



Despojarse de la identidad: la experiencia del vestir carnavalesco en *Pipá*, de Leopoldo Alas, ‘Clarín’

Gabriela Nava Estrada¹

Recibido: 06/11/2014
Aceptado: 07/02/2015

Resumen

En buena medida, la importancia perenne del Carnaval reside en que permite la instauración de una nueva realidad –basada en el desconocimiento de las distinciones sociales– donde el individuo puede obviar las normas y actuar sin restricciones materiales. Para el hombre, este universo es en cierta forma una huida provisional de la vida ordinaria. Y de algún modo, la llave para acceder a este mundo alterno es el disfraz. En *Pipá* (1879), Leopoldo Alas ‘Clarín’ enviste al protagonista de la novela, un niño pobre, con un disfraz carnavalesco. Más que la descripción de una práctica festiva, el enmascaramiento deviene en fuente de nuevas experiencias a través de las cuales el autor retrata los contrastes económicos de la sociedad del siglo XIX, un mundo muy alejado de la dimensión utópica carnavalesca. La carga simbólica del disfraz permite comprender mejor el significado del periplo que realiza el protagonista tras adoptar un traje carnavalesco, a la vez que pone de relieve la crítica a la España de ‘Clarín’ que el autor dirige en su novela corta.

Palabras clave

Carnaval – disfraz – Clarín – identidad – mimesis.

Abstract

The continued relevance of Carnival could be largely attributed to the possibility of establishing a new reality –one based on the disregard for social differences– where the subject can overlook the daily norms and act with no material restriction. For a person, this universe is some kind of escape from everyday life. In a sense, the key to enter that alternative world is a costume. In *Pipá* (1879), Leopoldo Alas ‘Clarín’ dresses the main character of the novella, a poor boy, with a carnivalesque costume. Rather than prelude a festive practice, the masking becomes the source of new experiences through which the author depicts the striking economic contrasts of the 19th century. The symbolic dimension of the costume allows us to better understand the meaning of the journey made by the character after adopting a carnivalesque outfit; at the same time, it highlights the criticism found in the novella to the Spain where the author born and lived.

Keywords

Carnival – costume – Clarín – Identity – mimesis.

¹ Doctora en Letras Españolas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Actualmente es investigadora del Centro de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM). Profesora del posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras. Entre sus temas de investigación se encuentran la carnalización de los textos literarios y el papel de la risa en la literatura, enfocándose principalmente en el Siglo de Oro. Tiene diversas publicaciones en revistas y en memorias de congresos sobre el *Quijote*, las comedias burlescas y la lírica popular, aunque también ha trabajado la escatología y lo grotesco en la literatura medieval. Además es autora del libro *Los tres rostros de la plaza pública en el Quijote* (2014). Ha sido ponente en múltiples congresos en México y el extranjero. Contacto: lepus39@yahoo.com

El acto de vestirse, construcción de identidad

El mundo social es, en palabras de Joanne Entwistle, “un mundo de cuerpos vestidos” (2002: 11). La idea planteada por la especialista ofrece una visión particular sobre los elementos que encauzan y moldean las relaciones entre las personas. Para comprender cabalmente sus palabras debe tenerse en cuenta que desde edades tempranas el individuo aprende que la acción de vestirse tiene un propósito más amplio que la necesidad primaria de cubrir y proteger el cuerpo de las condiciones climáticas. Se trata de un acto básico que lo prepara para interactuar en el mundo social, en tanto la vestimenta perfila ‘eso’ que somos y que los demás conocen e identifican.

Al ahondar en su función, puede apuntarse que el modo de vestirse está vinculado de manera indisoluble con las circunstancias sociales. Es un hecho claro que las personas emplean prendas diferentes en circunstancias (bodas, funerales, reuniones de trabajo) o entornos (clubes nocturnos, sala de juntas) concretos. El individuo aprende desde temprana edad que a través de la vestimenta puede conocerse el origen étnico, la posición económica y la ocupación u oficio, entre otros rasgos, de quien la porta. No hay más que pensar en las prendas de vestir del siglo XVII, las cuales reflejaban la rígida jerarquización social de la época. Todavía en nuestros días suelen asociarse algunas vestimentas con ciertos oficios. Por su capacidad de moldear la personalidad del individuo y transmitir información acerca de él, la vestimenta funciona como un identificador social.

El binomio vestimenta-identidad y la alteración de uno de sus miembros constituyen la base del disfraz, entendido éste como el proceso de hacerse pasar por alguien más mediante cambios en la apariencia. El disfraz ejerce un efecto ‘hacia afuera’ en la medida en que crea un personaje que se conoce únicamente desde el exterior. Despojarse del atuendo propio para usar uno ajeno permite al individuo adoptar un nuevo rol en el estratificado universo de ‘cuerpos vestidos’. En todo caso, no es tanto el efecto que ejerce en los espectadores sino el que manifiesta sobre su portador lo que da sentido verdadero al disfraz. De acuerdo con Leander Petzoldt, el individuo experimenta mediante el disfraz una serie de transformaciones radicales, en la medida en que el cambio no ocurre únicamente en el plano físico: sucede asimismo a un nivel interno debido a las experiencias y emociones que le brinda (1988: 165). Visto así, el disfraz se asemeja a un “vestuario psíquico” en tanto produce un cambio al interior del sujeto.² La capacidad del disfraz para transformar al individuo ‘desde dentro’ alcanza su máximo en el ambiente carnavalesco y su práctica de construir un mundo de cuerpos vestidos alterno. Ambos aspectos se nutren y potencian recíprocamente. Esto es puntualmente visible, como se verá más adelante, en *Pipá* (1879), novela corta de Leopoldo Alas, ‘Clarín’.

El disfraz carnavalesco: la metamorfosis de la identidad

Una práctica emblemática de la dinámica carnavalesca es el enmascaramiento. Al hablar del Carnaval, vienen a la mente las imágenes de paseantes con caretas blancas y envueltos en capas de seda (*maschera nobile*) en las fiestas venecianas, o los bailarines de las *escolas de samba do Río*, ataviados con trajes de fantasía en el desfile de Río de Janeiro. Desde luego, los disfraces y las máscaras cambian de un Carnaval a otro. La lista de personajes en los cuales el individuo puede transformarse resulta tan vasta que parece imposible

² El término “vestuario psíquico” se adoptó del texto “El hombre disfrazado” de Gabriel Weisz (1986).

enumerarla: reyes, diablos, capitanes y bufones, entre muchos otros. Sin importar cuál sea el disfraz, todos tienen un propósito común: ocultar la identidad del ataviado y permitirle adoptar un segundo rostro, el que desee, durante un lapso breve.

Si bien el ambiente carnavalesco se caracteriza por el actuar espontáneo, lo cierto es que nadie elige de manera gratuita una identidad ficticia. Mucho se ha escrito, desde la publicación de los estudios pioneros de Julio Caro Baroja (1965) y Claude Gaignebet (1984), acerca de que en los disfraces empleados en los festejos carnavalescos subyace una inversión simbólica de los elementos que establecen un rígido orden categórico en la vida diaria. Así pues, los participantes cambian su papel con base en un sistema de oposiciones binarias: de hombre a mujer, de esclavo a rey, de viejo a joven, de ser humano a animal. El fingimiento de identidades alternas da lugar a la instauración de un *mundo al revés*, donde se invierten las relaciones cotidianas.³

Existen múltiples testimonios de dichas inversiones en las festividades carnavalescas, celebradas desde la Edad Media y hasta épocas recientes en España, Inglaterra, Francia y otros países. Muestra de lo anterior es la tradición aún prevaleciente en las Canarias del desfile de hombres 'embarazados', cuyos vientres abultados trastocan jocosamente las leyes de la Naturaleza. Por otra parte, en Lyon, durante los siglos XV y XVII las mujeres solían portar atuendos masculinos para recorrer las calles mientras golpeaban a sus esposos con palos, tripas, cucharas y sartenes. Cabe citar también la costumbre practicada por las esclavas en la época de la Colombia colonial, quienes se engalanaban como princesas con las joyas que sus amas les prestaban.

En esta recreación lúdica de la dinámica social subyace la idea de que el mundo ordinario está en realidad al revés a causa de sus desigualdades y arbitrariedades. De acuerdo con Georges Balandier, la inversión carnavalesca "muestra el desorden oculto bajo el orden aparente de las cosas" (1999: 116). Siguiendo esta idea, el universo festivo puede interpretarse como un mundo fabricado al 'derecho', cuyos elementos hacen visibles las tensiones sociales a la vez que encierran una clara crítica social.⁴ Al respecto resulta muy ilustrativa la descripción, presente en las crónicas de viaje de Rubén Darío, acerca de los personajes que observa desfilar sobre la Avenida de Mayo durante el festejo del carnaval porteño (1896):

hay marqueses, duques italianos, estudiantes españoles y jefes turcos. *Son los desquites de las clases humilladas; es la negación espontánea e involuntaria de la democracia.* El almacenero napolitano más lisiado y zopo aparece de Adonis, militar o noble. El obrero que habla de anarquía y socialismo más furiosamente que ninguno de sus compañeros camina metido en su disfraz, Colonna o Doria de Barracas.

³ Las representaciones del *mundo al revés* no son privativas de los disfraces carnavalescos. Existe una vasta tradición iconográfica que evoca la inversión del orden de la Naturaleza y de las situaciones de la vida normal. Entre las miniaturas que decoran los márgenes de los textos del siglo XV es posible encontrar permutaciones tópicas; en el *Libro de horas* de la Biblioteca de París figuran las ilustraciones de un par de ratones que transportan a un gato amarrado en un barco. Una imaginería similar (peces que vuelan, corderos que asan hombres) adorna las misericordias de las sillerías renacentistas; ejemplos de ello lo dan el coro de la Catedral de Toledo y las hojas sueltas del siglo XIX.

⁴ Al ahondar en el estudio del Carnaval como un ritual de subversión queda de manifiesto que detrás de la aparente transgresión de las jerarquías, los privilegios y las normas hay una reafirmación de los mismos. De este modo, las prácticas carnavalescas (por ejemplo, los contrarrituales) sirven al interior de una comunidad como mecanismos que fortalecen el sistema social. Asimismo, la concreción de una homogeneidad colectiva permite forjar una identidad comunitaria.

¡Bravos y excelentes trabajadores! Han ahorrado todo el año para salir petulantemente de príncipes de carnestolendas; así veis en la comparsa la exhibición de las piernas musculosas y férreas de los changadores, enfundadas en medias de color, gruesas caras de arrabal sobre golillas bien planchadas, cabezotas decoradas con birretes de pajes, oros y pluma (Darío 2013).⁵

Al examinar con detenimiento el tipo de personajes que el sujeto elige para transformarse, es válido afirmar que el disfraz carnavalesco oculta la identidad del individuo, al tiempo que revela lo que él piensa de sí mismo. Por ello, un baile de disfraces adquiere una evidente dimensión simbólica. Se trata de un “encuentro, furtivo, de ideales, porque la máscara de nuestras aspiraciones encubre, ostentosamente, el rostro desolado de nuestras realizaciones [...]. Puede decirse, entonces, que no hay más que ir a un baile de disfraces para conocer la verdadera identidad de los hombres” (Elizondo 1969: 28).

Para comprender cabalmente la relación del disfraz con el cumplimiento de los deseos inhibidos e insatisfechos del hombre, debe tenerse en cuenta que el ambiente carnavalesco persigue un motivo social particular: que el individuo acceda a todo aquello que suele negársele en la vida cotidiana, y penetrar temporalmente “en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia” (Bajtín 1998: 15). En este sentido, el poder transformativo de la máscara carnavalesca reside en permitir a su portador superar las privaciones materiales y las limitaciones en el actuar impuestas por su identidad original.

Basándose en la idea de que el Carnaval constituye “la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo”, que “celebra el cambio mismo, el propio proceso de transformación” (Bajtín 1998: 175, 176), el disfraz puede entenderse como la representación de las identidades que se han confundido, al haber desaparecido los elementos constitutivos del orden social: edad, género, clase social, etc. Cabe recordar que Bajtín ha definido el carácter de lo carnavalesco como un *pathos de cambios y transformaciones*. En consonancia con este planteamiento, el disfraz puede percibirse como el alegre símbolo de la negación del sentido único, del reconocimiento de la relatividad, de la negación de la autoidentificación, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de las sucesiones y reencarnaciones (Bajtín 1998: 41-42).

Si bien el Carnaval tiende a instaurar un igualitarismo entre los miembros de la sociedad, la dislocación de las identidades individuales no crea realmente un universo homogéneo. La multiplicidad de disfraces evoca a los seres normalmente separados en la

⁵ Considerando el disfraz como medio potenciador del cambio, no resulta sorprendente que a lo largo de la historia se haya restringido su uso e inclusive se le haya prohibido. Ejemplo significativo de ello resulta la proscripción de las prácticas carnavalescas, incluyendo el enmascaramiento, después del triunfo de la Revolución Francesa. La explicación debe buscarse en la “lógica conciencia de que la Revolución es la inversión de la ‘realidad’, con lo que surge inmediatamente un sentimiento de miedo real ante el Carnaval que amenaza a la propia Revolución. Durante el periodo del ‘Terror’ se prohíbe estrictamente el uso de cualquier máscara y ‘todo hombre disfrazado de mujer’ es susceptible de ser inmediatamente condenado a muerte. La creación de un vestuario revolucionario es la contrapartida necesaria” (Stoichita-Coderch 2000: 32). Así, pues, la represión de las prácticas carnavalescas pretende frenar al interior de la propia Revolución los cambios implícitos en el Carnaval. La doble prohibición de los festejos y los enmascaramientos carnavalescos ocurrió nuevamente durante el régimen franquista. La proscripción, publicada en el *Boletín Oficial de Estado* de febrero de 1938, buscaba eliminar la fiesta en tanto fuente de descontrol; el anonimato que trae consigo el disfraz resultaba peligroso por la misma razón. En América, la dictadura militar argentina decretó la supresión de los festejos carnavalescos (1976) por motivos análogos a los del franquismo.

vida diaria. El nuevo 'mundo de cuerpos vestidos' acentúa los conflictos y resentimientos que median entre ellos. Desde esta perspectiva puede analizarse el enmascaramiento festivo presente en *Pipá*, novela corta de Leopoldo Alas, 'Clarín'. El enmascaramiento del protagonista subraya las relaciones entre los personajes, pertenecientes a diferentes esferas de la sociedad.

***Pipá*: un vistazo al interior de la sociedad española del siglo XIX**

La llegada tardía de España a la modernidad derivó en sucesivas crisis, primero económicas y luego sociales, durante los siglos XVIII y XIX. Entre la pluralidad de motivos que influyeron en la decadencia hispana decimonónica pueden mencionarse la baja producción agrícola, el lento despliegue de la industria, el estancamiento económico generalizado y la falta de legitimidad y representatividad política. Todos estos factores magnificaron las de por sí insalvables distancias entre los miembros de la sociedad.

Es a la luz de este contexto histórico como debe entenderse la compleja galería de personajes que pueblan las narraciones clarinianas. En ellas se esboza un minucioso retrato de las clases de la sociedad española, desde la burguesía local, ávida de imitar las glorias de la aristocracia, pasando por los intelectuales científicistas que presumen una sapiencia ficticia y hasta los mendigos y enfermos, los marginados de siempre. La imagen de esta sociedad conformada por grupos bien delimitados y contrapuestos queda sintetizada en *Pipá* (1879), publicado por primera vez en el periódico madrileño *La Unión*.⁶

Pipá, el protagonista, es presentado por el narrador como un pillete de doce años, acostumbrado a dormir en el lugar donde le pescara la noche y a las golpizas propinadas por su padre borracho. Los agujeros de los pantalones donde mete las manos cual si fueran bolsillos, las noches del hambre de tantos días y el terrible frío de las noches convierten al niño pobre en representante de los estratos marginados de su sociedad. Son los mismos de quienes Clarín hablaba en su artículo periodístico "Las masas" (1877), dos años antes de la publicación de la novela: "Nadie, es decir, ninguna persona decente, en el sentido literario, ha hecho estudios detenidos, artísticos o científicos de la clase baja (como algunos la llaman), de las costumbres de los obreros, de sus virtudes, de sus errores, de sus miserias, de sus aspiraciones" (Alas 1980: 40).

El carácter desposeído del personaje queda reafirmado por los malos tratos que recibe cotidianamente a manos de diversos integrantes de la sociedad:

aquel dios o diablo unas veces se vestía de polizonte, y en las noches frías, húmedas oscuras, aparecíasele a Pipá envuelto en ancho capote con negra capucha, cruzado de brazo, y alargaba un pie descomunal y le hería sin piedad, arrojándole del quicio de una puerta, del medio de la acera, de los soportales o de cualquier otro refugio al aire libre de los que la casualidad le daba al pillete por guardia una noche. [...] Otras veces el diablo era la bruja que se sienta a la puerta de la iglesia, y el sacristán que le arrojaba del templo, y el pillastre de más edad y más fuertes puños que sin motivo ni pretexto de razón le maltrataba (Alas 1987: 115).

⁶ Posteriormente en 1886, bajo el título de *Pipá* saldrá a la luz una colección de nueve relatos, entre las cuales se incluyen, además de la novela corta del mismo nombre, *Avecilla*, *Las dos cajas*, *Zurita* y *Bustamante*.

Si bien el doble carácter marginal –en tanto es niño y pobre– de Pipá lo vuelve blanco idóneo de las injusticias de la sociedad, el niño no asume, como ha apuntado María Rosso Gallo, el papel de una “víctima inerte” del sistema (2001: 111).⁷ El rechazo de la sociedad despierta en el pillete un comportamiento infractor que lo perfila como “un activo trastornador de las instituciones” (Rosso Gallo 2001: 111), caracterizándose como “terror de beatas, escándalo de la policía, prevaricador perpetuo de los bandos y maneras convencionales” (Alas 1987: 103).⁸ La vindicta diaria de Pipá hacia la sociedad halla en el Carnaval y en la alegre transformación de las identidades el momento apoteósico de liberación.

La libre expresión de la hostilidad bajo el amparo del disfraz

El ambiente y el enmascaramiento carnavalescos son elementos clave en el desarrollo de la historia. Durante el domingo de Quincuagésima, día del inicio de los festejos carnavalescos, el pillete decide enmascararse con la intención de asustar y embromar a las personas a la usanza de las prácticas festivas de la temporada. Ese deseo de divertirse lo lleva a deambular por varios puntos de la ciudad a lo largo de la noche: la calle de los Extremeños, una parroquia, el palacio de la marquesa Julia y una taberna. De manera conjunta, los cuatro lugares adquieren significación en la medida en que constituyen un recorrido por la geografía social de una ciudad provinciana (Eberenz 1989: 165).⁹ Sin embargo, el itinerario del viaje está marcado también por la dinámica de las acciones carnavalescas. No es casual que la calle de los Extremeños, símil de la plaza pública, sea el espacio en donde Pipá inicia la confección del disfraz.¹⁰

Desde el principio de la narración, el término ‘sin vestirse’ que Pipá usa para expresar su interés en no dejar que pase el día sin disfrazarse refleja que está consciente de los beneficios y derechos que puede adquirir bajo una segunda indumentaria:

Con lo que no podía conformarse era con pasar todo el domingo de Carnaval sin dar una broma, *sin vestirse* (que buena falta le hacía) y dar que sentir a cualquier individuo, miembro de alguna de las Instituciones sus naturales enemigas, la Iglesia y el Estado. Ya era tarde, cerca de las cuatro, y como el tiempo era malo iba a oscurecerse todo muy pronto. La ciudad parecía muerta, no había máscaras, ni había ruido, ni mazas, ni pellas de nieve; Pipá estaba indignado con tanta indiferencia y

⁷ El doble carácter marginal de Pipá guarda estrecha relación con la desprotección que en el siglo XIX sufrían los niños por parte de las instituciones, que no parecían preocuparse por las precarias condiciones de vida de los menores (como en Dickens y Hugo).

⁸ Varios críticos –entre ellos Antonio Ramos Gascón (1987) y María Rosso Gallo (2001)– coinciden en señalar que los rasgos biográficos de Pipá lo caracterizan como un pícaro: los bajos orígenes familiares, las alusiones a su bastardía, la afición por el aguardiente y las bromas sórdidas. Empero, la novela difiere del género picaresco al desviarse del molde autobiográfico: la historia es relatada por un narrador heterodiegético.

⁹ De acuerdo con Ricardo López Landeira, la estructura de la historia evoca el tópico del *homo viator*. El recorrido desde la calle de los Extremeños hasta la taberna donde Pipá muere es una variante del ‘camino de la vida’. Asimismo, López Landeira señala que el movimiento del protagonista lo vincula con los personajes picarescos y sus vidas itinerantes (1979: 87-88).

¹⁰ Como se verá expuesto a lo largo del texto, los cuatro espacios sirven de escenario para el desarrollo de diferentes prácticas carnavalescas. Los juegos de violencia física se llevan a cabo en la parroquia de Santa María mientras que el banquete carnavalesco se celebra con variantes en el Palacio de Híjar y en la taberna de la Teberga.

apatía. ¿Dónde estaba la gente? ¿Por qué no acudían a rendirle el homenaje debido a sus travesuras? ¿No tenía él derecho de embromar, desde el zapatero al rey, a todos los transeúntes? Pero no había transeúntes. Le tenían miedo: se encasillaban en sus casas respectivas al amor de la lumbre, por no encontrarse con Pipá, su víctima de todo el año, su azote en los momentos breves de venganza que el Carnaval le ofrecía (Alas 1987: 104-105).

Más allá de ser un elemento propio del ambiente carnavalesco que ha de proporcionarle diversión, el disfraz es un medio gracias al cual puede invertir el papel de víctima, y cobrar por un breve momento las cuentas al mundo cotidiano. A partir de esta toma de conciencia, el pillete recorre las calles de los Extremeños buscando tanto víctimas para vejar como materiales para confeccionarse un disfraz.

Llama la atención que la hechura del disfraz se va dando tras diversos encuentros con personajes, a quienes arrebató un objeto a la vez que los embroma o cobra venganza de los ultrajes cotidianos. Así pues, roba a la señora Sofía unas enaguas almidonadas y bordadas que recién había lavado –al ponérselas, Pipá se evoca en cierta forma el estereotipado travestismo carnavalesco–; además engaña al ilustre ‘dotor’ Benito Gutiérrez para poder arrancar de un libro de medicina la lámina de una calavera.¹¹ En cierta forma, la identidad festiva se construye a partir del descoyuntamiento paulatino del orden social.

La función del disfraz como vehículo para la liberación de las animadversiones se denota claramente en el enfrentamiento de Pipá con Maripujos, la vieja beata, y Celedonio, el mañoso monaguillo, a las afueras de la parroquia de Santa María. Con el propósito de completar su grotesco traje, el redomado pillete decide robar alguno de los sayos que cuelgan como exvotos en el altar de El Cristo Negro. El hurto de este último objeto propicia la purga de los rencores acumulados hacia sus perseguidores consuetudinarios:

[Pipa] arremetió de pronto, como acomete el toro, gacha la cabeza. Subió los escalones, extendió el brazo, y cogiendo al monaguillo por la fingida púrpura de la talar vestimenta, arrancóle del sagrado a que se acogía y le hizo rodar buen trecho fuera de la iglesia, por el santo suelo. Arrojóse encima como fiera sobre la presa, y vengando en Celedonio todas las injurias que el mundo le hacía, con pies, manos y dientes dióle martirio, pisándole, golpeándole con los puños cerrados y clavando en sus carnes los dientes cuando el furor crecía.

Poco tardó el monaguillo en abandonar la defensa: exánime yacía; y entonces atrevióse Pipá a despojarle de sus atributos eclesiásticos; vistióselos él como pudo, y despojándose de la careta que guardó entre las ropas, entró en la iglesia, venciendo

¹¹ El viejo vendedor de libros hace pensar en el intelectual y el científico, figuras constantes en la narrativa clariniana. Clarín entrevera en sus obras un vasto repertorio de personajes dedicados a diversas actividades (bibliotecarios, médicos, periodistas, profesores y filósofos, entre otros más) a través de los cuales dirige una crítica a los de su tiempo, aunque también enjuicia la postura de aquellos cuya dedicación a la ciencia los aleja de lo que acontece en la realidad, o aquellos cuyo conocimiento es dudoso. Esto se observa en el texto: “la no muy clara doctrina de un infolio que tenía entre sus brazos”; “No por esto dejaba de tener bien sentada su fama de sabio, que él, con mucho arte, sabía mantener íntegra, a fuerza de hablar poco y mesurado y siempre por sentencias, que ora se le ocurrían, ora las tomaba de algún sabio de la antigüedad; y alguna vez se le oyó citar a Séneca con motivo de las excelencias del mero, preferible a la merluza, a pesar de las espina” (Alas 1987: 107). Al respecto de la figura del intelectual véase el artículo “El personaje del intelectual en los cuentos de L. Alas ‘Clarín’”, publicado por Jaume Sans en la revista *Archivum*.

sin más que un puntapié la débil resistencia que la impedida Maripujos quiso oponerle (Alas 1987: 118).

Bajo el amparo del disfraz a medias fabricado con las enaguas y la careta de calavera, Pipá se da el gusto de golpear y pisotear al par de personajes que suelen vejarlo. La imagen del pillete golpeando al monaguillo con creciente animosidad, al punto de clavarle los dientes en las carnes, ilustra claramente la idea de la violencia como válvula de escape.

Debe añadirse que la agresión hacia Celedonio y Maripujos posee un segundo sentido en el plano simbólico. Ambos personajes, apostados en el pórtico de la parroquia, representan los diarios terrores de Pipá: Iglesia y Estado. Asimismo, las descripciones del monaguillo como servidor fiel por interés y soplón de la policía, y de la beata como una mujer impía, aluden a la percepción social de la Iglesia imperante, luego de las guerras carlistas. Como consecuencia del ataque hacia los bienes de la Iglesia promovido por el liberalismo, el comportamiento de algunos eclesiásticos fue causa de escándalo: buscaban hacerse con poder y riquezas, delataban a los enemigos del régimen conservador y aparentaban una fe ejemplar, que todos sabían era falsa.

Tomando en cuenta la carga simbólica de ambos personajes, su vapuleamiento resulta significativo desde el desarrollo de la dinámica carnavalesca. Debe tenerse en mente que el utópico universo carnavalesco emerge de la supresión de los elementos anquilosados de la realidad.¹² Siguiendo este principio, podría plantearse que Pipá da muerte simbólica a las figuras que personifican las imperfecciones del sistema y los males que aquejan a los marginados. Conviene destacar que tras derrumbar el orden social, Pipá logra gracias al disfraz entrar al palacio de Híjar, el cual se desdobra en el reino de la superabundancia material.

El traje de difunto: vestirse de muerto para gozar de una segunda vida

El palacio consiste, por antonomasia, el espacio social eternamente vedado a Pipá debido a su condición marginal. Es sólo mediante la negación del *yo*, inherente al disfraz, que el protagonista puede acceder a él cuando Irene, la pequeña hija de la marquesa Julia, lo invita a pasar para acompañarla. Al ahondar en los motivos que median su aceptación en el palacio de Híjar, resulta significativa la identidad misma que el personaje adopta: la de difunto.

Motivado por la imagen de la calavera, el pillete idea fabricarse un “traje completo de difunto”, utilizando para ello las enaguas como mortaja y la lámina como careta. Tanto el sayo de tosca negra tela que roba del altar como la vestimenta talar de la cual despoja al monaguillo complementan el “vestido de muerto”. Diversos críticos –entre ellos Laura de los Ríos (1967), Ricardo López Landeira (1979) y María Rosso Gallo (2001)– coinciden en señalar que la careta de calavera y la mortaja constituyen elementos que anticipan el final trágico del protagonista. Empero, el disfraz de muerto puede interpretarse en otro sentido. En contraposición con la rígida jerarquía del mundo ordinario, se expone el conocido

¹² Mijaíl Bajtín capta la dinámica de este doble proceso destructor-creador al plantear que los golpes “matan y dan una nueva vida, terminan con lo antiguo y comienzan con lo nuevo” (Bajtín 1998: 184-185).

motivo de la muerte igualitaria. Unos y otros son iguales bajo la tumba.¹³ Con el vestido de muerto, el pillete pierde su carácter de excluido social. Dado lo anterior podía decirse que el disfraz funge como llave para que Pipá entre en el Palacio de Híjar, cuyas puertas se le habrían cerrado en la vida diaria, y gozar junto con los invitados la fiesta de disfraces y sus inherentes beneficios materiales.

Volviendo a la idea de que la historia está vertebrada por la dinámica carnavalesca, podría decirse que la cena servida durante la fiesta de disfraces, organizada para el divertimento de Irene, es equiparable al desmesurado banquete festivo, cuyo objetivo va más allá de saciar el apetito de los comensales, pues busca que sobrepasen la hartura. En el palacio, el disfraz pasar de ser una válvula de escape de la hostilidad al medio para tener una segunda vida sin privaciones. Esto se observa en que Pipá, acostumbrado a pasar hambre, logra “tragar cuanto puede” de dulces, licores, manjares y frutas que descubre en los salones del palacio, además de esconder entre la ropa toda la cantidad de dulces que puede para usarlos de “provisiones allá para el invierno” (Alas 1987: 130).

Como se ha dicho, el disfraz asigna al individuo un nuevo lugar en el orden social. El traje de difunto permite a Pipá convivir con Irene cual si fueran iguales. De ahí se explica la renuencia de Pipá a decir su nombre a la marquesa Julia y a su hija Irene: “-¿Cómo te llamas? -preguntó Julia alargando una mano blanca y fina al espantado fantasma. -¡Moo! -dijo Pipá, que de ningún modo quería que se le tomase por un cualquiera” (Alas 1987: 127). El niño sabe que el reconocimiento de su identidad romperá el ‘hechizo’ del disfraz y obtendrá el mismo trato de la vida diaria. Es importante apuntar que la vestimenta, en tanto moldea ‘eso’ que somos, interviene en la manera como se orientan las relaciones y los encuentros con los demás. Por esta razón, Pipá se indigna cuando aun bajo el amparo de la máscara es tratado igual que en su condición de pobre. “Pipá sufrió un desencanto. ¿Cómo? ¡A un muerto, a un resucitado, a un *pantasma* se le amenazaba con escobazos lacayunos...!” (Alas 1987: 125).

La casaca del lacayo: el disfraz de la vida cotidiana

Resulta evidente que la peculiaridad del disfraz, su condición única, es lo que brinda al personaje la oportunidad de actuar libremente, sin someterse a código social alguno. Por esta causa, el pillete se niega a permanecer en la mansión como lacayo de Irene cuando termine la noche. Retomando la idea esbozada anteriormente de que la vestimenta está asociada con una identidad, la casaca de lacayo que los criados ofrecen a Pipá reviste una connotación particular. Es en todo comparable a un uniforme.

En términos generales, el uniforme tiene la doble función de igualar a los miembros de un grupo, con lo que separa a otros individuos, reforzando consecuentemente el papel que cada uno de ellos desempeña en la vida diaria (Da Matta 2002: 71). De aquí que Roger Caillois comente que “el uniforme también es un disfraz, pero oficial, permanente y reglamentario que, sobre todo, deja el rostro al descubierto. Hace del individuo el representante y el servidor de una regla imparcial e inmutable” (1994: 220).

¹³ El igualitarismo inherente a la muerte queda claro en el pasaje cuando Irene solicita encaprichada cambiar su traje de baile con cola larga y sus guantes de ocho a diez botones por una mortaja similar a la usada por Pipá: “¡Ay, qué boba! ¿Crees tú que este traje se puede comprar? Muere y entonces tendrás uno” (Alas 1987: 131). La respuesta del pillete deja entrever que la muerte iguala a los diversos miembros de la sociedad.

A pesar de que el ser lacayo implica una oportunidad material para el niño acostumbrado, como se ha reiterado, a “la sórdida miseria que se le pegaba al cuerpo, los parásitos de sus andrajos, las ratas del desván que era su casa” (Alas 1987: 115), Pipá prefiere abandonar la mansión para reunirse con los empleados de las diligencias en el festejo de la taberna, ya que la casaca implica la pertenencia a un orden social que coaccionaría su actuar. Este último aspecto permite mostrar otra función del disfraz carnavalesco: el actuar libérrimo y gratuito.

El disfraz: el actuar descompuesto

El poder transformativo de la máscara permite a su portador asumir la personalidad que desee.¹⁴ Pero más que adoptar un segundo modo de actuar, los participantes pueden comportarse libremente cuando se colocan el disfraz carnavalesco, ya que la anulación de las identidades impide ejercer cualquier tipo de control social. De este modo, el enmascaramiento se traduce en una conducta que no obedece a árbitro ni convención social algunos. Y es por eso que Pipá, bajo el amparo del disfraz, contraviene despreocupadamente las pautas de etiqueta y cortesía durante el banquete en el palacio. De manera por demás irreverente, pellizca a los invitados que intentan tomar los mismos bocados que él desea.

Dentro de la dinámica carnavalesca, el disfraz faculta también a su portador para romper las reglas de conducta y dar rienda suelta a comportamientos mal vistos por la sociedad. Sin miramientos hacia lo vedado o permitido es que Pipá, alentado por la gente reunida en la taberna, asume una conducta más transgresiva: “Blasfemaba como un sabio, fumaba y bebía y fingía una malicia y una afición al amor carnal, grosero, que no cabía aún en sus sentidos” (Alas 1987: 142).

Empero, la conducta desenvuelta de Pipá no persigue solamente la ruptura de lo normativo. El actuar del pillete está motivado por el deseo de imitar a los zagales y delanteros de la tralla. Ese deseo se vincula con el hecho de que la máscara carnavalesca, más que ponderar la desaparición de la individualidad, busca establecer una identificación colectiva. Sirve como elemento mimético y unificador.

La mimesis colectiva

No resulta casual que la última escala en el recorrido de Pipá sea una taberna donde se reúnen los conductores de las diligencias. De acuerdo con las apreciaciones de Mijaíl Bajtín, las calles, las tabernas, los caminos y otros sitios públicos constituyen espacios donde el individuo logra establecer “nuevas relaciones, verdaderamente humanas, con sus semejantes” (Bajtín 1998: 15). En este sentido, la taberna constituye el lugar idóneo para que emerja una identidad colectiva. La creación de un mundo igualitario es patente en la imagen de los miembros de las diligencias del Correo y la Ferrocarrilana, quienes

¹⁴ En tanto la máscara carnavalesca implica adoptar libremente una segunda identidad se explica el hecho de que los disfraces de los criados no surtan el efecto esperado de engañar a Irene. La marquesa comete el error de querer imponer la identidad a sus subordinados cuando solicita a la chacha Antonia y a Lucas el cochero que pasen disfrazados delante de la reja.

“fraternizan sin distinción de coches”, abrazándose y cantando juntos (Alas 1987: 139, 140).¹⁵

En el marco del domingo de Quincuagésima, los gritos, la embriaguez, los bailes y las canciones obscenas, que se corresponden con lo que Roger Caillois ha denominado orgías consumidoras de la boca y el sexo y orgías de expresión (1996: 138), permiten satisfacer los apetitos usualmente no colmados de la gente de la tralla.

Las blasfemias y los movimientos descompuestos de Pipá constituyen una extensión del actuar licencioso y chabacano de los hombres y las mujeres de la tralla. Tiene lugar un proceso mimético en donde la identidad de Pipá deviene en la colectiva: “loco de alegría, viéndose entre los suyos, comprendiendo al fin, gracias a la invención peregrina del traje de difunto, alternando con lo mejor del gran mundo de la tralla, hizo los imposibles de gracia, de desvergüenza, de cinismo, olvidado por completo del pobre ángel huérfano que tenía dentro de sí” (Alas 1987: 139-141). La renuncia a la personalidad propia no constituye una alienación, sino que pone de manifiesto el deseo de participar en una relación.¹⁶

Pero la capacidad mimética del disfraz de Pipá no opera únicamente sobre los conductores de los carruajes. Una vez que el derroche de vino y el vertiginoso baile han colmado el deseo colectivo, los zagales deciden realizar el ‘Entierro de la sardina’ para concluir el festejo. Esta práctica festiva consistía en sepultar una canal de puerco (a la cual se daba el nombre de ‘sardina’) durante el Miércoles de Ceniza, para simbolizar el inicio de la vigilia cuaresmal. Ante la petición del grupo de borrachos, Pipá asume el papel de sardina debido a su traje de amortajado. El juego de fingirse sin vida termina trágicamente cuando Pipá muere quemado al caer una tea en el tonel de petróleo donde lo habían zambullido.

El cuerpo carbonizado de Pipá: el rostro de lo marginal

Volviendo a la dinámica de la fiesta carnavalesca, cabe apuntar que todo participante acepta de antemano su breve periodicidad. De manera implícita, el individuo conviene en que una vez que el paréntesis festivo culmine, el actuar desenfadado volverá al control de las normas y que las máscaras caerán, mostrando las identidades originales. Para el caso del Carnaval celebrado en *Pipá*, la reaparición de la identidad original adquiere un particular matiz simbólico.

En contraposición con los privilegios de que gozó cuando portaba el disfraz de difunto, la muerte verdadera reasigna a Pipá su eterno papel de víctima del orden social. Celedonio y Maripujos vejan el cadáver, insultándolo y escupiéndolo. A su muerte, el niño antes vitoreado como héroe por Irene y los trabajadores de la tralla, representantes de las esferas opuestas de la sociedad, es relegado nuevamente por ésta; se le sepulta en una

¹⁵ Es importante destacar que los disfraces de los invitados en la mansión no constituyen una simple representación del mundo al revés: “De tanto señor vestido a la antigua española, de tantas damas con traje de corte que bien medirían tres cuartas y media de estatura, de tanto guerrero de deslumbrante armadura, de tanta aldeana de los Alpes, de tantos y tantos señores y señoras en miniatura” (Alas 1987: 133). Como se ha mencionado, la disolución de las identidades hace convivir a los individuos usualmente divorciados en la realidad.

¹⁶ Pipá expresa su interés por pertenecer a la colectividad desde su estancia en el palacio. Cuando Julia entretiene al niño y a Irene narrándoles un cuento de dormir donde ellos aparecen como protagonistas, el pillete rehúsa que lo caractericen como rey: “Yo no quiero ser rey, voy a ser de la tralla” (Alas 1987: 137).

simple caja de cuatro tablones mal clavados donada, en acto de irónica caridad, por la parroquia.

A lo largo de la narración del entierro de Pipá, con el cual cierra la novela, el aspecto carbonizado e irreconocible del cadáver es enfatizado burlescamente por los comentarios de Maripujos, Celedonio y los pilletes de la tralla:

- ¡Es un carbón!
- ¡Un carbón completo!
- ¡*Lo que somos!*
- ¡No hay quien le conozca!
- ¡Si no tiene cara!
- ¡Es un carbón! (Alas 1987: 144).

La ‘metamorfosis’ del cuerpo de Pipá en una masa negra e informe, más que desvanecer su identidad, reafirma su carácter de personaje marginado e ignorado por la sociedad. Si se retoma la idea de que en la taberna Pipá encarna los deseos de la colectividad, hay entonces una lógica innegable en las palabras “¡Lo que somos!”, pronunciadas por un miembro de la tralla en referencia al cadáver irreconocible. Dichas palabras dejan entrever una identificación entre la gente de la tralla y el carbonizado cuerpo sin rostro, el cual se vuelve la *verdadera efigie* de la colectividad amorfa. En este sentido, la respuesta de Celedonio ante la pregunta de quién es el muerto resulta muy significativa. Su contestación: “Nadie, es Pipá” (Alas 1987: 145) consolida la poca valía de los personajes marginados, cuya existencia pasa desapercibida para la gente.

Palabras finales

De acuerdo con Leander Petzoldt, “en la experiencia del disfraz se pierden las señas de identidad y la unidad de la conciencia del yo” (Petzoldt 1988: 165). No obstante, al analizar con cuidado la experiencia del vestir carnavalesco de Pipá es posible disentir hasta cierto punto de lo anterior. La adquisición del disfraz conlleva en su caso una doble acción paradójica: el niño pobre reafirma su identidad cada vez que la oculta. Los actos de catarsis, liberación, desenfreno y mimesis narrados en la novela están encaminados a revelar el verdadero rostro de Pipá: el rostro de la colectividad secularmente ignorada en una sociedad dividida por aspectos más notorios (y a fin de cuentas más trágicos) que el vestir.

Por último, admitamos que no se trata de una obra de carácter festivo, en donde los elementos carnavalescos son evidentes. Sin embargo, el análisis expuesto nos habla de la vigencia del Carnaval como medio para mostrar los aspectos menos alegres de la vida, contrastándolos para mejor entenderlos.

Referencias bibliográficas

- Alas “Clarín”, Leopoldo (1987), *Pipá*, ed. de Antonio Ramos Gascón. México: REI.
- ____ (1980), “Las masas”. En *Clarín Político I*. ed. de Yvan Lissorgues. Pról. Gonzalo Sobejano. Barcelona: Lumen, 305-308.
- Balandier, Georges (1999), *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Elogio de la fecundidad del movimiento*. Trad. Beatriz López. Barcelona: Gedisa.

- Bajtín, Mijaíl (1998), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza.
- Caillois, Roger (1994), *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ____ (1996), *El hombre y lo sagrado*. Trad. Juan José Domenchina. México: Fondo de Cultura Económica.
- Caro Baroja, Julio (1979), *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus [1965 1ª ed.].
- Da Matta, Roberto (2002), *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Darío, Rubén (2013), *Viajes de un cosmopolita extremo*. Selección y pról. Graciela Montaldo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Eberenz, Rolf (1989), *Semiótica y morfología del cuento naturalista. E. Pardo Bazán/ L. Alas "Clarín"/ V. Blasco Ibañez*. Madrid: Gredos.
- Elizondo, Salvador (1969), *El retrato de Zoe y otras mentiras*. México: Joaquín Mortiz.
- Entwistle, Joanne (2002), *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Trad. Alicia Sánchez. Barcelona: Paidós.
- Gaignebet, Claude (1984), *El Carnaval. Ensayos de mitología popular*. Trad. Joan Antoni Martínez Schrem. Barcelona: Alta Fulla. [1974 1ª ed.].
- López Landeira, Ricardo (1979-1980), "Pipá: Maniqueísmo, ironía y tragedia". En *Archivum*. 29-30, 83-106.
- Petzoldt, Leander (1988), "Fiestas carnalescas". En *La Fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Uwe Schultz (comp.). Trad. José Luis Gil-Aristu. Madrid: Alianza, 151-165.
- Ramos Gascón, Antonio (1987), "Pipá, colección de cuentos". En Leopoldo Alas "Clarín", *Pipá*, ed. de Antonio Ramos Gascón. México: REI, 71-97.
- Ríos, Laura de los (1967), *Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida*. Madrid: Revista de Occidente.
- Rosso Gallo, María (2001), "El carnaval trágico de Pipá de 'Clarín'". En *El narrador y el personaje. En el mundo de Leopoldo Alas 'Clarín'*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 110-119.
- Sans, Jaume (1977-1978), "El personaje de en los cuentos de L. Alas 'Clarín'". En *Archivum*, 27-28, 71-100.
- Stoichita, Víctor y Anna María Coderch (2000), *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Madrid: Siruela.
- Weisz, Gabriel (1986), "El hombre disfrazado". En *El juego viviente: indagación sobre las partes ocultas del objeto lúdico*. México: Siglo XXI, 21-43.