a la luz la contradicción entre realidad lírica y realidad empírica, como consecuencia del

ilusionismo artístico que tiende a estimular la identificación entre ambos(...) En la estructura de la novela polifónica, la escritura lee otra escritura, se lee a sí misma y se construye en una génesis destruidora.

Observamos pues, una profunda transformación en cuanto a los personajes, motivos y símbolos carnalescos que habíamos reconocido como específicos del carnaval, según la lectura rosiana de Bajtín:

- No existe una simbólica de los **nombres**, contruidos a partir de connotaciones lingüísticas y culturales paródicas (Don Quijote, Sancho Panza...). Por el contrario: hay una total carencia de nombres propios de personas; el único nombre propio es el del lugar: Recife.
- Las vivencias del carnaval están completamente interiorizadas, y hasta el mundo interior de la narradora-protagonista (convocado por la presencia de las máscaras), estaba hecho de "personas con su propio misterio"(p.27).
- Tampoco existe una **tipología** carnalesca formada por gigantes, diablos, hombres y mujeres salvajes.

Los personajes del cuento son en general comunes (beatas, niñas de ocho años, la madre, las hermanas, un muchacho de doce años), salvo la pequeña que pintada se considera un "pensativo payaso de labios encarnados" y unas máscaras que no se describen y asustan a la pequeña (cuyo mundo interior, sin embargo, "no estaba hecho de duendes príncipes encantados sino de personas con su propio misterio". Y luego el disfraz de rosa.

Se ha obviado la dimensión grotesca, risible y paródica del carnaval. Las formas y rituales del espectáculo se reducen al mínimo, en cuanto afectan directamente a la protagonista (máscaras, confeti, disfraz, serpentinas y pulverizadores de perfume).

- La relación profunda con el **tiempo y su renovación**, al igual que los restantes aspectos, se han circunscripto al tiempo personal de la pequeña protagonista. No se alude al tiempo histórico. Tampoco aparecen sentimientos nacionalistas.
- No hay nada parecido a **Motivos** carnalescos como: las nupcias cómicas del paisano (las Bodas de Camacho...), las profecías paródicas, la transformación de la sangre en vino y viceversa, tribunales populares paródicos, diabluras, manteamientos.

- La **transformación** que se produce es la de una niña triste en una **niña feliz**, gracias al gesto del muchachito y a la posibilidad de disfrazarse de rosa y así "ser otra".
- El vocabulario no es familiar y grosero como en el mundo rabelesiano, sino que, si bien coloquial, mantiene un nivel standard-culto, poético.
- Tampoco se da el **Fato aberto** ni la **sátira menipea** que los modernistas y Bajtín asociaban al carnaval.
- La **polifonía** se ha reducido a un coloquialismo, sostenido por el comienzo anafórico, las preguntas y respuestas, expresiones enfáticas - ("¡Dios iba a ayudarnos! ¡No llovería!") o repeticiones ("mío, mía"; "¡Al fin, al fin!", bajo el neto dominio por parte de la voz monologante de la narradora básica.

El ideosema fundamental y conclusiones

La visión del carnaval, está interiorizada y es personal.

No se trata de un bloque homogéneo, de un "espectáculo" pintoresco y cómico presenciado desde afuera, como en el enfoque Bajtín-Amado, este último brindándole al lector el panorama de los ritos afro-brasileños en sus vertientes bahianas, sino que Lispector le ha dado la vuelta al punto de vista y está, podría decirse, visto y vivido "desde adentro" de la protagonista. A su manera, ésta vive al carnaval como una posibilidad de ilusión y liberación imposibles que una vez, por fin, se realiza. Entonces, el reconocimiento del Otro (un niño de doce años) permite la evasión de la niñez y la transformación-maduración en una Rosa.

Con lo cual la protagonista ha realizado su deseo:

Aquél carnaval, pues, yo iba a conseguir por primera vez en la vida lo que siempre había querido: ser otra que yo misma.

La narración desconstruye así no sólo la visión cómica y grotesca del carnaval, sino además uno de los mitos más arraigados en nuestra cultura occidental: el de la **niñez como edad de oro**. Posición análoga a la del epígrafe de la segunda parte de *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, referida a los 20 años y proveniente de Paul Nizan:

J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie.

De sujeto pasivo de **deseo**, la protagonista se ha transformado en un **sujeto cultural** creador de su propia versión del carnaval -que ella misma define como "melancólica": una verdadera transfiguración.

El **discurso femenino** se manifiesta, como vimos en otras obras de Lispector²¹ según las pautas marcadas por Lipovetsky, ²² manteniendo la división de los roles femenino/masculino. Asimismo, lo "eterno femenino" más tradicional parece recuperarse en ese esbozo de historia sentimental, apenas apuntado hacia el final: "ese chico muy guapo se paró frente a mí..."; cuando él le cubre el cabello de confeti ella se empequeñece: "yo, mujercita de ocho años..." y se siente por fin reconocida, reconciliada con su sueño carnavalesco.

El rescate de la niña por el varón se debe no tanto al conservadurismo de las mentalidades -tal como acertadamente apuntara Lipovetsky- sino a **la congruencia del amor con los referentes cardinales de la cultura individualista moderna**: despliegue de sus inclinaciones y deseos personales, enriquecimiento de la vida subjetiva con un horizonte de sentido del que nuestra sociedad desencantada carece.

La ideología no es aristocratizante

No aparece el carnaval como una forma de vida en libertad, distinta para el pueblo, igualado momentáneamente con las clases altas. El ambiente es el doméstico y barrial de una niña que vive en un edificio con escaleras en Recife, en una familia cuyas prácticas sociales desconocemos, pero se supone la pobreza, por la carencia de medios y la marginalidad por el tipo de sociabilidad que llevan. Sin embargo, no se suman al desfile-espectáculo, sino que permanecen en la puerta y en el interior de sus casas.

No hay una sátira de la grosería de las clases populares, un distanciamiento crítico, como en Bajtún. El punto de vista está dado desde una niña relegada al ámbito doméstico por su edad, por el sistema patriarcal y probablemente por su clase social. Perteneciente a los que "miran" divertirse a los demás, aunque finalmente logra incorporarse -aunque "tan poco"- a la alegría general.

El **ideosema fundamental** describe un cuento que narra subjetivamente la transformación (en imaginación o simulacro/disfraz) del **sujeto de deseo** (la niña) en **sujeto cultural participativo** con respecto al carnaval.

Vistas las fluctuaciones del término "carnaval", creo que podría efectivamente considerárselo, más que la simple enunciación de una festividad, como un **ideologema** (tal como sucede con "patrimonio" o "posmodernidad", por ejemplo), en el sentido que le da Edmond Cros, en su obra: *El sujeto cultural. Sociocrítica y Psicoanálisis*:²³

Definiré el ideologema como un microsistema semiótico-ideológico subyacente en una unidad funcional y significativa del discurso. Esta se impone en un momento dado en el discurso social con una recurrencia excepcionalmente alta. El microsistema que se va instituyendo de esta forma se organiza en torno a unas dominantes semánticas y a una serie de valores que fluctúan según las circunstancias históricas.

Si en Brasil los modernistas y sobre todo Jorge Amado, habían "canibalizado" el punto de vista cristiano y feudal del mundo aportado por la conquista europea, enriqueciéndolo con la cultura popular del Nordeste brasileño, donde a lo indígena se le sumaba la cultura africana traída por los esclavos, llevando la literatura a formas extremas de carnavalización; si el modelo de Amado -y no sólo en *País do Carnaval*, sino también en sus obras posteriores, como *Tenda dos Milagres*, *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, etc.-, como bien observa Dwyer,²⁴ tal vez sea el que mejor ejemplifica ese tema de las culturas en tránsito, de la "canibalización" de sistemas literarios y modelos aceptados, con la incorporación al Carnaval de los ritos afro-brasileños en sus vertientes bahianas, de su expresión neo-barroca, de sus ambientes y personajes con vida propia; ahora con Clarice Lispector se incorpora al imaginario regional una versión inédita: seria, en parte melancólica, en parte terrorífica y otra vez feliz, de una niña.

¿De qué manera se inscribe la textualización de este ideologema en la problemática del postcolonialismo?

Si tenemos en cuenta la teoría de Sara Castro-Klarén,²⁵ la cual intenta examinar los procesos de contacto en que el colonizado se maneja dentro de estrategias de resistencia, acomodo, reproducción, burla y apropiación de los aparatos discursivos destinados a reducirlo y /o producirlo como "otro", hemos visto en el cuento de Lispector un doble proceso de apropiación (de motivos, transformación, alusión al tiempo), pero mayormente

hay una inversión (de cómico en serio, de grotesco en poético) y un acomodo (ideología, punto de vista, nivel del lenguaje).

Si nos remitimos al pensamiento de Rodolfo Kusch, con su interés por la constante **producción de lugares diferenciales de enunciación** del discurso postcolonial, podemos recordar que este pensador utilizó en los 60 el concepto de "fagocitación" como ángulo específico de la "aculturación"; teoría que tiene sus analogías con el pensamiento precursor de los **modernistas brasileños** quienes, ya desde la década del veinte, observaron la **heterogeneidad** y su **violencia festiva** -denominada por ellos "antropofagia"- como la condición misma de la cultura que hoy podríamos llamar **periférica**.

Vemos así que Lispector reconvierte el ideologema bajtiniano manteniendo algunos de sus motivos y contradicciones principales, pero enfocándolo desde otro ángulo, y vinculándolo con la idea de esperanza o simulacro de liberación, vivida desde adentro de una enunciativa del género femenino. Desde este lado es que podemos ver como "Otro" al carnaval europeo definido por Bajtín.

[\[cerrar\]](#)

Notas

1. Lispector, Clarice: *Felicidad clandestina*, trad. de Marcelo Cohen. Edición castellana para España y Cono Sur. Barcelona, Grijalbo Mondadori, S.A., 1997.
2. Bubnova, Tatiana y Malcuzyński, M.-Pierrette: "Diálogo de apacible entretenimiento para bajtinólogos", o la invención de Bajtín", en: *Sociocriticism* (Image(s), Vol.XII, 12. Montpellier, CERS, Université Paul Valéry, 1998. Sección: "Le point sur la recherche", Pp.237-290.
3. Krysinski, Wladimir: *Bajtín y la cuestión de las ideologías*. Rosario, Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Filosofía y letras, 1986.
4. Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación de Boldori, Rosa para el Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario, sobre "La Narrativa de la Región del MERCOSUR".
5. Bajtín, Mijaíl: *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. [1965]. He utilizado aquí la traducción al español de Julio Forcat y César Conroy. Barcelona, Barral, 1974.
6. Cros, Edmond: "Sur l'évolution et la fonction de la pratique carnavalesque dans l'Espagne du siècle d'or

(DON QUICHOTTE), Début XVII siècle", en: *De l'engendrement des formes*, chap.VI, pp. 111-147)

7. V.: "Momo ama a Montevideo", en *Revista La Nación. Buenos Aires*, 12/03/2000, pp. 50- 61.

8. Rodríguez Monegal, Emir: "Carnaval/Antropofagia/Parodia", en: *Revista Iberoamericana*. Univ. Pittsburgh, Vol.XLV, julio-diciembre de 1979, Núms. 108-109, pp.401-412.

9. Hayman, David: *Rabelais and His World*, 1965; cit. en: Rodríguez Monegal, Em: "Carnaval/Antropofagia/Parodia", op. cit, pág.402.

10. Jozef, Bella: "Modernismo brasileiro: vanguarda, carnavalização e modernidade", en: *Revista Iberoamericana*. Pittsburg, Illinois, Núms.118-199, enero-junio 1982, pp. 103-120.

11. Id., pág. 106.

12. Chamie, Mario: "Mário de Andrade: Fato Aberto Discurso Carnavalesco", en *Revista Iberoamericana*, Nos. 98-99, enero-junio de 1977, pp.95-108.

13. Utilizo la edic. nº30: Amado, Jorge: *O país do carnaval. Romance*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1976). Capa de E. Di Cavalcanti, Ilustrações de Darcy Penteado.

14. V.: Dos Santos, Theotonio: *Socialismo o fascismo*. El nuevo carácter de la dependencia y el dilema latinoamericano. Buenos Aires, Periferia, 1972.

15. "Diálogo de apacible entretenimiento para `bajtinólogos", op.cit., pág.279, n.23.

16. Boldori, Rosa: V. Boldori, Rosa: "El sujeto postcolonial y la 'tercera mujer" en la obra de Lispector, ponencia presentada en el VI Congreso Internacional de Sociocrítica, realizado en Baeza, España, en noviembre de 1999.

17. Bajtín, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Op. Cit., pág. 42.

18. Jozef, Bella: "La transgresión como acto de libertad", en *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, Nos. 98-99, Enero-junio de 1977, pág.226.

19. Eco, Umberto: *Apostillas a El nombre de la rosa*. Buenos Aires, Lumen, pág. 2.

20. Jozef, Bella: "Clarice Lispector: la transgresión como acto de libertad", op. cit.,p.229.
21. V. Boldori, Rosa: "El sujeto postcolonial y la "tercera mujer" en la obra de Lispector, ponencia presentada en el VI Congreso Internacional de Sociocrítica, realizado en Baeza, España, en noviembre de 1999.
22. Lipotevsky, Gilles: *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona, Anagrama, 3ªed., 1999.
23. Cros, Edmond: *El sujeto cultural. Sociocrítica y Psicoanálisis*. Buenos Aires, Corregidor, 1997, cap.: "Para una nueva definición del 'ideogema", pág.122.
24. Dwyer, John P." *Carnaval e narrativa paralela em tenda dos milagres "*, en *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, Núm. 126, pp. 189-201.
25. Zevallos-Aguilar, Juan: "Teoría poscolonial y literatura latinoamericana: entrevista con Sara Castro-Klarén, en: *Revista Iberoamericana*, Núms. 176-177. Pittsburgh, Julio - Diciembre de 1996, pág. 965.

[\[cerrar\]](#)