

La subversión de los sentidos. Atisbos del carnaval en una novela de Roberto Castillo

The Subversion of Meaning: Glimpses of Carnival in a Novel by Roberto Castillo

Raúl López Lemus

Universidad Nacional Autónoma de Honduras, San Pedro Sula, Honduras

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8426-3587>

Correo electrónico: jrlopez@unah.edu.hn

RESUMEN

Introducción: Este artículo indaga en la presencia de atisbos del carnaval en la novela *La guerra mortal de los sentidos* de Roberto Castillo, para revelar la postura sardónica del autor, sus ideas sobre los valores de la cultura popular, la lengua y las relaciones de subalternidad. Además, intenta mostrar el humor que la conforma y si esta encarna una forma de subversión, una visión transgresora de la realidad hondureña.

Métodos: Para extraer las ideas vinculadas al carnaval presentes en *La guerra mortal de los sentidos*, de Roberto Castillo, se realizó una exploración detallada de la novela desde un enfoque mixto y un análisis textual que se aboca a reunir acciones, imágenes, episodios y estructuras verbales, para luego seleccionarlas, compararlas, describirlas y desmenuzarlas, de la misma manera que lo hiciera Mijaíl Bajtín en los textos de Rabelais.

Resultados: Se ha detectado una presencia variada de los motivos del carnaval en la novela, tanto los de índole celebratoria como los relacionados con la lengua. Atisbos relativos, sobre todo, al primer nivel narrativo determinado por los sucesos de El Gual, espacio asociado personalmente con el autor.

Conclusiones: La presencia de elementos del carnaval en la novela tiene como propósito la formulación de un género satírico relacionado con el humor y la utopía y determinado a partir de la naturaleza del guancasco. Una forma de celebración comunitaria practicada por los lencas desde la antigüedad para dirimir sus diferencias. Sin embargo, al final se percibe la inviabilidad de la aspiración y su carácter paródico.

PALABRAS CLAVE: Roberto Castillo; *La guerra mortal de los sentidos*; carnavalización; novela; literatura hondureña; cultura popular

ABSTRACT

Introduction: This article examines the presence of glimpses of carnival in the novel *La guerra mortal de los sentidos* by Roberto Castillo in order to reveal the author's sardonic stance, his ideas

concerning the values of popular culture, language, and relations of subalternity. It also seeks to demonstrate the humor that shapes the novel and to determine whether it embodies a form of subversion and a transgressive vision of Honduran reality.

Methods: To identify the ideas associated with carnival in *La guerra mortal de los sentidos*, a detailed exploration of the novel was conducted using a mixed-methods approach and textual analysis focused on gathering actions, images, episodes, and verbal structures, which were subsequently selected, compared, described, and examined in a manner similar to that employed by Mikhail Bakhtin in his analysis of François Rabelais's works.

Results: The study identified a varied presence of carnival motifs in the novel, including both celebratory elements and those related to language. These glimpses are associated primarily with the first narrative level shaped by the events occurring in El Gual, a space personally connected to the author.

Conclusions: The presence of carnival elements in the novel aims at the formulation of a satirical genre linked to humor and utopia, structured around the nature of the guancasco, a form of communal celebration practiced by the Lenca people since ancient times to resolve their differences. However, the ending reveals the unattainability of this aspiration and its ultimately parodic character.

KEYWORDS: Roberto Castillo; *La guerra mortal de los sentidos*; Carnivalization; Novel; Honduran Literature; Popular Culture

CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Concepción y/o diseño de investigación:

Raúl López Lemus (100%)

Adquisición de datos:

Raúl López Lemus (100%)

Análisis e interpretación de datos:

Raúl López Lemus (100%)

Escritura y/o revisión del artículo:

Raúl López Lemus (100%)

INTRODUCCIÓN

La guerra mortal de los sentidos apareció en el panorama de la literatura hondureña en el año 2002, luego de que su autor, Roberto Castillo (1950-2008), publicara una novela corta y tres libros de cuentos de temáticas diversas. Se trata de una novela experimental, de la exposición de la memoria colectiva de una región, o una forma de contrapunto en la que se plasma, a partir de artilugios humorísticos y populares, la historia del país; pero, sobre todo, es un repositorio de la lengua en sus múltiples matices. Según Umaña (2003) «estamos frente a un texto de carácter metalingüístico que obvió el peligro de la teorización: nunca deja de lado los parámetros del discurso ficcional» (p. 363). Para Bermúdez (2006) «es una rica textura donde se aloja un conjunto de voces, registros y códigos lingüísticos, en oposición a la tendencia homogeneizadora del lenguaje» (p. 72). Una obra ambigua que, de acuerdo a Leyva (2003) «se inclina por cierta estética lúdica y humorística propia de los tiempos actuales». La novela aborda de una manera disparatada y cáustica la realidad hondureña y sus diferentes circunstancias a partir de la inclusión de

elementos posmodernos como la polifonía, el dialogismo, la presencia de un lenguaje con matices populares y el despliegue de unas formas e imágenes relacionadas con el carnaval.

La trama de la novela aparece organizada siguiendo un esquema que intenta proyectar, desde una postura fragmentada, festiva y con tintes populares, las dinámicas sociales que sostienen y pulimentan el mestizaje de la región, en proceso de consolidarse, pero con marcadas tensiones en su interior. En la construcción de ese tejido social que sirve de sustrato a la historia del país imaginado por Castillo, participan no solo la visión de un pueblo con matices étnicos: los lenca; sino que la perspectiva de toda la población mestiza y extranjera. El argumento se cifra en la búsqueda del último hablante lenca por un profesor de origen español que llega a Honduras, motivo que le sirve de pretexto al autor para describir la manera de ser del hondureño, su forma de percibir y afrontar una realidad en continua evolución y disparidad; un proceso que acaba con una relectura de las condiciones del país, pero, sobre todo, con la construcción de un discurso capaz de transmitir las discrepancias obvias de esa relectura.

Este trabajo indaga en la presencia de indicios de la carnavalización, teoría propuesta por Mijaíl Bajtín, para determinar, en los distintos planos narrativos sobre los que Castillo construye la trama de la novela, el sentido de las fiestas y espectáculos públicos, de la imagen grotesca del cuerpo, de los componentes del banquete y de las formas verbales populares vinculados a su discurso para revelar la postura sardónica del autor, sus ideas sobre los valores de la cultura popular, la lengua y las relaciones de subalternidad. Además, intenta mostrar el alcance de las manifestaciones del humor, omnipresente en el texto, y si este se vincula con las celebraciones de la plaza pública y las actividades colectivas de la población de Honduras, si encarna una forma de subversión, una visión carnavalesca, transgresora de la realidad hondureña, si conecta con la visión del mundo que caracterizaba a la Edad Media y al Renacimiento europeo y si se propone una forma de utopía a partir de su configuración.

La relevancia de un estudio como el presente se fundamenta en la presunción de que Roberto Castillo se planteó formular una teoría que intentara explicar los procedimientos políticos, sociales, económicos, culturales y étnicos que definen la identidad de la población de la región, pero no quiso realizarlo de la manera tradicional, a través de un discurso serio, formal, canónico o regularizado. Procuró captar el sentido cínico y paródico del individuo hondureño con todas sus matices y contradicciones, plasmarlo en un relato de carácter equívoco y plurisignificativo, de manera que resultara atípico, divergente, sintomático, y de interés general, y configurar a partir de él la posibilidad de una utopía. Surge entonces la necesidad de definir e inventariar los elementos de este discurso para proponer a través de su acumulación y concierto una intención más acorde con las ideas del autor y, de paso, conocer sus interioridades y características. Distinguir los elementos humorísticos del discurso del resto de los recursos técnicos que integran el libro permitirá

que se reconozca su propuesta verdadera y se ahonde en enfoques aún no abordados sobre la literatura del país.

La revisión bibliográfica arroja pocos estudios realizados de esta novela que se orienten hacia el plano cómico y festivo. Citables son el elaborado por Funes (2008), para demostrar que la novela incorpora elementos «disruptivos» que la convierten en una obra clave de la literatura hondureña y que ve la impostura en el mundo creado por Castillo, sobre todo en las secuencias narrativas que representan la historia oficial; los señalamientos de Bermúdez (2006) acerca del «humor iconoclasta y sentido de lo cómico que Castillo sabe enhebrar en el curso de invención de sus historias» (p. 73); las alusiones de Alfaro (2010) acerca de los rasgos carnalescos de la novela, que considera los aspectos humorísticos como «recurso estético» y «como estrategia para desestabilizar las estructuras de poder» (p. 64). Pero el tema de la carnavalización propiamente dicho ha sido estudiado de manera integral por el profesor de origen nicaragüense Miguel Ayerdis (2004). Este investigador se centra en aspectos relacionados con la memoria y la identidad, pero se detiene a explicar cómo los episodios carnalescos condicionan y aclaran el sentido de los temas más importantes del libro. Su estudio del carnaval abarca el análisis de tres celebraciones en las que se parodia la historia oficial: el recibimiento del embajador gringo en El Gual, un partido de fútbol entre Honduras y El Salvador y la puesta en escena de la muerte de Lempira. Por último, Giuseppe Gatti Riccardi, refiriéndose a la utopía en Castillo, alude al tema del carnaval en sendos artículos publicados y asocia el humor con la forma de «ver» y «decir» practicada por el autor al describir la realidad hondureña.

Para Gatti Riccardi (2021), Castillo configura una voz irónica que construye la ilusión utópica en un primer plano para luego materializar su hundimiento, su fracaso, ya que su intención apunta en una dirección contraria a la presupuestada. Esto se manifiesta, tanto en *La guerra mortal de los sentidos* como en el cuento «Subida al cielo», del libro homónimo.

Si el carnaval, para Bajtín (2003), es capaz de poner el mundo de revés, si significa un rechazo a todo lo hegemónico y oficial, ¿por qué sus imágenes populares, hiperbólicas, grotescas y festivas no podrían servirle a Castillo para definir la idiosincrasia de unos personajes sometidos por la institucionalidad que se enfrentan a lo establecido a través de la risa y la desfachatez? ¿Por qué no proponer un orden social en el que impere la igualdad y el bienestar común a partir de la universalidad de sus signos?

RABELAIS Y LA POÉTICA DE LA RISA

La teoría de la carnavalización en la literatura fue propuesta por primera vez en 1946 y luego en 1949 por Mijaíl Bajtín como parte de una tesis doctoral. Para Iparraguirre (2019), la teoría causó controversia en los círculos intelectuales del país de origen de su autor, lo que aunado a la incomodidad que producían sus ideas poco ortodoxas y alejadas del formalismo que, predominada entonces en Europa, propició que su trabajo fuera rechazado tanto por los académicos que lo adversaban como por sus detractores que no estaban de acuerdo con su posición ideológica y religiosa. Los postulados que conforman

la teoría se originan del cuantioso estudio que el autor realizó a partir de la obra de Rabelais y que intituló *La cultura popular de la Edad Media: el contexto de Francois Rabelais*. El texto solo pudo ser publicado en 1965.

Señala Bajtín (2003) que durante la Edad Media y hasta el Renacimiento en Europa, el tiempo dedicado a las celebraciones públicas, como las Carnestolendas, Mardi Grass o las ferias patronales, que se realizaban todos los años antes de la cuaresma, suponían para el pueblo una forma de vida distinta de la habitual, ambivalente, desvinculada del quehacer ordinario, del trabajo y de su idea del mundo. Se trataba de una forma de existencia que se desligaba de los presupuestos de la vida oficial, de la cultura oficial reconocida por las élites dominantes y por la Iglesia. Era un tipo de celebración menos dogmática, pero sugestiva y alegre, hasta optimista, en la que los individuos, sobre todo los de los estratos menos favorecidos, gozaban de alguna forma de libertad e igualdad que no podían permitirse en otras épocas del año.

El autor llama la atención acerca de los signos y formas que el carnaval se creó en la mentalidad del populacho debido a la libertad que promulgaba. «Se elaboraban formas especiales del lenguaje y de los ademanes, francas y sin constricciones, que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta» (Bajtín, 2003, p. 10). Debido a su naturaleza desinhibida y optimista, estas fiestas estaban dotadas de un significado sui generis. Dentro de su enfoque ambivalente latía un simbolismo diverso que fomentaba una forma de independencia y unos vínculos nuevos entre los individuos. Reflejaban, además, mientras se llevaban a cabo, una visión del mundo revolucionaria y de contacto libre y familiar. No se trataba de simples representaciones.

El individuo parecía dotado de una segunda vida que le permitía establecer nuevas relaciones, verdaderamente humanas, con sus semejantes. La alienación desaparecía provisionalmente. El hombre volvía a sí mismo y se sentía un ser humano entre sus semejantes. El auténtico humanismo que caracterizaba estas relaciones no era en absoluto fruto de la imaginación o el pensamiento abstracto, sino que se experimentaba concretamente en ese contacto vivo, material y sensible. El ideal utópico y el real se basaban provisionalmente en la visión carnavalesca, única en su tipo. (Bajtín, 2003, p. 10)

En estas festividades se podían subvertir todos los órdenes de la sociedad, todo era posible y permitido: el rey podía disfrazarse de pordiosero y el pordiosero podía ser coronado como rey. Una serie de destronamientos y coronamientos sucesivos con un significado de carácter más universal:

A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, de los privilegios, las reglas y los tabúes. La fiesta popular con

su diversa simbología se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto. (Bajtín, 2003, p. 9)

Herencia de las Saturnales romanas, de las celebraciones de la vendimia o de los rituales agrícolas de los pueblos europeos antiguos, en estas fiestas era tolerable hacer escarnio de los dioses, de los gobernantes y de las creencias más arraigadas y, lo más importante, con algún grado de impunidad y vileza. Se bebía y comía en abundancia, según la costumbre, se disfrutaba sin reservas de los festejos. El carnaval era, más que todo, una celebración de renovación universal, de desequilibrio cósmico y de gran permisibilidad.

Con el tiempo inauguró una cultura alejada de las celebraciones oficiales tanto de la Iglesia como del Estado Feudal, heterogénea, divergente, dotada de un simbolismo más abarcador y humano que la que prevalecía en el tiempo ordinario. Se convirtió en un espectáculo de la plaza pública, de la calle, de los grupos menos favorecidos, porque el principal protagonista de la fiesta era el pueblo llano. Los bufones, payasos y diablos que participaban en los actos callejeros le agregaban un cariz paródico al festejo, pero ese no era el fin de todo. La risa que caracterizaba las fiestas enmascaraba la personalidad, la colectivizaba y llevaba a los individuos a desligarse de sus preocupaciones más fundamentales, sobre todo del miedo, del interno que constriñe el ánimo y la voluntad, como del que procede de afuera, del mundo, del universo o de las deidades. El miedo a la muerte se transformaba en una celebración de la vida, de la renovación.

El Renacimiento marca el periodo en que los signos del carnaval penetran en la gran literatura. Bajtín (2003) señala que es el momento en que la fiesta popular, el carnaval, se abre paso en los salones burgueses y da el gran salto hacia las letras; el arte se ve impregnado de su simbolismo. Autores de la talla de Shakespeare, Cervantes, Francisco de Quevedo, Lope de Vega, e incluso Dante Alighieri, reclaman para sí la fiesta del pueblo y sus diferentes manifestaciones. Los festejos cambian de ámbito y la literatura encarna los valores del carnaval; además, trata de cristalizar una significación que antes pertenecía a la tradición. Es el momento en que Rabelais hace su aparición en el escenario europeo, sus libros se apropian de la simbología de las celebraciones. Gargantúa y Pantagruel concentran los signos de la Edad Media europea.

Sin embargo, en la época moderna los valores del carnaval parecen difuminarse al ser tratados a través de un lenguaje serio y convencional, sin la rica y variada expresión que le aportaba la fiesta. A partir del romanticismo se pasa del realismo grotesco que prevalecía en las celebraciones antiguas a un realismo más natural; la subjetividad se establece como medida del texto. Indica Bajtín (2003):

En la época moderna, todas estas esferas alógicas del lenguaje no publicado sólo se manifiestan allí donde desaparecen los fines serios del lenguaje, allí donde los hombres, bajo condiciones extremas de familiaridad, se dedican a un juego verbal desenfadado y sin objetivo, soltando las riendas de su imaginación verbal fuera de la rutina seria del pensamiento y de la creación metafórica. Estas no hacen más que

penetrar débilmente en la literatura libresca, y únicamente en las formas inferiores de lo cómico. Actualmente, todas esas esferas han perdido casi su significación anterior, sus lazos con la cultura popular, y se han transformado en su mayor parte en supervivencias agonizantes del pasado. (p. 348)

Es debido a esas circunstancias que al hablar del carnaval en la novela de Castillo nos referimos a atisbos y no propiamente a una representación acabada del mismo. En adelante, se tratará de identificar los elementos que perviven en el texto relacionados con estas fiestas para describir rescoldos verbales o simbólicos arrastrados hacia la novela por el autor desde el pasado con algún propósito. Es seguro que en la literatura contemporánea pervive una lengua y un humor dotado de un significado con un valor negativo que critica el orden establecido, se burla de las instituciones y del poder hegemónico, ironiza sobre él, pero que ya es incapaz de sostenerse en la ambivalencia y en la universalidad que poseía en su origen.

Al igual que su modelo europeo, Roberto Castillo dotó a su novela de una estructura que resulta novedosa para el común de la literatura hondureña, sobre todo si se toma en cuenta la época en la que fue escrita: principios del siglo XXI, cuando la novela testimonial perdía el espacio ganado en Centroamérica. El libro puede considerarse una extrañeza en el contexto nacional, hasta regional, ya que presenta recursos pocos usuales en su forma y estilo que merecen una revisión detallada. Las ideas señaladas por Bajtín configuran, según una primera lectura y aproximación, el armazón principal en el que se sostiene el edificio narratológico de la novela de Castillo. Pero será necesario identificar las manifestaciones concretas de esas ideas en el discurso, en su escenografía ficticia y en la construcción de su trama, para determinar los nexos que conectan la obra del autor hondureño con la literatura europea del medioevo y del Renacimiento, que son los momentos en que esa visión del mundo relacionada con las celebraciones populares encontró su realización plena.

METODOLOGÍA

La estrategia de la risa

El análisis de esta novela se realiza a partir de la aplicación de un método sociocrítico que tiene su sustento en los presupuestos del postformalismo y la semiótica rusa y cuyo soporte teórico fuera propuesto por Mijaíl Bajtín y empleado por él en el estudio de la obra de Rabelais. Según este método el lenguaje es el soporte de los elementos ideológicos y culturales vertidos en el texto a través de un conjunto de voces que dialogan entre sí, conformando el universo narrativo que lo define. Esta perspectiva pone énfasis en:

1. Lo contextual, el conjunto de ideas y opiniones que trazan la arquitectura de la novela.
2. Lo ético, la singularidad del comportamiento de los personajes.

3. Lo estético, la estructura artística, que participa en la organización de las voces en los diferentes planos del discurso.

En tal sentido, permite interpretar, valorar el signo estético-literario y participar con imaginación y creatividad en su propia cultura (Olivares *et al.*, 2025).

Desde un enfoque mixto y con el auxilio de un análisis textual y hermenéutico se pretende reunir acciones, imágenes, episodios y estructuras verbales, y a seleccionarlas, compararlas, describirlas y desmenuzar sus unidades mínimas de sentido de la misma manera que lo hiciera Bajtín en Rabelais. Se propone dividir el texto de Castillo en tres planos narrativos y formular un significado hipotético para cada uno de ellos, a la vez que se analizan los aspectos del carnaval comparándolos con escenas similares contenidas en el argumento de la novela. Se pondrá hincapié en las formas de expresión que revistan mayor importancia o que se vinculen con la teoría del autor ruso de manera directa. Con relación a la recogida de datos y su presentación, se respetará la tipología propuesta por Mijaíl Bajtín respecto a los elementos propios del carnaval presentes en la cultura popular: la imagen grotesca del cuerpo, de la fiesta pública, el factor verbal y popular y los signos del banquete, de manera que se pueda describir cada componente seleccionado y dejar al descubierto su nivel de aparición y su sentido

El procedimiento para extraer las ideas de Castillo relacionadas con el carnaval se establece con la anuencia de los lineamientos siguientes:

1. Una primera exploración en la que se recogen los fragmentos que mantienen algún vínculo con los elementos del carnaval, conforme a la propuesta de Bajtín en la que pasa revista de forma pormenorizada a los cuatro libros de Rabelais y establece los rasgos de la cultura popular de la Edad Media que se traspasan a la escritura.
2. Una categorización de estos fragmentos, separados de acuerdo al elemento carnalesco al que se adscriben y con el cual mantienen una semejanza.
3. El establecimiento de unos porcentajes de apareamiento en la novela de estos elementos para medir el alcance significativo de cada uno de ellos.
4. Un trabajo de conexión entre los elementos categorizados y las situaciones prácticas señaladas en la novela que lleve a determinar la intención del autor y su formulación con respecto a la realidad hondureña.
5. Una descripción específica de, por lo menos, cuatro pasajes de los elementos categorizados para ilustrar su presencia real al lector y, por ende, su proyección dentro del tejido narrativo de la novela. Además, la discusión final se encausará a través de la presentación de una lista de episodios en los que se considere que los atisbos del carnaval están mejor esbozados.

6. Un análisis general en el que se procede a unificar los criterios para darle forma a las ideas de Castillo con respecto a la presencia del carnaval en su novela y concretar su propósito verdadero.

Lenguaje, fiestas, el banquete, el cuerpo grotesco

Para iniciar el análisis del texto de Castillo, en primer lugar, habrá que vincularlo con la época en la que mayor resonancia tuvo el carnaval; establecer algunos canales intertextuales plausibles y efectivos entre esta novela y el Renacimiento europeo que ayuden a darle un sentido más definido a los hechos expresados en ella. Ronald Nibbe (2003) señala al respecto:

Esta novela de Roberto Castillo está estructurada de forma muy parecida a *Don Quijote*. Cada testimonio tiene un encabezado donde se explica quién habla. Estas expresiones de sabor añejo evocan de inmediato la manera de enunciar los capítulos del *Quijote* u otras novelas de esa época. En verdad Don Quijote y El Buscador del Hablante Lenca tienen muchas cosas en común. (parr. 13)

Este mismo autor, refiriéndose al título de la novela, que Castillo articuló tomando prestado un verso de Lope de Vega, declara que este último «era visto como rebelde en su época, en gran medida porque colocó en sus obras teatrales a la plebe, o sea el pueblo común y corriente, a la que le dio el centro del escenario» (parr. 17).

Más adelante, en la parte medular del mismo trabajo, Nibbe establece paralelismos más acusados y definidos entre el autor de *La arcadia* y Roberto Castillo:

Roberto Castillo en su novela evidencia un espíritu y una sensibilidad muy parecidos a los de Lope. Es evidente que el autor tiene profundo conocimiento de la gente y de las condiciones de vida sobre las que escribe. Los enredos de la novela fascinan. El libro tiene una estructura muy abierta. Los capítulos son cortos y los temas y los tiempos cambian rápidamente de una página a la otra. (parr. 18)

Lope de Vega es la figura que establece el vínculo entre el pasado europeo, rico en signos carnalescos, y la época contemporánea del autor de esta novela. Ya se sabe que su obra está plagada del espíritu de la época. Bajtín lo menciona como uno de los autores que asimilaron los elementos populares de su tiempo y los reflejaron en sus escritos. Para Castillo es un símbolo y modelo de su postura sardónica y desenfadada. En la novela aparece otra referencia a un autor español de ese tiempo que puede leerse como un intento de empalme entre las épocas separadas, pero también como una manera de emular la drasticidad de su expresión; ese nombre se repetirá con asiduidad. Refiriéndose al bagaje cultural de Chema Bambita, personaje clave: «No sólo fue un gran lector, yo me atrevería a decir, además, que un verdadero quevediano» (Castillo, 2002, p. 140).

Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Cervantes, Erasmo, son algunos de los autores que le sirven a Castillo para adentrarse en las aspiraciones de una época que desea ver

reflejada en su novela; muchos de estos nombres aparecen más de una vez en el texto, en momentos claves. Por ejemplo, en los primeros capítulos, cuando afina la maquinaria verbal que va a empujar su novela hacia su propósito esencial. Sin embargo, estos son solo puntos de contacto, maneras de fijar la materia de la obra a algo conocido y concreto; se debe penetrar en los elementos más heterogéneos del libro, en el humor y la lengua, y así ligar su discurso con la Edad Media y el Renacimiento con mayor propiedad. Será necesario revisar el humor de Roberto Castillo a la luz de los elementos del carnaval para convencernos de que las ideas que prevalecían en el siglo XVI no le eran ajenas.

Veintinueve testimonios de individuos que conocieron al Último Hablante Lenca le dan una forma fragmentaria y variada a la novela, intercaladas con otras innumerables historias, tanto del presente y del pasado como del futuro, relacionadas con los habitantes de El Gual y de otras regiones de Honduras y Centroamérica. Entre estas historias destacan las que narran las peripecias del Buscador del Hablante Lenca y sus amigos, las pillerías de los cipotes del pueblo, la de un par de prostitutas famosas, la de Chema Bambita, un español nacido en la región en el siglo XVIII y que propone una especie de convivencia entre criollos y mestizos según las costumbres de los campesinos lenca; la de Rudolf Pacard, la de Hans Dieter, la de Juan Diego Eleudómino Morales, la del Marqués de Calandraca y muchas otras que incorporan diferentes circunstancias en la vida de campesinos, policías, políticos, extranjeros, comerciantes; una gama de personajes de las más diversas condiciones y nacionalidades.

Sin embargo, al fijarse con detenimiento en la disposición formal y en la presentación temática que prevalecen en la novela se comprueba que es viable encontrar una unidad entre el caos que presenta. Se pueden comprimir todas esas anécdotas dispersas en unas pocas, más menudas y simplificadas, hasta dotarlas de una estructura tripartita sólida, a través de la cual se podría explicar de una manera más firme el propósito de Castillo y su relación con las formas antiguas, sobre todo con la sátira menipea, modelo de género carnavalesco por excelencia. Esta estructura experimental expondría de una manera compacta las anécdotas consideradas más significativas para el autor. En esta nueva división la novela mantiene una homogeneidad menos condicionada y se vincula de una manera cercana con las ideas reseñadas por Bajtín en los libros de Rabelais. Bajtín divide la historia de los cinco libros de Rabelais en tres planos narrativos que, según él, se corresponden con la intención del autor y de su idea de los acontecimientos del siglo que le tocó vivir. De manera encubierta los hechos más trascendentales del momento aparecen reflejados en la obra del escritor francés. Dentro de la trama estos hechos encarnan verdaderas representaciones de una época en crisis.

El fraccionamiento de los cuatro libros que realiza Bajtín está condicionado por lo que él considera que narran: en un primer plano las aventuras de Gargantúa y Pantagruel apuntarían hacia lo familiar, las imágenes describen conflictos personales, reales, enfrentamientos que reflejan situaciones cercanas al escritor, un conflicto de su familia con el pueblo por el río, por ejemplo; en un segundo plano se referiría a la realidad política de

su país, Francia; un tercer plano abarcaría todas las historias juntas, empalmadas, y serviría para explicar la carnavalización en un contexto más universal, como una metáfora política. Por eso estarían plagadas de fiestas, banquetes, imágenes grotescas del cuerpo, símbolos y anécdotas populares, gigantes, golpes, exageraciones y de un lenguaje capaz de señalar una relectura de los mismos. En este tercer plano se rebasaría el proceso histórico, se ubicaría la narración por encima de todo contexto espacial, ampliaría su significado y expondría una interpretación novedosa de la realidad. Se trata del universalismo de la fiesta popular, de su poder.

Como en *Gargantúa y Pantagruel*, la novela de Castillo también admite una división tripartita. La historia principal narraría los sucesos acaecidos en El Gual, que son los más cercanos al autor: las peripecias de los cipotes, por ejemplo, teniendo como marco la fiesta patronal en honor a San Sebastián, más todos los acontecimientos relacionados, como la inauguración de la escuela, los partidos de fútbol, las vicisitudes del Buscador, Chema Bambita, los subcerotes, los sisimites, La Perena, y, sobre todo, la representación de la muerte de Lempira. Roberto Castillo vivió en la región durante su infancia y se percibe en la cercanía con la que narra una identificación especial. Un segundo nivel narrativo estaría compuesto por los veintinueve testimonios del nieto del Buscador y sus secuelas. El tercer nivel comprendería los relatos globales e independientes relacionados con la situación de Centroamérica, España y el mundo.

Los atisbos del carnaval son más prolijos en el primer nivel narrativo, lo cual se comprobará a partir de la Tabla 1, presentada más adelante. Se nota la intención del autor de elevar el rango de los sucesos a un nivel que supera lo anecdótico. Conferirles un matiz paródico que ronda lo caricaturesco, lo exagerado. Castillo pretende convertirlos en signos de una visión del mundo no convencional, más significativa. En una entrevista que le concediera a Patricia Inestroza, explica la impresión que le ha producido la región en la que ubica los hechos de la novela:

En ese mundo crecí [...] Era un mundo lleno de historias, poblado por gentes contadoras que valoraban mucho la memoria [...] Yo era un niño que vivía cosas tan sorprendentes como cabalgar el día entero, acampar al caer la noche, encender una fogata para calentar los alimentos [...] Pero sobre todo significaban estos viajes tratar con las personas [...] Significaba asimilar su lenguaje, su imaginación, sus formas de contar y también unos cuantos vocablos de una lengua perdida: la de los indígenas lencas. (Castillo, 2024, p. 1)

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Reconocidas las conexiones entre los dominios del texto y la época del marco de referencia, se procede a señalar ejemplos clarificadores de la tipología del carnaval que marcan la pauta del análisis realizado a la novela de Roberto Castillo.

El texto de Bajtín describe en primer lugar, lo que él llama vocabulario de la plaza pública o lengua de la calle. Se trata de una forma de lenguaje, poco convencional en la literatura de la Edad Media, alógico a veces, risible siempre, que crea, por su naturaleza desenfadada y alegre, una relación más cercana y familiar entre los individuos que lo practican. La obra de Rabelais está impregnada de palabras de significado doble, ambivalentes, burlescos, cáusticos, sirven lo mismo para insultar como para halagar. En muchos casos se refiere a términos relacionados con la geografía del cuerpo o acerca de la muerte, la sexualidad o el poder. Agrupa en este apartado las palabras graciosas de los voceadores callejeros, los términos soeces, la jerga del desparpajo, lemas populares, y hasta los apodos.

En la novela de Castillo encontramos bastantes vestigios de la existencia de este tipo de términos ambivalentes o, por lo menos, intentos de crear unos vocablos que sustituyan a los ordinarios en la conversación de los personajes. Palabras con un significado amplísimo, nuevo o renovado, alejado de su sentido habitual. Hay bastante terminología informal diseminada a lo largo de los capítulos de la novela, sobre todo en las conversaciones de los cipotes que habitan El Gual, cuando juegan, se presentan en la escuela o preparan sus pillerías, pero también aparecen en la urdimbre que conforma el discurso como mecanismo de complicidad y subversión. Se nota claramente la intención del autor de crear un contexto de fraternidad, de salirse de los estereotipos sociales en vigencia, del canon aceptado. La novela entera es un repositorio de términos populares. Esta es una pequeña muestra entresacada de sus páginas: grindio, subcerotes, totopostón, descoteró, rebanar el chiquito, meter la jiotosa, ensartar el chompipa, siguampero, irse a la mierda, tarúpidos, mamplora, arroz con tunco, ponerse a moronga, pan caliente, cosita rica, reculona, chencas, fuerte almareyo, gran feyor, le toqués la mera cebolla, curuncos, coyundas.

Todas estas palabras poseen un fuerte componente popular y disparatado y su significado ambivalente depende de las situaciones y de las relaciones o formalidades en las que se usan. Una forma de heteroglosia practicada por los habitantes de El Gual para defender su propia visión de las cosas o, en algunos casos, para ocultarla y burlarse de ella. Sus emisores pretenden ofender a sus contertulios y, al mismo tiempo crear una atmósfera de camaradería o de celebración. La lengua, en estos casos, está al servicio de la libertad, de la confraternidad entre los individuos.

El episodio que mejor ilustra el uso particular de la lengua al servicio de un propósito más elevado se presenta en el capítulo ocho de la novela. Henry, el niño rico y mimado llegado de la capital a El Gual trata de apantallar a sus compañeros pobres de la escuela introduciendo en la conversación términos conformados a partir de marcas de cigarro extraídas de las etiquetas de las cajetillas que les muestra y cuyo contenido reparte entre ellos. Sus parloteos se llenan de voces como: Pall mall, Kent, Benson & Hedges, Lucky Strike, Marlboro, Salem, Maple, Viceroy, Philip Morris. Sin embargo, pronto los cipotes asimilan y adaptan los términos a su propio vocabulario y les reasignan un significado

particular y distinto. Construyen frases que les sirven de juego y burla, o para contrarrestar la pedantería de su compañero venido de otras latitudes: «no seas tan marlboro, pedile el viceroy a la Margarita para echarle un pall mall, sus nalgas se movían como un camel risueño... La Lucky Strike» (Castillo, 2002, p. 108).

Esa manera de asimilación de los términos de la lengua foránea se puede interpretar como una forma de defensa de su realidad frente a la intromisión de unas ideas que no comulgan con su idiosincrasia particular. No obstante, hay que entender que no se trata de un rechazo tajante o definitivo, Castillo parece presentar el episodio como si se tratara de un mecanismo para ajustar los parámetros culturales e ideológicos recibidos de afuera a la manera de pensar del pueblo. En esto habrá que ver una verdad que el autor deja bien claro en la novela desde el principio: la identidad de la región está conformada a partir de la conjunción de elementos heterogéneos y diversos. La identidad es un proceso relativo que no acaba de completarse nunca y que se establece a partir de desvíos, rechazos, diferencias, conflictos, discrepancias, pero también de acercamientos consensuados, sobre todo los de carácter verbal. En el capítulo XVI queda zanjada esta situación cuando los cipotes para reconciliar la actitud de Henry frente a ellos y poder aceptarlo como uno de los suyos dentro del grupo, deciden llamarlo definitivamente con un término nuevo que sintetiza las diferencias: grindio.

Las formas e imágenes de la fiesta popular son otro aspecto que Bajtín reconoce en la obra de Rabelais. Se trataría de actos cómicos, celebraciones públicas como las ferias, ritos sociales, mascaradas, el rey destronado o apaleado, las procesiones, las diabluras. En general, son un conjunto de celebraciones en las que se establecen relaciones más humanas y cercanas entre los participantes, en las que se diluyen las jerarquías sociales y los roles. Estas fiestas sirven para suavizar las tensiones entre la población, sobre todo, entre los que representan el *statu quo* y quienes intentan subvertir ese orden. Este tipo de festejo tiene un carácter colectivo y licencioso.

Este es el aspecto de la novela de Castillo más estudiado; ya se han mencionado los trabajos de Ayerdis y de Funes al respecto. Gran parte del argumento de la novela discurre teniendo como marco la feria patronal de San Sebastián, procesiones religiosas, carreras de patos, reuniones en el parque y otras celebraciones públicas salpicadas de humor. La parodia que se hace de la muerte de Lempira, los partidos de fútbol y la llegada de extranjeros, son ejemplos obvios, pero hay en el texto una celebración típica de la región que Castillo destaca y aprovecha su cariz carnalesco, aunque se trate de un asunto típico y colmado de un significado autóctono y propio: el guancasco. Un género de festejo practicado por los lencas durante siglos con el propósito de dirimir las diferencias entre los pueblos, o para emparentarse y conseguir pareja. Más que un rito, se trata de un encuentro entre comunidades aledañas y enfrentadas. Chávez (2024) señala: «Al ser un encuentro entre los pueblos es indispensable que la ceremonia inicie con un saludo simbólico» (p. 129).

En el libro aparece descrito en diversos capítulos, de ahí se desprende la importancia que el autor pone en esta celebración:

[...] Es una ceremonia preciosa -contesta el buscador del hablante lenca- Es uno de los espectáculos más hermosos que he visto en mi vida. En él, los santos de dos comunidades se encuentran, y quienes los traen danzan y se regocijan de una forma tan elevada que es difícil expresarlas con palabras [...] hay máscaras y, por supuesto, fresco, fresquito, molonca (bebida alcohólica) [...]. (Castillo, 2002, p. 424)

El banquete es un modelo de celebración comunitario alrededor de la mesa, relacionado con la comida y la bebida y caracterizado por la exageración, lo humorístico, la intransigencia y el cuerpo desmembrado. Se come y se bebe en abundancia, se vence el mundo del trabajo a través de la comida, el cuerpo digiere el alimento, pero, a la vez, es comido y segregado. Durante el banquete se degrada y se zahiere a los participantes, incluso se puede llegar a los golpes y a los linchamientos, representa una reacción contra lo inmutable y arcaico, de ahí que los comensales estén dispuestos a embromarse y a compartir todo tipo de injurias mientras se realiza.

En el texto de Castillo se detectaron diferentes momentos en los que una especie de banquete con carácter colectivo se apropia de la acción, sobre todo en bodas, encuentros futbolísticos y jolgorios públicos, aunque, obviamente, no con el mismo valor que en la antigüedad. La bebida es de vital importancia en las acciones de la novela, al punto de considerarse un héroe de la comunidad al personaje de Silverio, el alcohólico del pueblo, porque salvó una enorme producción de molonca (bebida de maíz fermentada) de ser decomisada por las autoridades. En cada celebración se pone hincapié en la cantidad de bebida consumida y esta significa siempre convivencia fraterna, alegría, celebración de la vida, igualdad, identidad (Chávez, 2023), aunque también indocilidad y rebeldía. Chema Bambita, uno de los personajes esenciales de la novela por sus ideales humanísticos, fue alimentado desde su infancia con marquesote de molonca, de la misma manera que sucedió con Gargantúa en la obra de Rabelais.

La carne empezó a ser repartida, pero sólo a los invitados especiales. Los cipotes se retorcían de hambre [...] y, entre broma y broma, descubrieron el método de pescar carne [...] La pesca de carne duró casi dos horas, y fue tan productiva que los cipotes quedaron ahitos y se tuvieron que tumbar boca arriba sobre la grama, para reponerse. Ya no podían dar un solo paso, de lo crecidas que tenían las panzas, y se dice que algunos se quedaron dormidos en el bosque hasta el día siguiente. (Castillo, 2002, p. 247)

La simbología del carnaval tiende siempre hacia «lo bajo inferior» porque su intención es la renovación, el renacimiento, la nueva vida, de ahí nace la idea de la imagen grotesca del cuerpo, la degradación física, la deformidad. La importancia dentro del carnaval es que simboliza la vida que termina y comienza, la aniquilación y la creación, la gestación y la muerte; una vida engendrada a partir de los órganos de la reproducción ubicados en lo

bajo. Se relaciona con la tierra, la tumba, el final de la existencia, pero, a la vez, con el florecimiento, con un nuevo ciclo que se rehace.

En Castillo encontramos alusiones de este tipo, sobre todo los de carácter sexual, relacionados con la concepción, el placer y la libertad. Maneras de sobreponerse a los estereotipos, las convenciones o las leyes. El caso más emblemático es el de la Perena, una prostituta que instituye toda una escuela de educación sentimental en la región y produce un verdadero furor sexual en los habitantes. A ella el autor la relaciona con la Siguanaba, un ser mítico de la cultura mesoamericana que es presentada en el folclore como una mujer que «pierde» a los hombres, aunque para Castillo parece que los libera de sus responsabilidades maritales. La Perena y La Múrmura, otra prostituta, son dos personajes complejos que pasan por una serie de transformaciones. Estas transformaciones tienden hacia la expresión de una renovación: muerte-vitalidad, olvido-memoria, ya que de ser individuos marginados y violados pasan a tener un lugar importante en la sociedad.

Algunos que se lanzaron demasiado pronto, desafiantes a lo desconocido, cayeron hechizados; y las risas ansiosas que vieron en la Perena, de una Siguanaba insaciable, ya no les permitieron regresar sanos y salvos a sus casas. Se convirtieron en los loquitos, que por años vagaron emperencidos. Las gentes les daban de comer y los asistían, porque los consideraban víctimas diabólicas de la Perena-siguanaba. (Castillo, 2002, p. 88)

El humor, el eslabón que unifica la materia narrativa

Nos damos cuenta cómo el humor, las celebraciones y la lengua juegan un papel crucial en esta interpretación que el autor realiza de las condiciones sociales y culturales que rigen la vida de los habitantes de El Gual. El humor y la lengua propios del carnaval, según se comprueba con la inserción de los ejemplos anteriores, son los elementos unificadores y estilísticos del texto, aunque «en este caso lengua equivale a una etnia y a una cultura: la lenca» (Umaña, 2003, p. 363). Pero también involucra todos los matices del habla ladina y extranjera practicadas en Honduras. El humor se erige como uno de los pilares de esa exploración que el autor lleva a cabo al sumergir al lector en la región imaginada por él, ya que se encuentra de manera omnipresente en el texto. Funes (2008) señala:

La guerra mortal de los sentidos se mueve entre dos mundos. El primero, las representaciones del realismo mágico a través de situaciones y personajes de raigambre popular. El segundo, referente a los dardos que lanza el narrador contra la impostura en actos y celebraciones de carácter oficial, haciendo uso de la parodia y la carnavalización. (parr. 2)

La novela se convierte desde el principio: «los cuatro ángeles que caminan por la ciudad y causan un gran revuelo en la población con su presencia» (Castillo, p. 13), en una farsa ilimitada y grotesca, como si se tratara de un vodevil o la parodia de una realidad

reconstruida puesta en marcha desde la primera página. A través de una gama variopinta de personajes y una escenografía fantástica y descarada, el autor intenta abarcar el imaginario de la población hondureña y la serie de contradicciones que conforman su identidad. Son las acciones humorísticas que dinamizan estos actores, la unidad con que son formuladas, las que permiten reconocer una postura antirrealista que contribuye, en la mayoría de casos, a reconfigurar la visión de los personajes más emblemáticos y a empujar su conducta hacia la ironía textual.

Afirma Bergson (1985): «Fuera de lo que es propiamente humano, no hay nada cómico» (p. 6), y Roberto Castillo parece apegarse a esa consigna. Las escenas carnavalescas aparecen integradas en casi todas las secciones del libro, en mayor o menor medida, por eso se ha señalado antes que la sociedad que él visualiza funciona como si estuviera dentro de un teatro de variedades. Se ha visto que la comicidad indica una reacción de la población a su sometimiento, pero que también, refleja la postura desenfadada del autor, comprometido con unos valores culturales universales, arcaicos en este punto de la historia del mundo: las formas y celebraciones del carnaval que estuvieron de moda durante la Edad Media o que sirvieron de marco al realismo grotesco renacentista. Estas formas delatan las continuas tensiones, reacciones y revoluciones que aparecen entre los protagonistas y, al mismo tiempo, dan cabida a una propuesta basada en unas relaciones sociales igualitarias, pero fracasadas.

El humor es la expresión de un mundo colectivo, abierto a múltiples prácticas y a juegos de ingenio y desafío, parece indicar Castillo con la imposición de un tono desenfadado y la inserción de una multitud de episodios en que este elemento es el centro de la anécdota. Conviene explicar esa condición porque la novela se erige a partir de unos personajes comunitarios que actúan sin inhibiciones y con bastante libertad. Sin la anuencia de esos personajes colectivos y sin un contexto público y festivo que ensanche su proceder sería imposible reconocer en el texto los signos del carnaval. Bergson (1985) explica la función del humor dentro de las sociedades:

No saborearíamos lo cómico si nos sintiésemos aislados. Diríase que la risa necesita de un eco. Escuchadlo bien: no es un sonido articulado, neto, definitivo; es algo que querría prolongarse y repercutir progresivamente; algo que rompe en un estallido y va retumbando como el trueno en la montaña. Y, sin embargo, esta repercusión no puede llegar a lo infinito. Camina dentro de un círculo, todo lo amplio que se quiera, pero no por ello menos cerrado. Nuestra risa es siempre la risa de un grupo. (p. 13)

Castillo conocía de primera mano la teoría del carnaval y apreciaba el humor y la ironía como principios dinámicos de la narración; así lo deja ver su artículo «Del reír», que forma parte del libro *Del siglo que se fue* (2005). Es seguro que intentó aplicar su metodología en *La guerra mortal de los sentidos*:

«Es extraño que el hombre ríe y el método de explicación no esclarece este pequeño misterio», escribió Henri Bergson, hace ya setenta y tantos años, en uno de los ensayos

más famosos sobre este antiguo tema. Cuatro siglos antes, otro francés, François Rabelais, en unos versos que introducen a su monumental *Gargantúa y Pantagruel*, especificó al hombre por el reír: *Porque lo propio del hombre es reír*. Ya no sería el animal político –como dijo Aristóteles–, ni el animal racional de la tradición racionalista, que ha chupado toda la médula de Europa. Sería solamente el animal que ríe. (p. 231)

Se ha comprobado que, aunque disminuidos en su formulación, los signos carnalescos están presentes en casi toda la novela de Castillo, tanto los relacionados con la lengua como los de índole celebratoria. El autor ha impregnado el discurso de los fenómenos populares y la atmósfera se tiñe de los colores del carnaval. La risa desafía lo establecido, desacomoda los estándares en que se basa la convivencia de la comunidad, y desarticula los aspectos más emblemáticos que rigen a los hombres. Se han encontrado 56 episodios que según nuestro parecer aluden a la fiesta popular, 46 se refieren al cuerpo grotesco, 26 al banquete y 18 estarían relacionados a la lengua popular, aunque ya se ha manifestado que la novela entera es un repositorio del habla del populacho. Muchos de estos episodios están interconectados, son el desarrollo de otros, su continuidad o la conclusión de los mismos, se ha explicado que el texto funciona de forma fragmentada y a partir de voces dispersas que dialogan entre sí, contraponiéndose o buscando la amalgama. La siguiente tabla presenta los episodios carnalescos fundamentales reconocidos según un análisis comparativo elaborado a partir de la tipología de Bajtín, se aclara que el nombre de cada episodio responde al asunto principal tratado en él:

Tabla 1. Episodios de índole carnalesca en *La guerra mortal de los sentidos*

N.º	ELEMENTO	DESCRIPCIÓN	PÁGINAS
1	El cuerpo grotesco: «lo bajo inferior»	1. La historia del degenerado y las gallinas	21
		2. La muerte de Juan Diego	28-29
		3. La violación de La Perena	32-33
		4. La carroza de la muerte	33
		5. Día de muertos	37-38
		6. Se le hinchó el pene a Chorro de Humo	41-42
		7. Escuela de educación sentimental de La Perena	49
		8. Entierro de Don Juan Diego Eleudómino de la Luz Morales	50
		9. Las tumbas profanadas	50-51
		10. Los locos de El Gual	74
		11. Receta para producir demonios	96
		12. Sabino, Cara de Yuca	131-136
		13. Sobre los maricones	163
		14. La vida sexual de Chema Bambita	182
		15. El rapto de Nubita	203-205
2	Formas e imágenes de la fiesta popular	1. La turbamulta provocada por los ángeles	13-14
		2. La historia del excusado	63
		3. La contienda acerca del uso del huacal o el vaso	45
		4. El juicio celebrado en la escuela	189-190
		5. Sobre la vida sentimental de los cipotes de la escuela	191-194
		6. Esculturas de San Sebastián	363
		7. La rebelión de los objetos	400
		8. La carrera de patos	224
		9. La Hermandad de San Sebastián	176
		10. El incidente del Suyatal	366
		11. La procesión de San Sebastián, la impostura	271
		12. La historia de Rudolf Pacard llamado el «Compraculos»	489

		13. El partido de fútbol entre Cologüire y El Gual	337-342
		14. La muerte de Lempira	354-355
		15. La inauguración de la escuela Lyndon B. Johnson	210-212
3	Lengua popular	1. La historia de Lempira	61-63
		2. El hacedor de nacimientos	91-93
		3. Palabras derivadas de marcas cigarrillos	107-108
		4. Spanglish	113-114
		5. Los Tarúpidos	126-128
		6. Maruja, clave secreta	145-146
		7. Barbanelli evidencia de escritura lenca	146-147
		8. Güevos por huevos	151-152
		9. La historia de Suyapita	467
		10. La respuesta del Hablante Lenca a los subcerotes	333-334
4	Símbolos del banquete	1. Chorro de Humo y la leche y el queso donado por la Alianza para el Progreso	46
		2. Picar gallinas	85
		3. El Comedor de zanates	93-94
		4. Chupete de molonca	98-99
		5. Boda rumbosa	99-105
		6. El whisky versus la molonca	165-167
		7. Producción fabulosa de chicha	176
		8. Cara de Yuca sobre la molonca	184-187
		9. La pesca de carne de los cipotes	247
		10. La comida de Doña Liboria	351-354

Fuente: Elaboración propia

Las historias del apartado uno del cuadro, relacionados con el cuerpo grotesco, se asocian con el sexo y la muerte, elementos esenciales para comprender la naturaleza del carnaval. El sexo y la muerte son signos que explican el poder destructor y, a la vez, de regeneración al que alude el carnaval siempre, como una forma de instauración de un nuevo orden o de una feliz renovación del mundo existente. Castillo presenta a sus personajes con perturbaciones físicas y hasta mentales, todos los seres presentados en las historias del apartado uno tiene deformaciones de diversos tipos. Chema Bambita, por ejemplo, desarrolló un dedo de más en cada mano, pero posee el don de la fertilidad extrema y esto lo convierte en un individuo atípico, que crea un legado humanístico, distinto al que prevalece en la región de El Gual. Su propuesta de una sociedad ideal traspasa más allá de su muerte debido a esa condición.

Los episodios del segundo apartado, de índole celebratoria, son más numerosos y variados y determinan el carácter divertido de la novela dominado por una atmósfera bromista y desenfadada. Se ha mencionado que son los más abundantes en la novela y, aún en aquellos fragmentos que no poseen un matiz festivo, todo en el texto está salpicado del humor y de la ironía de una manera u otra. Casi siempre el autor recurre al envilecimiento que es una de las condiciones del carnaval, incluso en los casos en los que los cipotes del pueblo solo juegan o se divierten entre ellos. Se reconoce en Castillo que esa forma de envilecimiento de los personajes y de las acciones procede de una observación minuciosa de la realidad del país y de su intención. Es significativo la parodia que hace de la muerte de Lempira, punto central de la novela. Cada detalle de la representación conlleva una suerte de conflicto, en el que nadie se pone de acuerdo y en el que todo cambia de manera azarosa y absurda a cada instante. Esa crisis de la fabulación es la que provee de dramatismo a gran parte de la novela y alienta su significación. Se advierte de

inmediato la falsedad de los hechos históricos representados y la imposición de unos nuevos que funcionan como una interpretación particular de los anteriores. Lo cierto es que en este punto es donde se avizora la pretensión de Castillo de recrear una atmósfera excepcional, vinculada con la carnavalización y la parodia. La mayoría de las escenas de la novela funcionan dentro de una carcasa festiva y comunal que le confieren un agradable tono humorístico y revolucionario.

El lenguaje popular impregna toda la novela con términos sencillos, apodos, hipocorísticos, arcaísmos, frases hechas, intentos de crear nuevos vocablos, alteraciones lingüísticas, el argot escolar, como se abordó anteriormente, pero en las historias incluidas en el apartado tres se puede ver su uso de manera sistemática y continua. Castillo no solo usa la lengua del pueblo para darle viveza y vitalidad a su novela, sino también, como mecanismo de compromiso con unos valores sociales en crisis.

La lengua es la gran protagonista de la novela, tanto como el humor y la parodia. La lengua y el humor son los elementos que otorgan la unidad a las distintas voces que nos hablan desde las entrañas de la arquitectura de la trama. Y son reconocibles fácilmente en su configuración lingüística las características expresadas por Bajtín en la descripción del carnaval presente en la obra de Rabelais. Una lengua alógica, injuriosa, alterada: la de Maruja, clave secreta (Castillo, 2002, pp. 145-146); ambigua, cómplice, que crea una perspectiva diferente: Los tarúpidos (Castillo, 2002, pp. 126-128); familiaridad entre los interlocutores y de contacto libre y directo: la historia de La Suyapita (Castillo, 2002, p. 467); una lengua como mecanismo de defensa ante la intromisión foránea: palabras derivadas de marcas de cigarrillos (Castillo, 2002, pp. 107-108) y la respuesta del Hablante Lenca a los subcerotes (Castillo, 2002, pp. 333-334).

De los símbolos del banquete consideramos que esas historias insertas en el último apartado del cuadro son representativas ya que se refieren a la comida, la bebida, la ingestión, y a los rituales sociales que intervienen en las reuniones y fiestas y servirán para ilustrar su considerable presencia en la novela de Castillo. Cabe señalar que, según Bajtín, el banquete está íntimamente ligado a la fiesta popular y a las costumbres que la gente muestra durante las celebraciones de los rituales públicos. No se trata del comer y beber habitual, se relaciona con la abundancia y la participación comunitaria en jolgorios y festividades. En la novela de Castillo a pesar de retratar una sociedad con recursos limitados, siempre hay espacio para señalar momentos de grandes comilonas y una actitud juerguista de los personajes, que es la nota central de este componente del carnaval. La molonca como bebida tradicional hace acto de presencia en todos los acontecimientos sociales de la región, pone la nota festiva entre los habitantes y es defendida por ellos ante la intromisión de otras bebidas o ante las autoridades que la han prohibido. Se especifica una serie de variantes que existen de dicha bebida, incluyendo la molonca de consagrar que es la más estimada de todas y que cumple una función desmitificadora de los valores religiosos establecidos. La mayoría de los fragmentos

incluidos en el cuadro para ilustrar la presencia de este componente del carnaval en la novela se refieren a la bebida y su rol social en la región.

Lo que queda de manifiesto, después de comprobar la variedad y la calidad de los ejemplos presentados, es que en la mayoría de los episodios que conforman *La guerra mortal de los sentidos* (2002), late el fermento de las celebraciones, la exageración, el humor, la lengua popular, la parodia, la ironía, pero también asoma la posibilidad de articular dentro de su trama fragmentada una forma de utopía ficticia. O el intento de manipular los elementos del humor para llegar hasta su consecución. La utopía es una recreación imaginaria; para Misseri (2021) «puede ser una teoría de un ideal de sociedad, una descripción ficcional de cómo sería ese ideal si estuviese en funcionamiento y, por último, un intento concreto de plasmar ese ideal en una comunidad específica» (p. 463). Está relacionada con una visión del mundo igualitaria, aunque antirrealista y su conexión con el carnaval se basa en los condicionamientos sociales que este respalda.

CONCLUSIONES

Después de comprobar la presencia de los elementos del carnaval y acreditar la diversidad de motivos y signos del mismo activo en la novela, se percibe en Castillo una intención revolucionaria, pero a la vez, contraproducente: la de imponerse con un género narrativo de arriesgada factura en nuestro medio y de ofrecer con él, simultáneamente, la visión del fracaso de su pensamiento inicial. La unidad que el humor crea apunta en una dirección relacionada con la impostura y, a la vez, tiende hacia la consecución de un proyecto ilusorio que Castillo esboza en medio de las acciones y que no se percibe en toda su magnitud a simple vista. La atmósfera humorística o de cinismo cómico que impregna el libro, no solo enmarca una realidad, la ausculto, la reformula, devela sus fracasos, sino que trasluce una propuesta que supera lo meramente temático y formal. No se trata de un telón de fondo, puesto que el humor se transforma en protagonista en cada momento. Se podrá discutir acerca de su naturaleza y proporción, pero es seguro que Roberto Castillo utiliza el humor como contrapunto narrativo para presupuestar la idea de una tesis que él ha imaginado al concebir El Gual y escenificar la existencia absurda de los personajes que pueblan esa región. En esta teoría se relacionaría de un modo inédito la relatividad del carnaval europeo con una forma de utopía americana definida a partir de la convivencia armoniosa y equilibrada practicada durante siglos por los pueblos lencas.

Si el carnaval encarna una forma de existencia basada en la igualdad y la libertad plena, si indica la superación de unos límites ideológicos, si se impone sobre las jerarquías, la cultura y el poder, si posee un alcance universal único, por qué no podría servir de marco de referencia para el planteamiento de un proyecto utópico a la medida de las circunstancias de la región novelada. Ese modo de apropiarse de las voces que dialogan y que conforman la realidad de El Gual, de representarlas de una manera insólita y alegre, tiene su principio en la naturaleza del guancasco y la visión de los pueblos originarios, en su forma pacífica y resignada de aceptar las diferencias.

No resulta descabellado entonces que en el epílogo de la novela se trate de consolidar lo más granado de esta celebración a través de la puesta en marcha de un episodio significativo y de carácter prioritario para uno de los protagonistas. Aparece una representación del guancasco, fuera de su contexto legendario y provisto de un carácter universalista en el que se muestra su naturaleza utópica y se señalan las razones que lo vuelven particular y característico. Es una conmemoración que El Buscador del Hablante Lenca recrea en su vejez a partir del recibimiento en su casa de Madrid de la primera edición del libro *Guía de los «empactados»*, atribuida a Chema Bambita, que le produce un jolgorio sin igual. Eso lo lleva a echarse a la calle y a «revolver» a sus vecinos, «correteando y saltando sin control», como si se tratara de la recuperación de la escenografía y los condicionamientos del carnaval antiguo. Reaparecen en su postura desinhibida y absurda algunas de las formas de las celebraciones callejeras. La locura y el frenesí se apoderan de los habitantes de la ciudad de Madrid entonces. Habrá que contextualizar el significado de este fragmento y relacionarlo con el sentido primordial de la novela, puesto que, al carnaval, por su condición de nivelador de las jerarquías, se le ha considerado, desde que Bajtín hiciera su propuesta, una utopía.

¿Pero hasta qué punto es posible la consecución de un propósito utópico de tal magnitud en un contexto como el que anuncia la novela? Tal vez la clave no se encuentre precisamente en las acciones de ésta sino en toda la obra de Castillo. *La guerra mortal de los sentidos* (2002) sería el culmen de una hipótesis política que discurre a través de todos sus libros y se abre camino en ella con fuerza. Ya se ha señalado que Castillo reformula y desmonta la realidad cada vez que la aborda porque su intención primordial es dar cabida a las voces silenciadas de su entorno y mostrar con ello su desafío a las condiciones imperantes, aunque comprenda la inviabilidad de su propósito. En la mayoría de los casos este desafío pasa por una forma de desacomodo de las condiciones a través del humor y la resignación. El guancasco solo señalaría la reformulación de una aspiración personal al equiparar sus rasgos esenciales con los condicionamientos del carnaval europeo. Debido a esa circunstancia, el autor insistiría en señalar su influencia poderosa en la comunidad, defendería su manera de imponer sus usos y costumbres, y explicaría la conveniencia de utilizar la ironía de que se reviste como medio práctico de su expresión colectiva. Por eso incorpora rasgos de carácter universalista entre las costumbres de los pobladores que retrata e intenta que su propuesta se refleje en un cuadro de figuras alegres y pintorescas. Utiliza personajes claves que, reconociendo el contexto de El Gual y su situación, reinterpretan su idiosincrasia y apuntalan su proyecto.

Es sumamente significativo entonces que a pesar de que Castillo ha tratado de llamar la atención sobre el proceso e instauración de este ideal con marcada obstinación y haya colmado su novela de recursos que lo justifiquen, al final, él mismo se encarga de reseñar un tipo de anti utopía o distopía en la historia del Comedor de Zanates, o de Villas de Catauquira, S.A. y otras sugerencias del mismo calibre, para contrastar su propósito

primordial o, lo más seguro, para señalar la imposibilidad de su establecimiento en el medio que describe. O tal vez para indicar que se trataba de una estratagema literaria, la construcción de una suerte de ironía ficticia, o simplemente la exposición de un juego con el lector para empujarlo a contrastar y valorar la realidad escurridiza de donde procede la fabulación que ha venido siguiendo.

A partir del capítulo XXVII se suceden una serie de episodios excepcionales que dialogan casi de manera incidental con los sucesos relatados y que parecen redefinir los componentes de la trama, vaciándolos de su enorme carga de sarcasmo. Se produce una tensión renovada entre las diferentes visiones del mundo de los personajes, aparece la fractura, aflora la disparidad. En todos esos fragmentos puede reconocerse el símbolo del resquebrajamiento del ideal, su ruptura con la objetividad inicial y su trastorno, pero también se vislumbra el compromiso o la intención verdadera del autor. Se comprende entonces el resultado del proceso narrativo de Castillo y el despliegue de tanto elemento humorístico. Todos los recursos parecen remitir a la idea de que la presencia del carnaval estaba orientada únicamente a la exposición de un género controvertido, a la inserción del contrapunto ideológico y textual para revelar la apariencia del conjunto, el engaño en que se ha involucrado al lector.

A través de ese contraste asoman en el texto los indicios de una forma de sátira que engloba y trastoca todo el entramado verbal encubriendo el resultado. La sátira menipea y su naturaleza excepcional, paródica y drástica al extremo. Este tipo de género literario antiguo conecta la narración con la tesis carnavalesca y ayuda a configurar en el texto los niveles que presuponen la esencia novelesca que le podrían interesar al autor: la crítica humorística, el cuestionamiento social y la declaración del sinsentido de las luchas ideológicas de los pobladores, condenadas al fracaso. Solo así adquieren significado los campos de acción característicos de este género controvertido y universal: el olimpo, el infierno y el cielo. Los tres componentes estarían prefigurados en el texto de Castillo, conformando la organización tripartita que define formalmente a la novela, según el análisis que se ha hecho de los elementos carnavalescos, y constituirían su sustento teórico más allá de lo anecdótico. Serían los espacios en los que combaten los personajes y establecerían la fachada social que refuerza la presencia de la subalternidad y la alteridad. Indicarían, además, la línea divisoria entre lo real y lo representado, la verdad y lo que solo es un anhelo del autor.

REFERENCIAS

ALFARO CÓRDOBA, A. (2010). Mestizaje, sexualidad y organicidad en *La guerra mortal de los sentidos* de Roberto Castillo y *El tiempo principia en Xibalbá* de Luis de Lión. Una comparación. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe* (8), 53-67. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476948770004>

- AYERDIS, M. (2004). La guerra mortal de los sentidos: memoria e identidad o la carnavalización de la historia. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (9). <http://istmo.denison.edu/n09/articulos/guerra.html>
- BAJTIN, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, el contexto de Francois Rabelais*. Alianza Editorial.
- BERMÚDEZ, H. A. (2007). *Afinidades*. Editorial Cultura.
- BERGSON, H. (1985). *La risa*. R.B.A.
- CASTILLO, R. (2002). *La guerra mortal de los sentidos*. Ediciones Subirana.
- CASTILLO, R. (2005). *Del siglo que se fue: ensayos*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- CASTILLO, R. (2023). *Cuentos completos*. Mimalpalabra Editores.
- CASTILLO, R. (2024). Entrevista con Patricia Ynestroza, Radio Vaticana. *La Babel Subterránea*, 3.
- CHÁVEZ, A. (2024). Entre la utopía y la conexión con la memoria y la identidad. *reCHERches* 32, 122-135. <https://journals.openedition.org/cher/16903>
- CHÁVEZ, A. (2023). Comida y bebida del pueblo de tradición lenca: un asunto de identidad en La guerra mortal de los sentidos. *Crisol* 25, 1-16. <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/508/577>
- FUNES, J. A. (2008). Libros claves de la literatura hondureña (III). La guerra mortal de los sentidos. Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/noviembre_08/26112008_01.asp
- GATTI RICARDI, G. (2021). Utopías colectivas e individuales en una selección de cuentos de Honduras y Panamá. Idealización de la fuga y espacios contrautópicos en Roberto Castillo, Roberto Quesada, Enrique Jaramillo Levi y Luis Pulido Ritter. *Interpretextos* 25(14). 9-36. <https://ww.ucol.mx/interpretextos/resultados.php?idarti=436>
- GATTI RICARDI, G. (2021). Formas de búsqueda de la utopía en la ficción de Roberto Castillo. Lecturas sesgadas y cambios de perspectivas en dos textos escogidos del autor. *Oltreoceano - Rivista Sulle Migrazioni* (18), 65-73. <https://doi.org/10.53154/Oltreoceano19>
- IPARRAGUIRRE, S. (2019). Aproximación a Mijaíl Bajtín. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/aproximacion-a-mijail-bajtín-943727/>
- LEYVA, H. M. (2003). «El dilema de la identidad cultural en La guerra mortal de los sentidos». *Revista Istmo*. http://istmo.denison.edu/n16/articulos/leyva_dilema.html
- MISSERI, L.E. (2021). El derecho en utopía: una interpretación moderada del ideal social de Tomás Moro. *Anales de la Cátedra Francisco Suárez* ISSN 0008-7750 núm. 55 (2021), 461-486 <http://dx.doi.org/10.30827/ACFS.v55i0.15559>
- NIBBE, R. (2003). La guerra mortal de los sentidos de Roberto Castillo: una celebración de la diversidad y la diferencia, llena de energía y esperanza. Memoria del XI Congreso Internacional de Literatura Centroamericana (CILCA). San José.
- RABELAIS, F. (1967). *Gargantúa y Pantagruel*. Biblioteca Ocaso.

OLIVARES ÁVILA, D. Y., BANDERA TURRO, A. J., FIGUEROA CORRALES, E., & RODRÍGUEZ ZORRILLA, Y. (2025). La valoración crítica de la literatura desde la tecnología: El infierno de Dante. *Vanguardia Interdisciplinaria Educativa*, 1(1), 60-67. <https://revain.plusidsa.com/index.php/RVI/article/view/5>

UMAÑA, H. (2003). *La novela hondureña*. Letra Negra Editores.

DATOS DEL AUTOR

Raúl López Lemus (1970, San Pedro Sula, Cortés, Honduras). Máster en Lengua y Literatura Hispánica. Profesor Titular II. Universidad Nacional Autónoma de Honduras. Jefe de la Unidad de Gestión de la Investigación Científica del Departamento de Letras UNAH-Cortés. Líneas de investigación actuales: problemas de la identidad en la literatura hondureña, presencia del carnaval y la utopía en novelas hondureñas.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO: LÓPEZ LEMUS, R. (2026). La subversión de los sentidos. Atisbos del carnaval en una novela de Roberto Castillo. *Islas*, 68(214): e1726. <https://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/1726>



Este texto se distribuye bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Licencia Internacional.

ISSN: 0042-1547 (papel) ISSN: 1997-6720 (digital)

<http://islas.uclv.edu.cu>