



Artículo de Investigación

“Todo culo caga Mierda pura”. La reivindicación de los excrementos en la *Canción cantable* de Juan Manuel García Tejada

“Every ass craps pure Shit”. The vindication of excrements in *Canción cantable* by Juan Manuel García Tejada.

Recibido: Agosto 2016 **Aceptado:** Febrero 2017 **Publicado:** Junio 2017

Guillermo Molina Morales

Instituto Caro y Cuervo
Colombia

guillermo.molina.morales198@gmail.com

Resumen: El proceso de la civilización conlleva la domesticación de las funciones naturales, en especial de las excrementicias, y la exclusión del lenguaje que sirve para nombrarlas. Cuando la élite ilustrada está logrando estos objetivos, surge la *Canción cantable* de García Tejada, largo poema en torno a los excrementos. Con base en tres teóricos (Bajtín, Beltrán y Werner), nos proponemos estudiar las dos dimensiones de la risa en esta obra. Por un lado, la cara crítica, que parodia y desmitifica los discursos serios de la época y su artificioso lenguaje. Por otro lado, la faz regeneradora, que recrea elementos de la cultura popular para luchar por un mundo libre e igualitario. En la conclusión, relacionamos el poema con la tradición de la sátira menipea, lo que subraya la importancia y originalidad de este olvidado poeta.

Palabras clave: García Tejada - cultura popular - estética de la risa - sátira menipea

Citación: Molina Morales, G. (2017). “Todo culo caga Mierda pura”. La reivindicación de los excrementos en la *Canción cantable* de Juan Manuel García Tejada. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* 27(1), 139-151. DOI: 10.15443/RL2710

Dirección Postal: Calle 52a 9-31, apto. 304. Bogotá. Colombia.

DOI: dx.doi.org/10.15443/RL2710



Abstract: The civilizing process entails domestication of manners, especially those associated with excrements, and the exclusion of “inappropriate” language. When the enlightened elite are accomplishing these aims, *Canción cantable*, by García Tejada, rises up. Based on three theorists (Bakhtin, Beltrán and Werner), we propose to study the two aspects of laughter in this literary work. On the one hand, the critical face, that parodies and demystifies the serious discourses and its affected language. On the other hand, the regenerative visage, that recreates popular culture elements to struggle for a free and egalitarian world. In the conclusion, we connect the poem with the Menippean satire tradition, which emphasizes the importance and originality of this forgotten poet.

Keywords: García Tejada - popular culture - aesthetic of laughter - Menippean satire

1. Introducción

En el año 1881, el argentino Miguel Cané visita Colombia y deja su testimonio en el libro de memorias *En viaje*. En una de las caracterizaciones de los miembros de la élite criolla, encontramos al conocido poeta antioqueño Gregorio Gutiérrez González, de quien el argentino valora la facilidad para la improvisación poética. Para mostrarlo, narra una anécdota en la que el poeta se encuentra en la calle “expiando duramente las numerosas libaciones de una comida de donde salía”. En estas circunstancias, un amigo, “Vicente X.”, “le pregunta naturalmente” qué está haciendo, a lo que Gutiérrez González contesta en verso octosílabo (2005: 243). Posiblemente, hoy en día lo más llamativo de la escena no sería la capacidad improvisadora del poeta, sino el hecho de presentarlo en el acto de defecar en plena vía pública.

Estamos ante un curioso ejemplo de pervivencia de costumbres que, al menos para la clase alta, ya parecían largamente superadas. Unos años antes, en 1867, José María Vergara y Vergara, primer historiador de la literatura de la Nueva Granada, se refiere a nuestro poeta, Juan Manuel García Tejada, en estos términos: “hubiera inmortalizado su nombre si hubiera escogido más limpio asunto. Dole pie para su pequeño y asqueroso poema el comercio que se hace en Barcelona de aquel artículo cuyo nombre se calla” (1958: 63). “Aquel artículo cuyo nombre se calla”, claro está, no es otro que la mierda. Además de la censura hacia el lenguaje referido a los excrementos (el propio crítico no llega a utilizar ningún término directamente referido a este ámbito), encontramos en Vergara y Vergara la valoración de “asqueroso” para un poema en el cual encuentra, por otro lado, una “versificación esmerada, lenguaje correcto y todo lleno de agudezas” (1958: 63). Al parecer, contraviniendo el pensamiento de Barthes, quien aseguraba que la mierda escrita no huele (1971), Vergara y Vergara sentía que el tema mancha, en todos los sentidos, cualquier escrito que lo aborde.

Las palabras de Vergara y Vergara reflejan una actitud relativamente novedosa acerca de la mierda. Como recuerda Nobert Elias, “en un primer momento, tanto la satisfacción de estas necesidades como el hecho de que sea pública, no está afectada por sentimientos de pudor o de escrúpulos y, en consecuencia, no es obligatorio reprimirlas o hacerlas en soledad” (1986: 178). La defecación, por lo tanto, se consideraba un acto natural, y no desagradable, equivalente a peinarse o ponerse los zapatos. Recién en la primera modernidad, a partir del siglo XVI, y solo para las clases altas, comienza el lento proceso de represión y privatización de todo lo referido a las necesidades corporales, incluyendo las palabras que las nombran.

En la Nueva Granada, según estudia Alzate Echeverry, es a finales del siglo XVIII cuando se intenta “la privatización del excremento” o, en otras palabras, “la domesticación de las deyecciones humanas”, a través de leyes y publicaciones ilustradas (Alzate Echeverry, 2011). Por ejemplo, en el *Papel periódico de Santafé de Bogotá*, dirigido por Manuel del Socorro Rodríguez de la Victoria entre los años 1791 y 1797, encontramos un artículo en el que se promueve la higiene y, entre otras prácticas, se censura la defecación en público por su relación con las enfermedades (números 256 a 259). Con todo, la exhibición, física o verbal, de este tipo de actos continuará en la República de Colombia, aunque cada vez más relegada a la cultura popular (especialmente la antioqueña o “paisa”, cuyo humor tiene predilección por lo escatológico, según Samper Pizano). En este contexto de profundo cambio en lo referido a las deyecciones humanas, entre los siglos XVIII y XIX, surge la obra de Juan Manuel García Tejada (Santafé de Bogotá, 1774; Madrid, España, 1845). Se trata de un clérigo neogranadino que se mostró férreamente realista durante las guerras de la Independencia, por lo que, tras el triunfo de Bolívar, tuvo que exiliarse en España. Escribió sonetos religiosos, odas políticas, décimas dedicadas a la “Madre Castillo” y algunas improvisaciones satíricas y burlescas. Sin embargo, la obra que realmente le dio fama fue la *Canción cantable*, o *jácara que si oliera, el diablo que la tuviera*, compuesta en España, por donde circulaba de forma manuscrita hasta su publicación en Perpiñán en 1836 (que será la versión en la que nos basaremos). La *Canción cantable* fue también muy conocida en la Nueva Granada, en cuya capital, Bogotá, llegó a reimprimirse en 1857, bajo el título de *Poema escrito por un eminente granadino, en verso, sobre el tema de la mierda*, aunque hoy no se conservan ejemplares de esta edición local.

Como vimos en el caso de Vergara y Vergara, la crítica tradicional ha tendido a realizar comentarios superficiales y despectivos hacia esta obra. Menéndez y Pelayo, por ejemplo, insiste en la idea del ingenio mal empleado en un “poemita en algo grado ofensivo a la pulcritud del olfato” (1952: 290). De forma análoga, Gómez Retrepo califica al autor de “chabacano”, y atribuye su vulgaridad a una “mala costumbre que pudo aprender de los poetas españoles” (1938: 217). De esta manera, el crítico colombiano intenta establecer una barrera entre el tema de la mierda y los buenos modales de sus compatriotas.

Hasta donde sabemos, el único crítico que ha valorado de forma positiva a García Tejada es Arango Ferrer, posiblemente debido a su mayor conexión con la cultura popular. Por la originalidad del crítico antioqueño, y por mostrar un enfoque cercano al nuestro, citaremos en extenso el comentario acerca de la *Canción cantable*:

Es un tratado de carcajadas filosóficas en donde se nivelan, con el mismo tributo, los soberbios y los humildes. No hay un solo fragmento que pueda reproducirse en esta obra y que no sea testimonio del ilustre versificador y del inagotable ingenio rabelésiano para hallar las más grotescas, divertidas y a veces repugnantes situaciones (...). No vacilo en considerar a García Tejada como el más aguerrido y culto versificador de su tiempo (Arango Ferrer, 1965: 156).

Este elogio de Arango Ferrer, expresado hace ya cincuenta años, no ha servido para atraer el interés de la crítica. Tal vez porque, como afirma Alvar, el tema de la defecación es hoy en día considerado muy negativamente y los académicos no quieren “mancharse”. A pesar de esto, Alvar considera que “la historia social de la mierda (...) puede tener mucha más relevancia de la que se pudiera atisbar a simple vista” (2010: 65). De forma análoga, Arellano cree que “los omnipresentes elementos escatológicos son categoría esencial de la comicidad, y evitar su análisis, considerándolos una degradación de lo cómico, es mutilar este universo burlesco”

(1987: 262). En otras palabras, necesitamos estudiar el asunto de los excrementos, tanto para comprender la historia del hombre occidental, en general, como para profundizar en el universo de la risa, en el que se inserta el poema de García Tejada.

Es necesario tener en cuenta que el humor carnavalesco de la obra estudiada, aunque tiene hondas raíces en la tradición popular, contrastaba poderosamente con las producciones satíricas y burlescas de los poetas contemporáneos. En cuanto a las primeras, los cambios producidos por la independencia de la Nueva Granada daban lugar a comentarios políticos en verso que, a pesar de la discrepancia ideológica, se mantenían dentro del decoro formal y lingüístico de la ciudad letrada (por ejemplo, Miguel José Montalvo y Luis Vargas Tejada).

Por su parte, la poesía burlesca (que, en la época estudiada, se conoce con la etiqueta de “poesía festiva”) se limitaba a retruécanos y calambures compuestos para amenizar las tertulias de la élite neogranadina. Como muestra, citaremos al anónimo prologuista del más afamado autor de esta corriente, Ricardo Carrasquilla. En su alabanza, se destaca la virtud de “no descender a la vulgaridad y a las veces hasta lo indecoroso en cuanto al fondo, y conservar en la forma el estilo culto, el lenguaje castizo al mismo tiempo que chistoso y ameno” (Carrasquilla, 1863: V). Es decir, el humor no era excusa para escapar de las normas del “buen gusto” establecido, por lo que García Tejada se sitúa en una posición marcadamente periférica.

En las siguientes páginas, nos proponemos estudiar el imaginario en torno a los excrementos que se expresa en la *Canción cantable*. Para ello, nos serviremos principalmente de tres teóricos: Mijaíl Bajtín, que todavía es la referencia inexcusable para estudiar los elementos que caracterizan la cultura popular y, en específico, el realismo grotesco; Luis Beltrán Almería, quien parte del teórico ruso y completa su visión en un completo análisis sobre la separación entre la seriedad y la risa en la Edad Moderna; y Florian Werner, por su exhaustivo recorrido a través de la *Historia cultural de la mierda*, en la que evidencia la conexión del imaginario sobre los excrementos con otros aspectos de la vida humana, como el amor o la muerte.

Antes de comenzar el análisis, describiremos muy brevemente la obra estudiada. Se trata de un largo poema de más de 1600 versos en catorce cantos, con un prólogo en prosa (“Al curioso lector”), una introducción en verso y una pequeña conclusión, también en verso. En cada uno de los cantos, el poeta cambia de formas poéticas, con lo que se obtiene una gran variedad. De hecho, solamente el tema de la mierda aporta unidad al conjunto, que se presenta como una colección extremadamente heterogénea. Por ejemplo, el canto I está escrito en octavas reales; el III emplea el romance heptasílabo; el X es un soneto de inspiración conceptista; y el canto XII está constituido por pareados dodecasílabos. Del mismo modo, cambian los recursos literarios: la parodia de la épica en el canto I, del lenguaje científico en el VI, las marcas de oralidad juglaresca en el XIII, la narración de una anécdota en el canto XIV, etc.

En el prólogo de la obra, firmado simplemente por “LL. EE.” (Los Editores), se explica que el poema nació motivado por dos factores: en primer lugar, por el deseo de escribir “sobre alguna cosa de que nadie se hubiese ocupado antes que él”; en segundo lugar, por la sorpresa al observar “el gran comercio” que se hace en Barcelona con los excrementos (1836: 3). Este último apunte, por cierto, no debe ser interpretado como una broma o una exageración, puesto que en el siglo XIX era común en Europa el aprovechamiento de los restos fecales humanos como abono para el campo (Werner, 2013). En cambio, no podemos aceptar que García Tejada fuera realmente el primero que se ocupara de este tema, puesto que tradicionalmente ha tenido una gran relevancia. Lo que sucede es que este protagonismo había sido silenciado por siglos de cultura elitista, como estudiaremos a continuación.

Por último, creemos necesario aclarar en qué tradición inscribimos a García Tejada. Habitualmente, ha sido estudiado como poeta neogranadino, lo que se justifica por la biografía, por algunas referencias culturales (todos los héroes épicos nombrados, salvo el Cid, forman parte de la historia americana), e incluso por ciertos rasgos lingüísticos (como la inseguridad ortográfica, propia de quien sesea, que revelan palabras como “tieza”, “embelezo” o “dolensia”).

Por otro lado, el poema fue escrito en España y, de hecho, nombra de forma explícita lugares de Barcelona, como los mercados del Borne y de la Boquería.

Más allá de infructuosas disputas nacionalistas, las comunidades hispanas de ambos contextos comparten la inserción en la cultura occidental y, en particular, la separación aparente entre una alta cultura y una cultura popular, que es lo que aquí nos interesa. Ciertamente, los rasgos de la cultura popular criolla se diferencian de la metropolitana en sus formas, pero en los dos casos encontramos una misma aspiración hacia la igualdad entre los humanos. Retomando los modelos de supranacionalidad de Claudio Guillén, estaríamos ante “procesos que implican condiciones sociohistóricas comunes” (2013: 96). Es decir, las periferias de la clase letrada, al sufrir análogos procesos de exclusión, suelen compartir los imaginarios reivindicativos. Las coincidencias esenciales entre los tres teóricos de referencia (Bajtín, Beltrán y Werner), a través de ejemplos de distintas culturas occidentales, confirman esta intuición.

2. La mierda contraataca: lo “bajo” contra lo “alto”

En el muy conocido estudio que Bajtín realizó sobre la obra de François Rabelais, el teórico ruso puso en evidencia la incompreensión de la crítica moderna hacia la obra del genio francés. Esta incompreensión estaba causada por la separación entre la alta cultura, cuyo marco de referencia utilizaban los académicos, y la cultura popular, que precisamente en el siglo XVI empezaba a ser relegada hacia las periferias de la “civilización” (o, como diría Ángel Rama, de la “ciudad letrada”). Según Beltrán Almería, “los humanistas eran elitistas y defendían la pureza de la seriedad, en la vana esperanza de que la dignificación de lo serio sirviera para alejar a la humanidad de sus registros animales y bárbaros” (2016: 12). El ámbito de la risa, como todo lo relacionado con las pasiones y necesidades naturales (es decir, animales), fue progresivamente marginado en Europa, y solo pudo pervivir en el seno de la cultura popular.

Esta separación entre lo “alto” (definido y expresado por la cultura legitimada) y lo “bajo” se expresa claramente en el sector hispano de la sociedad colonial, incluso de forma más intensa que en la metrópoli. No olvidemos que la élite española (y también la criolla) justificaba su existencia en contraposición a unos pueblos indígenas considerados como incivilizados. Por ejemplo, el poeta santafereño Álvarez de Velasco, en el siglo XVII, magnifica la nobleza del hombre racional, que “lo haze participante de la naturaleza Angelica”, y advierte que “quanto mas exercita lo animal, pierde lo racional” (1989: 602). En la segunda mitad del siglo XVIII, las ideas ilustradas aceleran el proceso de supresión de “lo animal”, como vimos anteriormente en cuanto a la domesticación del excremento.

En este contexto, la *Canción cantable* puede ser interpretada como un ataque (o, mejor, un contraataque) de la parte humana que estaba siendo excluida del proceso de la civilización. El hecho de que el tema sea exageradamente “bajo”, que se exprese de forma escrita (la cultura popular estaba asociada a la oralidad) y que, además, utilice recursos literarios propios de la alta cultura, reafirma esta interpretación. Es más, gran parte del poema se construye por oposición a los géneros más elevados, lo que indica que no estamos ante una revitalización ingenua de la cultura popular, sino de una acción consciente por parte de un miembro de la ciudad letrada.

Es necesario, por lo tanto, que tengamos en cuenta cuáles son los géneros literarios elevados en los que se basará, por oposición, la *Canción cantable*. Beltrán Almería (2002) distingue, en un primer momento, el ámbito de la risa y el de la seriedad. Esta división define la primera modernidad en el imaginario de Occidente (es decir, el proceso literario de la civilización a partir del siglo XVI). Dentro del ámbito de lo serio, que será el único legitimado por la alta cultura, se diferencian dos grandes vertientes: el patetismo (que, a su vez, se subdivide en los géneros épicos y en los sentimentales) y el didactismo (que tendrá como modelo la figura del sabio). La *Canción cantable*, usando precisamente las armas de la risa, desmitificará todas las variedades de lo serio.

En cuanto al patetismo heroico, el inicio del canto I es una clara parodia de la poesía épica y,

particularmente, del comienzo de *La Araucana* de Alonso de Ercilla (2002), cuyo primer verso copia de forma casi literal: “No las damas, no amor, no jentileza”. Es interesante notar que en esta empresa desmitificadora se pone en cuestión incluso la versión oficial de la conquista (a pesar del españolismo declarado del autor), por ejemplo cuando habla de los araucanos “de indómita fiereza, / pues fueron antes muertos que domados” (recordemos que la principal secuela de Ercilla se titula, precisamente, *Arauco domado*, de Pedro de Oña).

Después de declarar, siguiendo la tradición épica, que no se ocupará de las hazañas amorosas, pero tampoco de las bélicas, explicita el objetivo de sus versos: “Canto el dulce cagar, canto la Mierda”. A continuación, justifica su elección: “No hay tan universal, ni heroico objeto / Como el que inflama a la musa mía” (1836: 21). En efecto, García Tejada demuestra que el poder de las “Funciones Naturales” es superior al de cualquier otro personaje elevado, ya que “cuando la gana pilla (...), / El Rey se baja del trono / Y el Papa deja su silla” (1836: 29). Con estos versos, García Tejada, de forma literal, hace descender de sus pedestales a los máximos representantes de los poderes civiles y eclesiásticos.

Respecto al patetismo sentimental, representado por la tradición amorosa petrarquista, el objeto de desmitificación serán las mujeres, habitualmente representadas como espíritus ideales (y, por lo tanto, ajenas a cualquier limitación corporal). Al igual que sucedía con los héroes masculinos, una estrategia central en el poema será presentar a las mujeres en apuros digestivos. Por cierto, como recuerda Werner, un remedio tradicional para curar el mal de amores era acercar al “paciente” los excrementos de la persona amada (2013: 98). Del mismo modo, la *Canción cantable* recuerda al lector la humanidad de las damas. Así, en el canto II leemos lo siguiente:

No deja la más fina
De oler por la mañana a sobaquina,
Sus ojos los empaña
La asquerosa legaña,
I otras a modo de cocida acelga,
Un verde moco a la nariz les cuelga (García Tejada, 1836: 25).

En este fragmento, comprobamos cómo el poeta emplea el más crudo realismo para asociar a las mujeres con lo “bajo”. En el canto IX, se da un paso más: comparar a la mujer con el bacín donde se defeca, para demostrar la superioridad de este último, puesto que produce un placer análogo sin los problemas asociados a los enredos amorosos.

Además de atacar los ideales del patetismo, García Tejada arremete contra los referentes del didactismo serio. En este caso, estos referentes no serán los sabios tradicionales, sino los científicos (recordemos que el poema se escribe cuando ya se ha generalizado el movimiento ilustrado). Los argumentos explícitos son dos: por un lado, advierte a los sabios que todos sus conocimientos “no os guardan de echar al aire, / Cuando el cagar os aprieta (...) / Las redondas posaderas” (1836: 17); por otro lado, el autor destaca que no hay mejor científico que el propio estómago humano, capaz de obtener un producto alquímico a partir de las más diversas materias primas.

Quizás sea más interesante notar la parodia que el *Cantar cantable* realiza del afán clasificatorio de la ciencia, cuando propone listados de los diversos tipos de pedos y de mierdas. Es cierto que este tipo de listas interminables se encuentra con frecuencia en la cultura popular (como vemos en la reelaboración de Rabelais, por ejemplo en el listado de maneras de limpiarse el trasero), pero aquí el lenguaje evidencia la parodia de la jerga científica moderna:

Segun son las estaciones
La sustancia cular es,
O mas clara, o mas espesa (...)
La mejor es la inverniza
Sazonada i pegajosa (...)

En primavera es mediana,
De alcachofas y guisantes (...) (García Tejada, 1836: 35).

Como vemos en este fragmento, la parodia no se limita al lenguaje (“sustancia cular”), sino también al propio contenido de los tratados. La clasificación de la consistencia de los excrementos según las estaciones pronto se revela como un propósito absurdo (más tarde, incluso se hace depender del clima la sonoridad de los pedos: al invierno le correspondería la nota “mi”). Como recuerda Werner, “si se elaboran estas extensas listas para un tema tan poco digno quizá también otras listas sean apropiadas para limpiarse el trasero con ellas” (2013: 94). Es decir, se están poniendo en cuestión las prácticas habituales del didactismo científico.

Los tres casos estudiados (el tratamiento del patetismo épico, del patetismo sentimental y del didactismo) se pueden comprender con el concepto de “realismo grotesco” de Bajtín, cuyo principio artístico esencial es el rebajamiento. Según este principio, “todas las cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en el plano material y corporal” (1998: 334). Al asimilarse con lo bajo, pierden su idealismo y, por lo tanto, se desmitifican.

Ahora bien, tras entender *qué* hace García Tejada, surge la pregunta por el sentido de este juego, el *por qué* lo hace. En un primer momento, podríamos pensar que se trata de una provocación gratuita, de un mero divertimento. Ciertamente, era común en la clase letrada la escritura de poemas burlescos con el objetivo de exhibir una agudeza de ingenio ante los pares. En este sentido, por ejemplo, se puede interpretar el amplio *corpus* de poemas épico-burlescos escritos en el siglo XVIII español bajo la inspiración de Lope de Vega (Bonilla Cerezo y Luján Atienza, 2014). También en la Nueva Granada se producían poemas de este estilo, como *La Tocaimada*, de José Ángel Manrique, autor contemporáneo de García Tejada. Sin embargo, en el canto IV de la *Canción cantable* encontramos una reivindicación explícita que puede provocar otro tipo de interpretación:

Ahora todo va al revez;
I aunque nos causen enojos
Intestinales despojos
Con sus ocultos deslices,
Le dan a uno en las narices
Por no verlos con los ojos (García Tejada, 1836: 31-32).

Así como en los poemas burlescos se propone un “mundo al revés” como mera distracción del mundo real, en la *Canción cantable* se sostiene la visión opuesta: el “mundo al revés” no es el del poema, sino el que artificialmente intenta imponer la élite “civilizada”. En otras palabras, lo “real” no es una amada “de rosa y de azucena”, sino una mujer que amanece con olor a sobaco; no es un héroe que de forma impoluta vence al enemigo, sino un hombre que siente ganas de excretar cuando encuentra a su adversario. El cambio en el imaginario es radical.

Una de las consecuencias lógicas de la denuncia a la cosmovisión seria es el ataque al lenguaje con que se expresa. Ya hemos visto cómo la parodia sirve para su ridiculización. Además, en el poema existen varios pasajes en los que, de forma explícita, se aconseja a los “escritores culti-hablantes” la revisión de su lenguaje literario. Por ejemplo, en la “Introducción” en verso:

Habla el lenguaje sencillo
Que dicta naturaleza;
Al pan, pan i al vino, vino
I a lo que se caga, Mierda (García Tejada, 1836: 13).

Usando la terminología de Bajtín, diríamos que lo que García Tejada propone es el uso del “lenguaje popular” (también llamado “familiar” o “de la plaza pública”), frente al “lenguaje oficial” (“literario” o “de buen tono”). Este primer lenguaje, asociado a la cultura popular y, en general, a lo carnavalesco, incluye términos coloquiales, refranes, diminutivos, regionalismos, extranjerismos, parodias, palabras inventadas, etc., sin olvidar que también estaba “saturado de elementos tomados de lo inferior material y corporal” (Bajtín, 1998: 59). Los cuatro versos

que acabamos de reproducir, de hecho, son una buena muestra de este lenguaje popular, por el uso de refranes y de términos coloquiales referidos a lo “inferior” corporal.

Por supuesto, lo importante no es el lenguaje en sí mismo, sino su conexión con la reivindicación fundamental de todo el poema, es decir, con el retorno a la parte animal del hombre. Werner lo explica de esta manera:

La nostalgia contemporánea de la mierda expresa un deseo romántico de huir del mecanismo represor de la civilización del mundo occidental, o al menos de oponerse a él con un proyecto de vida global que tampoco niegue los malolientes inconvenientes de la existencia (2013: 15).

Ese mecanismo represor, en el poema, está encarnado en los miembros de la ciudad letrada, es decir, en los “culti-hablantes”, que han “trastornado / La lei de naturaleza” (1836: 28). Por este motivo, García Tejada arremete contra los géneros literarios serios, es decir, contra los discursos que sostienen los ideales “contra-natura”. Queda por estudiar cuáles son los valores, y el lenguaje, que el poeta propone para sustituir el imaginario caduco de la alta cultura. Como veremos a continuación, García Tejada recurre en este punto a la cultura popular, lo que supone, de alguna manera, un retorno a los orígenes.

3. El renacimiento (a partir) de la cultura popular

En el apartado anterior, vimos cómo gran parte del poema se articula en oposición a los géneros literarios serios, legitimados por la alta cultura. Para ello, analizamos algunos recursos asociados a lo cómico, como la parodia del lenguaje científico o la sátira a las mujeres. Ahora bien, en este punto es necesario precisar que la risa no se reduce a una serie de herramientas retóricas, como habitualmente ha entendido la crítica desde Aristóteles y Cicerón. La risa es, ante todo, una categoría estética que representa una determinada cosmovisión.

En este punto, retomamos al profesor Beltrán Almería (quien, a su vez, parte de Bajtín) para definir este ámbito. Según el teórico español, se trata “de la faz alegre y vital del mundo, que no es útil al poder y a los poderosos. No marca las distancias. Al revés, las destruye (...). La risa presenta la dimensión igualitaria y libre del mundo” (2002: 201). Por este motivo, el poder, al que habitualmente han estado asociados tanto los poetas como los críticos, ha tendido a rechazar las manifestaciones cómicas, o a reinterpretarlas desde una perspectiva seria (así, en el caso del *Quijote*, cuyo protagonista, a diferencia de los caballeros andantes tradicionales, literalmente se caga en los pantalones). También, se ha producido un fenómeno de reducción de la risa a su faceta crítica, como correctora de vicios, olvidando su ambivalencia radical: la risa, al tiempo que destruye, imagina un mundo igualitario de armonía con la naturaleza (2002: 243). Esta visión completa de la risa se mantuvo en las distintas manifestaciones de la cultura popular (en especial, las relacionadas con los carnavales), de donde la toma García Tejada para su obra.

La fábula de Démeter en Eleusis, procedente de la mitología griega, puede ayudarnos a comprender la risa en su función renovadora. La diosa Deméter, tras una búsqueda infructuosa de su hija Perséfone (raptada por Plutón), llega a Eleusis en estado de total abatimiento. Su tristeza es tal que toda la tierra ha dejado de dar frutos (Démeter es la diosa de la agricultura), por lo que los eleusinos intentan reanimarla. Todo es inútil. Hasta que la vieja Baubo, levantándose las faldas y enseñándole el sexo grotesco, le hace reír. Y con la risa vuelve la vida a la tierra.

De forma análoga procede García Tejada en su poema. Mediante la exhibición detallada de lo más grotesco, de la mierda, es posible generar la risa en los lectores y, a través de ella, un renacimiento. En varios momentos, se explicita la conexión de los excrementos con la fertilidad. Como muestra, el canto IV:

Con mierda abundante i pura
Se hace crecer la verdura
En todos los tiempos del año.
Del aromático baño

Inundando las tablas,
Se ven cojer continuadas,
Cuatro cosechas al mes (García Tejada, 1836: 28).

Vimos antes que existe una referencia directa para la situación descrita en el fragmento: los excrementos realmente se usaban como abono para la agricultura. Sin embargo, es claro que las “cuatro cosechas al mes” superan la descripción realista, e insinúan un crecimiento desmesurado, carnavalesco. Lo mismo sucede cuando el uso del excremento no se limita a los campos, sino que incluye a las personas. En otras palabras, estamos ante una aparente apología de la coprofagia: “La Mierda... no hai que decir, / Es un sabroso alimento” (García Tejada, 1836: 32). En la “Introducción”, incluso se compara la preparación de la mierda con la del chocolate, con los respectivos consejos culinarios.

Al igual que sucede con el deseo de ingestión de los excrementos, los términos con que se manifiesta la querencia de expulsarlos resultan desmesurados:

¡Oh, quién pudiera tener
Cien culos para cagar
I cien veces disfrutar
En una tanto placer! (García Tejada, 1836: 42).

Observamos que el autor no se circunscribe al placer derivado de la satisfacción de una necesidad urgente, sino que nos sitúa en un exceso de imaginación desbordada. Así, en los versos que siguen a los que hemos copiado, el sujeto poético se visualiza con una productividad excrementicia tan grande que es capaz de fertilizar todo un paraje de huertas (San Beltrán), y todavía más: “que cuanta porquería / En los carros va pasando / La fuese yo remplazando” (García Tejada, 1836: 43).

Para entenderlo, es necesario retomar el concepto de “realismo grotesco”, que antes habíamos utilizado para mostrar el mecanismo de degradación de lo “alto”. Si la risa es, por definición, ambivalente, también su manifestación en el realismo grotesco debería serlo. En efecto, para Bajtín, lo “inferior” no solo tiene un valor negativo, sino también uno productivo y regenerador: “es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un comienzo” (1998: 26). De esta manera, el deseo del sujeto poético de la *Canción cantable* va más allá de la “boutade”, del disparate gratuito. Se trata de la apuesta por un mundo nuevo en el que la fertilidad de la naturaleza supere las convenciones sociales que intenta imponer la clase letrada.

Este mundo nuevo, además de libre, ha de ser igualitario. La igualdad, como explica Beltrán Almería (2016), es el gran deseo de la cultura popular, manifestado a través de la estética de la risa. En el caso de la *Canción cantable*, para la expresión de este deseo se retoma un género medieval que, en un primer momento, puede parecer un tanto sorprendente. Se trata de la *Danza de la muerte*, en el que la propia muerte, habitualmente representada por un esqueleto con guadaña, saca a bailar (es decir, a morir) a miembros de las diferentes clases sociales, sin importar su posición en la jerarquía.

De forma análoga, en el canto IV de García Tejada se igualan las distintas clases por sus funciones naturales:

Cagan, pues, de varios modos
Majestades i eminencias,
Señorías i excelencias,
Merecedes, túes u todos (...).
Otros pueden disfrutar
Asientos de terciopelo;
Pero es el mismo el consuelo
Que a todos nos da el cagar (García Tejada, 1836: 29).

Un mismo consuelo, por lo tanto, y también una misma necesidad, como vimos en un fragmento

anterior en que tanto el Rey como el Papa bajaban de sus tronos por las urgencias digestivas. En este momento, cobra sentido la valoración de Arango Ferrer, en la que califica el poema como “un tratado de carcajadas filosóficas en donde se nivelan, con el mismo tributo, los soberbios y los humildes” (1965: 156). La mierda, por lo tanto, tiene un amplio sentido democrático. Y, de la misma manera, lo tiene la muerte:

Como la muerte es la Caca,
 Domina en todo el espacio,
 I entra lo mismo en palacio,
 Que en una humilde barraca (García Tejada, 1836: 30).

Lo interesante del fragmento, que continúa con un listado de lugares en los que también penetra “la Caca” (palabra que, por cierto, también acústicamente se asocia a “la Parca”), no es solamente el contenido de la analogía, sino también el hecho de utilizar como referente un género popular (es decir, de transmisión oral y autor anónimo). Esta elección resulta lógica, puesto que el mensaje del igualitarismo se ha asociado tradicionalmente a la cultura popular y, por lo tanto, a sus formas.

En la época de García Tejada, existía una clara división formal entre la poesía culta, normalmente relacionada con el endecasílabo y formas estróficas como la octava real y el soneto; y la poesía popular, en verso octosílabo y formas estróficas como el romance y la redondilla. El caso de la *Canción cantable* es excepcional, puesto que combina una amplísima diversidad de metros y estrofas, aunque no lo hace de manera indiscriminada. Las formas cultas, asociadas a determinados géneros, son materia de parodia, con lo que se busca su destrucción (o, al menos, su desmitificación). Lo hemos visto en el caso del género épico en octavas reales; a ello, podríamos añadir el ejemplo del canto VIII, donde se utiliza la combinación de heptasílabos y endecasílabos con el objetivo de parodiar las odas de Fray Luis de León.

En cambio, las formas populares se utilizan para expresar la cara renovadora de la risa, aunque no siempre sea sencillo separar ambas facetas. Por ejemplo, el canto XI (en el que el sujeto sueña con fertilizar múltiples huertas con sus heces) está escrito en versos octosílabos agrupados en redondillas. La “Introducción”, en la que se alaba el poder de la mierda, también está redactada en octosílabos, a modo de romance.

De forma análoga, en estos mismos cantos, el poeta García Tejada utiliza otros recursos procedentes de la cultura popular. Nos detendremos en lo que André Jolles (1974) llamó “formas simples”, es decir, ciertas estructuras preliterarias que suelen actualizarse en narraciones tradicionales de carácter oral. Una de ellas es la “adivinanza”, presente en muchos juegos infantiles, y que aparece en la “Introducción” del Cantar cantable. Así, durante los primeros cincuenta versos, se establecen ciertas pistas paradójicas, sin nombrarse el objeto en cuestión:

Vale tanto como el oro,
 Los brillantes i las perlas,
 I con ser su valor tanto,
 Ninguno robarlo se intenta (García Tejada, 1836: 5).

La respuesta a la adivinanza, después de otros varios fragmentos del mismo estilo, aparece en negrita y cursiva. Por supuesto, se trata de la mierda.

El segundo ejemplo, un tanto más complejo, es el del del canto XIV. Aquí se presenta una combinación de “witz” (traducido como “chiste” o como “burla”) y de “adivinanza”. En un principio, el cuento narrado pertenece a la forma de la “burla”, en la que el Diablo cumple la función de burlador, o *trickster*: incita al protagonista, Perico, a marcar con sus heces los lugares donde haya enterrados objetos de valor, para así establecer señales que no inciten la curiosidad ajena. El problema surge porque el único objeto de valor para Perico era su amada Juana, en cuya boca procede a defecar. Por otro lado, tras la burla, el Diablo establece una adivinanza:

La plata labrada
No se encuentra debajo de tierra:
Si quieres lograrla
En tus campos harás a menudo
Lo que has hecho en Juana (García Tejada, 1836: 53).

Con este enigma, fácil de resolver para quien haya leído lo anterior, se termina el último de los cantos. De esta manera, el poema concluye con un nuevo llamamiento a la fertilidad, renacida gracias a la mierda (es decir, gracias a la risa y, más en general, a la cultura popular). Un mensaje que supera lo estrictamente literario y nos obliga a replantearnos el mundo en que vivimos.

4. Conclusión

Después de este canto XIV, el poeta cierra el libro con una pequeña conclusión, cuyo último verso es contundente: “Me cago en el amor i su hermosura” (1836: 54). Recordando la ambivalencia fundamental que caracteriza, según Bajtín y Beltrán Almería, la risa popular, interpretamos este verso de dos maneras complementarias. La primera, más evidente en una primera lectura, supone la degradación del “amor hermoso”, entendido como una idealización de la alta cultura. Al mismo tiempo, el estiércol que el sujeto poético arroja se puede concebir como abono que fertilizará un nuevo concepto de amor, de mundo. En este concepto, ya no habrá fronteras entre lo hermoso y lo feo, entre lo alto y lo bajo, ni tampoco entre ricos y pobres: se trata del utópico reino de la igualdad, la libertad y la armonía con la naturaleza. El reino al que siempre han aspirado los marginados de la ciudad letrada, las clases populares.

Ahora bien, el poema que analizamos, de transmisión escrita y autor conocido (autor que, además, participaba de la alta cultura), no puede ser directamente adscrito a la cultura popular, lo que en principio genera una paradoja. La solución pasa por aceptar el matiz que autores como Gurevich (1999) y Lacarra (1998) aportaron a la teoría de Bajtín: la división entre alta cultura y cultura popular no era tan tajante como afirmaba el teórico ruso. En el caso de la Nueva Granada, algunos pasajes de Juan de Castellanos, así como los villancicos de Álvarez de Velasco, demuestran que los autores de la ciudad letrada eran conscientes de los recursos de la cultura popular, y podían utilizarlos en determinadas circunstancias (en este sentido, las satíricas “Coplas del baile de las brujas”, posiblemente escritas por un miembro de la ciudad letrada en el siglo XVIII, resulta muy revelador). Juan Manuel García Tejada era diestro en el empleo de recursos procedentes de los dos ámbitos, como se comprueba en la comparación entre los sonetos religiosos y la *Canción cantable*.

Este dominio de ambos códigos permitió al autor incluir, con el objetivo de parodiarlos, géneros cultos y serios (patetismo épico, patetismo sentimental y didactismo), además de un fuerte componente de risa popular. De esta manera, García Tejada se conectó, seguramente sin pretenderlo, a la sátira menipea. Este género literario clásico ha sido definido de muy diversas maneras, e incluso se ha llegado a negar su existencia. Aquí, nos basaremos en los dos teóricos que más hemos trabajado en el artículo. Mijaíl Bajtín (1963) establece un conjunto de características para el género de la sátira menipea, entre las que destacaremos algunas que se pueden aplicar sin problemas al caso de la *Canción cantable*: preeminencia de la risa, libertad de fabulación, situaciones excepcionales y escandalosas, naturalismo bajo, pluralidad de estilos, cuestiones de actualidad, presencia de la utopía.

Por su parte, Beltrán Almería identifica como rasgo estético esencial de la menipea “la reunión de la risa folclórica (el elemento de mayor peso), la sátira y la parodia, e incluso otras formas menores de la risa” (2002: 268–269). Si tenemos en cuenta que Beltrán entiende por “sátira” la risa dirigida contra el patetismo, y por “parodia” la risa contra el didactismo serio, se comprueba que la *Canción cantable* puede valorarse en la tradición de la sátira menipea. Este hallazgo no es una cuestión menor, puesto que el género de la menipea se desarrolla, sobre todo, en la Antigüedad, y tiene una muy escasa continuidad en los siglos XVIII y XIX. Por lo tanto, nuestro poema podría suponer una excepción notable en el mundo hispano.

Para finalizar, copiaremos unas palabras de Beltrán Almería que, creemos, se pueden aplicar perfectamente a García Tejada. Con ellas, buscamos subrayar la gran importancia de un poeta que, hasta ahora, yacía en el más completo olvido: “El filósofo de la risa, ridículo, tiene una tarea permanente e inagotable: la denuncia del mundo oficial que él ha abandonado voluntariamente. De ahí la inagotabilidad crítica de la menipea y la profundidad que puede alcanzar su lección” (2002: 270). Esperamos que estas palabras puedan estimular el interés de futuras investigaciones.

Bibliografía

Alvar, J. (2010). Del cuerpo al cosmos. En L. Gómez Canseco (Ed.), *Fragmentos para una historia de la mierda. Cultura y transgresión* (pp. 63 – 78). Huelva: Universidad de Huelva.

Álvarez de Velasco y Zorrilla, F. (1989). *Rhythmica sacra, moral y laudatoria*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Alzate Echeverry, A. M. (2011). Cuerpos bárbaros y vida urbana en el Nuevo Reino de Granada (siglo XVIII). En J. Humberto Borja & P. Rodríguez Jiménez (comps.), *Historia de la vida privada en Colombia* (pp. 255 – 282). Bogotá: Taurus.

Arango Ferrer, J. (1965). *Raíz y desarrollo de la literatura colombiana*. Bogotá: Ediciones Lerner.

Arellano, I. (1987). La poesía burlesca áurea, ejercicio de lectura conceptista y apostillas al romance «Boda de negros» de Quevedo. *Revista de Filología Románica* 5, 259 – 276.

Bajtín, M. (1963). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.

Bajtín, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.

Barthes, R. (1971). *Sade, Fourier, Loyola*. París: Seuil.

Beltrán Almería, L. (2002). *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona: Montesinos.

Beltrán Almería, L. (2016). *Estética de la risa*. México: Ficticia.

Bonilla Cerezo, R. & Luján Atienza, Á. (2014). *Zoomaquias. Épica burlesca del siglo XVIII*. Madrid: Iberoamericana.

Cané, M. (2005). *En viaje*. Caracas: Ayacucho.

Carrasquilla, R. (1863). *Coplas*. Bogotá: Nicolás Pontón.

Elias, N. (1986). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: FCE.

Ercilla, A. (2002). *La araucana*. Madrid: Cátedra.

García Tejada, J. M. (1836). *Canción cantable o jácara que si la oliera el Diablo que la tuviera*. Perpiñán: Imprenta de A. Lasserre.

Gómez Restrepo, A. (1938). *Historia de la literatura colombiana. (Vol. I)*. Bogotá: Villegas.

Guillén, C. (2013). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica.

Gurevich, A. J. (1999). *Bakhtin y el carnaval medieval. En Una historia cultural del humor: desde la*

Antigüedad a nuestros días. Barcelona: Sequitur.

Jolles, A. (1974). *Las formas simples*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria.

Lacarra, M. J. (1998). De la disciplina en el reír: santos y diablos ante la risa. En J.M. Soto Rábanos (ed.), *Pensamiento medieval hispano. Homenaje a Horacio Santiago Otero* (pp. 377 – 391). Madrid: CSIC.

Menéndez y Pelayo, M. (1952). Historia de la poesía hispanoamericana (Colombia). En *Literatura colombiana. Estudios críticos* (pp. 251–344). Bogotá: Biblioteca de Autores Colombianos.

Oña, P. (1979). *El Arauco domado*. Santiago: Editorial Universitaria.

Samper Pizano, D. (1989) Humor regional en Colombia. Prototipos, características y vertientes. En A. Tirado Mejía (Ed.), *Nueva Historia de Colombia* (Vol. VI) (pp. 327–350). Bogotá: Planeta.

Vergara y Vergara, J. M. (1958). *Historia de la literatura en Nueva Granada. Desde la conquista hasta la independencia (1538 - 1820) (Vol. III)*. Bogotá: Biblioteca de la Presidencia de Colombia.

Werner, F. (2013). *La materia oscura. Historia cultural de la mierda*. Barcelona: Tusquets.