

La garganta de Gargantúa / *The Throat of Gargantua*

Iris M. Zavala*

RESUMEN

Este ensayo parte de una lectura de las series carnavalizadas de Bajtin, para analizar varios textos literarios maestros: *La Celestina* al Guzmán del Alfarache, en el siglo XVIII, *Fortunata y Jacinta* de Galdós en el XIX, y el modernismo, con el máximo exponente de la carnavalización, *Luces de bohemia*, de Valle Inclán. El diálogo entre Bajtin y Lacan, se debe a las resonancias que se pueden escuchar a una corriente subterránea que une a Bajtin y a Freud, y revela los lazos entre Bajtin, Freud y Lacan en conceptos como el Otro, lalengua... Pero en particular Freud.

PALABRAS-CLAVE: Bajtín; serie carnavalizada; cuerpo; riso

ABSTRACT

This essay is from an analysis of Bakhtin's carnivalized series, to analyze various great literary texts: La Celestina to Guzmán del Alfarache, in the 18th century, Fortunata y Jacinta by Galdós in the 19th, and the Modernism, with the greatest exponent of carnivalization, Luces de bohemia, by Valle Inclán. The dialogue between Bakhtin and Lacan, is due to resonances that can be heard, to an underground stream that connects Bakhtin to Freud, and reveals links between Bakhtin, Freud and Lacan on concepts like the Other, Language... But especially Freud.

KEY-WORDS: *Bajtín; Carnivalized series; Body; Laughter*

* Escritora, ensaísta, catedrática de literatura e teoría literária da Universidade de Utrecht/Holanda; izavala@telefonica.net.

*Alors auront par moindre autorité
Hommes sans foi, que gens de vérité
Car tous suivront la créance et estude
De l'ignorante et sotte multitude
Dont le plus lourd sera recu pour un juge*

Gargantua LVIII

*Entonces tendremos en menos la autoridad
Hombres sin fe, igual que gente veraz
Porque todos adoptaremos la creencia y estudio
De la ignorante y necia multitud
De la cual el más torpe será aceptado como un juez.*

BAJTÍN Y LA CULTURA DE LA RISA

Mijail Bajtín, el gran filósofo y teórico del lenguaje ruso, tiene, sin duda, las mejores páginas sobre esa máquina de engullir, esa trituradora que es la madre nutricia. Su *Rabelais* – que podemos fácilmente leer en nuestra lengua, así como casi toda la obra del filósofo ruso – relaciona esa garganta gigante con el carnaval y lo carnavalesco. No son lo mismo, aunque en ambos podremos observar el proceso de anatropía: o dicho de manera sencilla, el mundo boca arriba o patas arriba. No es lo mismo lo carnavalesco en *El Quijote*, por ejemplo, que en Unamuno, o en éste y Valle Inclán, más cercano al carnaval rabelesiano que Bajtín analiza. Antes de hilar fino, merece la pena que nos detengamos en esa garganta engullidora, que Bajtín describe y sus siete series, equivalen a – empleando sus conceptos – la cronotopía carnavalizante. Es decir, un motivo que une tiempo/espacio, y que aparece y reaparece con mutaciones. Justamente, desde la Edad Media hace su entrada este cronotopo, que se transforma con el tiempo, y que está íntimamente ligado a la risa, a la risa demoledora que todo lo transforma. Se me permitirá en este punto citar a Lacan:

Desde el origen – afirma en *La relación de objeto* – el niño se nutre de palabras tanto como de pan, y muere por ellas. Como dice el Evangelio, el hombre no solo muere por lo que entra en su boca, sino también por lo que de ella sale (p. 191).

No dejemos pasar por alto las palabras de Lacan, que en una red de sentidos, relacionaremos con Freud y Bajtín. En los tres pensadores lo que Bajtín llama serie carnavalizada o carnavalesca es esencial en la relación del ser humano con el cuerpo propio; relaciones especulares que entran en juego y se transforman. Ahora daremos un salto.

Comenzaremos con las series bajtínianas: del cuerpo humano en sus aspectos anatómicos u fisiológicos, de la vestimenta humana, de la comida, de la bebida y embriaguez, del sexo (copulación), de la muerte, de la defecación (escatología, excrementos humanos). Cada una tiene su lógica y sus características dominantes; todas se entrecruzan, ya que normalmente más de una ve se encuentra en un texto o en una serie de textos.

Pasemos al lo perturbador. El cuerpo grotesco asoma sus hendiduras y protuberancias – lo terrible terrenal, la madre nutricia que devora para procrear algo nuevo, más grande y mejor, nada más terrible, como el cuerpo de la madre con sus mamas nutritivas, su matriz y su sangre caliente. *Mulier homini lupario* (véase Rabinovich, 1998, p. 137-149), esa madre insatisfecha, que busca lo que va a devorar; y los niños y niñas, en la dialéctica ínter subjetiva, son como señuelos. Es la boca abierta, con una gran mandíbula de cocodrilo (en palabras de Gracián). Lo terrible terrenal, con los órganos genitales, la tumba corporal que se expande en voluptuosidades y nuevos nacimientos. ¡Ay, cuánto sabía el ruso Bajtín de los actos del drama corporal, el comer, el beber, las necesidades naturales, el acoplamiento, el embarazo, el parto, el crecimiento, la vejez, la enfermedad, la muerte, el descuartizamiento, el despedazamiento, la absorción de un cuerpo por otro! Las formas grotescas del cuerpo predominan en el lenguaje no oficial de los pueblos – la injuria, la risa, las palizas, los despedazamientos, las maldiciones – es el cuerpo fecundante-fecundado, que da a luz al mundo comedor-comido, bebiente, excretador, enfermo, moribundo.

Pero, es este un cuerpo bicorporal que da a luz al morir; al eliminar y rechazar el viejo cuerpo agonizante, se corta el cordón umbilical del cuerpo nuevo y joven, en un acto único que abarca ambas situaciones. Es – acentúa el maestro ruso – una operación cesárea que mata a la madre pero salva al niño. Se golpe e insulta a los representantes del mundo antiguo pero naciente. Existe – continúa – en todos los lenguajes un número astronómico de expresiones con-

sagradas a ciertas partes del cuerpo: órganos genitales, trasero, vientre, boca y nariz. Paro en seco. Bajtín habla de lo Otro – el cuerpo de la madre –, de lo Real, y de *lalengua*, ese conjunto de equívocos característicos de una lengua, que se han acumulado en una historia, como un sedimento, una escritura, en concepto lacaniano (Lacan, 1994). La indestructible sustancia vital, la encarnación pura del goce.

Evidente en aquella “cosa”, aquella protuberancia húmeda, viscosa, fecundante-fecundada de la famosa película *Alien* o en la muy anterior *The Invasion of the Body Snatchers* (*Los ladrones de cuerpos*), de Don Siegel, esa vaina viscosa que reproduce la vida; el cuerpo extraño indestructible que representa la sustancia de la vida presimbólica, el parásito mucoso que invade nuestro interior y lo domina, aquello más yo que yo misma, como dice Slavoj Žižek. Y esa *lalengua* con su número astronómico de palabras sobre el sexo, el tesoro de significantes de nuestra realidad corporal que está estructurada por el lenguaje. No he de repetir aquí, y ahora, la complejidad de *lalengua*, que repito como una palinodia una y otra vez. Parto de la idea central que “en una lengua, es todo un pueblo el que intenta atrapar su goce propio” (Millar, 1991, p. 32), y de una profunda enseñanza freudiana: que el lenguaje transforma al individuo humano hasta en su cuerpo, que transforma sus necesidades, y transforma sus afectos (33). Sin olvidar lo expresado por Bajtín en *Novyi Mir*.

Los tesoros de sentido que puso Shakespeare en sus obras, se fueron creando y reuniendo durante siglos e incluso milenios: estaban ocultos en el lenguaje, y no sólo en el literaria, sino también en las capas del lenguaje popular que antes de Shakespeare aun no habían entrado en la literatura; en los variados géneros y formas del contacto mediante el habla; en las formas de la poderosa cultura popular (principalmente en las carnavalescas), que se habían ido constituyendo durante milenios; en los géneros del espectáculo teatral (de misterios, farsas y otros); en los sujetos cuyas raíces se hunden en la antigüedad prehistórica, y, por último, en las formas de su propio pensamiento. Como todo artista, Shakespeare construía sus obras no de elementos muertos, no de ladrillos, sino de formas ya cargadas de sentido, llenas de él (Bajtín, 1982, p. 350).

BAJTÍN Y FREUD

Si he mantenido un diálogo entre Bajtín y Lacan, se debe a las resonancias que se pueden escuchar – si préstamos oído – a una corriente subterránea que une a Bajtín y a Freud. El *Rabelais* – su tesis doctoral – se postergó y se censuró por sus relaciones froidianas. Bajtín conocía a Freud, y en la palabra referida de Voloshinov, escribió un libro muy crítico sobre Freud, siguiendo – claro está, en ello le iba la vida – las líneas estalinistas. Las series cronotopos carnavalescos, a los que Bajtín alude, están ligadas por corrientes subterráneas con la pulsión y el objeto parcial de Freud, y por consecuente, con el *objeto a* de Lacan. Aludo a la pulsión freudiana y al objeto parcial, un elemento imaginario como separable del resto del cuerpo: lo anal, el alimento, el pecho, las heces, el pene, sin olvidar que la pulsión es una: la pulsión de vida y la pulsión del muerte. Es la libido como puro instinto de vida, de vida inmortal e irreprimible, y el ser humano sometido al ciclo de la reproducción sexual (Lacan, 1989, p. 205).

Lacan, por su parte – y por lo visto, toma la idea de objeto parcial tanto de Freud como de Melanie Klein – añade su propia serie. Los objetos *a* son los representantes y figuras de la libido; el pecho, como equívoco, o la placenta, que el individuo pierde al nacer. Son las zonas erógenas vinculadas con el inconsciente, porque allí se anuda a ellas la presencia de lo viviente (Lacan, 1989, p. 207). La libido enlaza así la pulsión oral, la anal, a las que el pensador y analista francés añade la pulsión escópica – casi una pulsión invocante. Así pues, añade al pecho y las heces, la mirada y la voz. Hilaremos más fino. La relación el otro hace surgir no la polaridad sexuada, la relación de lo masculino con lo femenino, sino la relación del sujeto viviente con lo que pierde por tener que pasar por el ciclo sexual para reproducirse (Lacan, 1989, p. 207). Hay afinidad esencial en toda pulsión con la zona de la muerte; así Lacan concilia las dos caras de la pulsión: la pulsión que, a un tiempo, presentifica la sexualidad en el inconsciente y representa en su esencia, a la muerte.

Las dos caras, la anatropía a la que alude Bajtín, que ilustra esa madre nutricia, nos revela que todo tiene su envés. Porque no solo hemos de establecer nexos con Freud y Lacan, si no también con la teología. Cada uno de los elementos de las series carnavalizadas, por

ambivalencia y anotropía se convierte en las siete virtudes: tenemos así que la literatura carnavalesca es palabra a dos voces, o texto y contratexto, pulsiones que luchan en el interior del sujeto. La sátira menipea o las series carnavalescas parecerían darle voz a uno de los grabados de Pieter Brueghel (el arte flamenco del XVI):

Ebrietas est vitanda ingluviesque. Ciborum quis metus, aut pudor est unquam preparantis avari. Nemo superbus amat superos. Nec amatur ab illis. Invidia horrendum monstrum, suavissima pestis. Ora tamen ira, nigrescunt sanguine venae. Luxuria enervat vires, effoeminat artus. Segnities robur frangit, longa ocia nervos (leyendas del grabado).

La sátira menipea y la literatura carnavalizada revelan las contradicciones y lucha de clases sociales: a esta garganta desmesurada que engulle y deglute, a esa serie que se enrosca como una serpiente cascabel pertenece todo el mundo de la risa y la parodia: desde Aristófanes – cuyas *Ranas*, por cierto, prohibió Berlusconi en Italia –, a Apuleyo, a Petronio, a *Los cuentos de Canterbury*, al *Libro de Buen Amor*, a Bocaccio ¿qué encontramos sino la risa plena del estómago engullidor, los excrementos, los pedos, las fornicaciones, las bebelatas, las Circes? La risa, esa que persiguió Freud en un texto maestro de 1905, *El chiste y su relación con lo inconsciente* – donde trata el chiste en conexión con el tema de lo cómico, la caricatura, lo feo. Y más importante aún: en el chiste aparece la antítesis de sentido y desatino, con el desconcierto y el esclarecimiento, el equívoco, la condensación (metáfora y metonimia), proceso central en su *Traumdeutung (La interpretación de sueños)*.

El chiste es o bien hostile (destinado a la agresión), u obsceno (mostrar la desnudez). No continuaré resumiendo texto tan sutil y elaborado, baste con recordar que los excrementos, todo cuanto sale de la cloaca es central, y más importante aún: se ha de hacer hábil empleo de todo el tesoro verbal (*lalengua* a que alude Lacan), y todas las constelaciones de la conexión ideológica. Persigue siempre una segunda intención: la de mejorar el pensamiento, fortificándolo. El chiste necesita de un tercero: lo que se dice. He ahí una certera definición de la parodia, que toca a fondo Valle Inclán. No continuaré por los caminos que abre Freud, pero recordemos el freudismo soterrado de Bajtín. Y ahora, divirtámonos con algunos textos.

OTROS TEXTOS CARNAVALIDOS: EL GUZMÁN Y LA CELESTINA

El Guzmán – barroco teológico, podríamos decir – nos permitirá perseguir los entresijos de esta palabra a dos voces: la serie carnavalesca y su envés, las siete virtudes. Pero antes, un par de altos en el camino. Y entremos por los vericuetos del goce en *La Celestina* ... henos ante el goce sexual y el goce oral... todas las pulsiones que enumera Freud, y las series de Bajtín, y el objeto a lacaniano danzan en coreografía de personajes en esta obra magistral que decididamente inaugura la modernidad. Calisto y Melibea no son Paolo y Francesca, ni Romeo y Julieta u otros amantes como todos aquellos que Dante sitúa en el primer círculo del infierno (Canto V). “Melibeo soy, y en Melibea creo, y a Melibea amo” ha sido durante siglos la definición absoluta del amor cortés y de la retórica cortesana. Hoy, ya sabemos, que esas palabras esconden como un áspid entre las hojas, la mayor descortesía amorosa – la pasión sexual, y sus desenfrenos. Desenfrenos gozados gracias a una “puta vieja y alcoholada” que hace posible que Calisto y Melibea enciendan sus ardores entre las sábanas. Descortesía: es decir, parodia del amor cortés y de sus códigos, que ya había avanzado este adelantado autor primitivo del I acto de la *Comedia de Calisto y Melibea*, y que retoma Fernando de Rojas al re-escribir la obra. De la pasión insomne, solo queda después de *La Celestina*, lo que es: puro desafogeo, o sea, la sexualidad descarnada. El magistral texto es una didáctica del desafogeo y magreo que impulsa a los jóvenes amantes, para quienes el goce culmina con la muerte.

Dije desafogeo, pero también se mezclan las series Bajtínianas ... el alimento, la embriaguez, y ante todo y sobre todo el goce sexual, y el goce de *lalengua*, pues la alcahueta es una habladora, una hechizadora, una bruja que embruja con su palabra a los jóvenes, desde los criados a los señores, para gozar la lengua y con *lalengua*, haciendo magistral empleo del tesoro de significantes – rebosante de malentendidos –, del sustrato caótico de la polisemia, máquina de distorsiones, donde se hace la letra, ese soporte material que el discurso concreto toma del lenguaje. ¿No será justo esta *lalengua* la que se rebele acentuando así el carácter intrusivo, desorganizativo del lenguaje?

Ahí está la modernidad de este texto magistral, con sus medias palabras, de mentiras, de engaños. Si en *lalengua*, en sus curvaturas infinitamente variables y sus diferencias, se han elaborado y erigido normas e ideales sociales y culturales, que nos impiden negar su inagotable conflicto, ¿no se escucha aquí el cambio, el discurso otro que surge con la modernidad; otra forma de hablar el cuerpo, en sus excesos, en la búsqueda del goce pleno que une a los dos amantes, y el goce pleno del cuerpo, de “la sin hueso” que en todo se introduce, que todo lo nombra. ¿Hemos de olvidar aquella atrevida escena entre Celestina y Areúsa en que la primera goza con la palabra obscena, goza con nombrar cada una de las partes de la prostituta joven, y goza y goza mirando y tocando?

La Celestina retrata sin moralismos la fuerza de la libido, y el combate equívoco contra eros, y el goce de *lalengua*. La escena del balcón es un icono de este combate contra eros, y Celestina es una maestra de pulsiones, y una gran artífice de *lalengua*, todo en ella es goce: la comida, la bebida, el voyerismo, el cuerpo palpitante, los ardores y desvelos del deseo, la mentira, el engaño: Celestina mueve los hilos del goce de los jóvenes amantes, y el goce del sexo y del dinero: *avant la lettre* se oyen las voces de Bajtín, Freud y Lacan en este texto apoyado en un aparato mágico de descripciones de hechiceras y aquelarres para regodearse en lo grotesco, lo bajo repelente (Zavala, 1983). No está de más recordar que Gaspar Barthius, traductor de Aretino, vertió al latín *La Celestina*, intituyendo el texto *Pornoboscodidasculus* en 1623: es decir, una didáctica de la prostitución. No seguiré por esta red de licencias ocultas o semiocultas que forman el subsuelo de la “gran” literatura.

EL CUERPO GROTESCO Y EL CUERPO EN TERESA DE AVILA

Volvamos al cuerpo. Montañas y abismos, tal el relieve del cuerpo grotesco o, para emplear lenguaje arquitectónico, dice, torres y subterráneos. Y quien dice torres y subterráneos y lenguaje arquitectónico, habla de Teresa Sánchez, la de Ávila, con su castillo interior, y su escritura. Teresa dibuja una imagen y valoración del cuerpo que convive paradójicamente con el nudo azaroso de fuerzas patriarcales y eclesiásticas, y reaparece como una gran diseñadora de

espacios alternativos para la mujer, tanto fuera cuanto dentro de sus textos. Como toma de postura general nos induce a reconocer en la Santa una arquitecta de espacios femeninos, evocando así una subjetividad paródica y polémica, cuyo más eficaz resultado es obligarnos a despejar el diálogo crítico de las definiciones patriarcales y el determinismo biológico.

Si la imagen reina de la lectura de Teresa de Avila son el proceso creador y las luchas y polémicas soterradas en la institucionalización de lo literario, los aspectos de la memoria en su ámbito literal y figurado, las batallas filogenéticas y el poder de la parodia. Ya escribí – ¿o no lo escribí, que nunca se sabe? – que Teresa es un punto de referencia para el goce femenino. Pero también Teresa de Avila es mencionada en el seminario Aún de Lacan en relación al goce; y nos recuerda la estatua de Bernini:

basta ir a Roma – escribe – y ver la estatua de Bernini para comprender de inmediato que goza, sin lugar a dudas. ¿Y con qué goza? Está claro que el testimonio esencial de los místicos es justamente decir que lo sienten, pero que no saben nada (LACAN, 1992, p. 31).

Pero también la menciona en su seminario sobre la angustia (2006), al desarrollar el problema de la relación con el *objeto a* para la mujer – el *objeto a* no deja de tener importancia. Además de ser un concepto original de Lacan, denota “el objeto causa del deseo”, y “eso que es en mí más que yo mismo”, lo que está en lo más profundo del ser y resultado ajeno”; lo éxtimo (que diría Unamuno), y en cierto sentido, la *agalma* griega.

En este seminario define a la Santa como “ruda fornicadora”, colocándola en la línea de mujeres para las que el deseo del hombre, con lo que representa de más o menos imaginario, se confunde con el *a*. Queda así establecida una distinción entre la experiencia mística – la posición femenina y la masculina; en 1970 divide las aguas: el goce fálico del lado de la posición masculina, en la posición femenina un goce suplementario en relación al *no-todo*. Mediante unas complejas fórmulas de sexuación cada sujeto se ubica a un lado u a otro, a través de su palabra; se trata de la posición ante la palabra. El sexo no se corresponde con lo biológico sino con una posición discursiva. Lo que el psicoanálisis puede deducir sobre la mística por excelencia es que ordena las cosas de forma que el goce

se torna justificable: estaría del lado masculino, de ahí “ruda fornicadora”, en 1963 en su seminario sobre La angustia, donde la coloca cerca de la erotomanía. La paradoja, para mí, es que esta “ruda fornicadora”, situada en el lado masculino de la sexuación, escriba el “goce” femenino en el *Libro de la vida*, cuando el ángel le punza el corazón con la lanza.

Según mi erudita amiga Marimer Carrión, en *El castillo interior* hay un momento en que entra en la comidilla del corazón de la alcachofa; la metáfora no podría ser más elocuente. Pero el punto es – y las reflexiones son de la italiana Rosa Rossi – que Teresa es la única mujer que en la cultura occidental ha dejado una obra escrita de lo que hoy llamaríamos vanguardia; es decir, de las que se enfrentaron a los problemas de su época – los grandes planteamientos tradicionales de la salvación y el poder. Así, logró vencer la interdicción – aunque fuera en medio de mil dificultades y concesiones –, para afrontar la relación del ser humano con Dios, con sí mismo y con los demás. Según Rossi, en su hermosísima biografía, habría que llegar a Rosa de Luxemburgo para encontrar un caso comparable en la autonomía de la propuesta.

Pero he de dejar de lado – mi suplemento al *collage* – ese goce, ese orgasmo teresiano en *El libro de la vida* (secuestrado por la Inquisición en 1575), si bien toda su obra es un gran goce, el momento aquel preciso, del ángel con la espada; pero es sabido que toda su obra es “arrobamiento”. Y para mí – he aquí la paradoja, del lado de la posición masculina (donde podríamos situar a Marguerite Yourcenar, por ejemplo), un recorrido lacaniano nos incita a recordar la magnífica relación entre Teresa Sánchez y Juan de la Cruz.

Vuelvo por los caminos del *collage*.

Un santo no hace caridad. Más bien hace de desecho: él descaritativiza. Lo hace para realizar lo que la estructura impone, a saber, permitir al sujeto, al sujeto del inconsciente, tomarlo como causa de su deseo (...) el goce no es nada para el santo (LACAN, 1980).

Pero, no puedo evitar la picardía de ofrecer otra paradoja: si en *Aún* Lacan evoca el goce experimentado por la mujer, goce “loco” que experimentan las místicas, alude más a San Juan que a Teresa Sánchez, estableciendo siempre una diferencia que le permite contrastes sustanciales entre los diversos tipos de *goce*. En 1967, mo-

mento de su seminario sobre *La lógica del fantasma* (sin publicar) dice: “Los místicos, entre a y A, lejos de ver el Uno, reencuentran el agujero, y es el único punto en los que ellos me interesan”. Años después recomendará la lectura de los místicos, y sostiene que están enfrentados a la falta en el Otro y allí encuentran un goce Otro. Se trata de su famoso *no-todo*: es decir, fuera de la función fálica. Pero hablamos de goce... y lo que Lacan llama el goce, son las pulsiones de Freud y la serie carnavalizada de Bajtín. Pero no solo hay goce en Teresa Sánchez y Juan de la Cruz – y un cuerpo ávido de goce, en distintas posiciones subjetivas – sino la anatropía, el mundo vuelto al revés, como dice Bajtín, pues ambos se sitúan al margen, escriben desde el margen y desde allí desordenan lo institucionalizado y establecido. Es, digámoslo con nitidez, la política del carnaval.

LA FAZ DE DIOS: SOPORTE DEL GOCE FEMENINO

Toda la riqueza de la mística en establecer esas relaciones entre el alma y Dios, el desfallecimiento, el abismo “inaccesible a la medida y a los pensamientos del hombre” los sitúan fuera de esa función, con un goce más allá del falo (GARAVELLI, 1996, p. 50-51), prueba evidente que los hombres pueden colocarse también del lado del no-todo. Lacan vuelve una y otra vez al Santo como expresión de ese goce que “se siente y del que nada se sabe, no es acaso el que nos encamina a la ex-sistencia”. De manera que una faz del Otro, la faz de Dios, es el soporte del goce femenino. Fuera de *la boutade*, lo que el *no-toda* significa el rechazo del rasero fálico que rige para el hombre. Esta lógica tiene sus manifestaciones, y su recuento se encuentra en el éxtasis de los místicos – y aún no-todos. Para la paradoja es que el San Juan del “no-todo” está en la poesía, creación de un sujeto que asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo (como afirma en *Las psicosis*). No así en sus prosas, exégesis “institucionales” de sus arrobamientos y arrebatos – e invito a los curiosos a confirmarlo. El cambio de enunciado cruza la línea que separa lo interior de lo exterior, lo cual crea un efecto en el orden simbólico. No es una aseveración, solo una línea de fuga para repensar lo que significa un enunciado.

EL GUZMÁN DE ALFARACHE

Prosigamos nuestro viaje y recojamos el barroco, no el quevedesco, alarde majestuoso de *lalengua*, si no que nos centraremos en *El Guzmán de Alfarache*, que como toda serie picaresca se sitúa y se resbala por los siete cronotopos que Bajtín aísla en la sátira menipea y la carnavalización literaria: el sexo, la comida, la embriaguez ... en juego diológico de texto (la vida picaresca) y contra-texto (el Guzmán arrepentido), que se arrepiente de su vida viciosa. En el espacio narrativo una rica gama de polaridades y antagonismos nunca resueltos construyen en texto en una especie de oximoron constante: verdad/mentira, honor/deshonor, mandar/servir, riqueza/pobreza, belleza/fealdad. En tanto pícaro, Guzmanillo se adscribe a la literatura rabelesiana, y Guzmán (arrepentido inceramente o no), representa el contratexto del discurso autoritario y monológico de la teología y de la ley. Los sermones, consejos, la amplia gama intertextual con fuentes clásicas (Homero, Ovidio, Boecio), la Biblia, los Padres de la Iglesia, el *quotidie morimur* senequista, ponen de relieve la moralidad explícita que se opone al mundo de engañados y engañadores seducidos por la concupiscencia de los ojos.

No puedo menos que simplificar ahora el análisis de un complejo conjunto. El texto “picaresco”, se sitúa en la corriente de literatura carnavalizada: la comida o serie del estómago, la serie de la bebida y la borrachera, la serie sexual o de las voluptuosidades, y la serie de los excrementos. Valga comenzar con algunas aventuras conocidas: Guzmanillo se decide a correr mundo y abandona su hogar, decisión que resulta en pasar hambres y necesidades. Sus desventuras lo inducen a buscar amos, cronotopo picaresco, y pasar de unos a otros, hasta que finalmente se incorpora a la vida picaresca o arte bribiática, inducido por los demás: ya que todos “jugaban y hurtaban hice lo que otros” (297).

La serie de la comida (nudo del espacio narrativo), se inicia con el capítulo III de la venta y el episodio de la tortilla y los huevos descompuestos (hiperbólicamente estos son casi pollitos). Toda la atmósfera discursiva del pasaje proviene de la cultura de la risa, solo que el narrador/Guzmán le confiere un sesgo moralista y digresiva. Al texto de la cultura carnavalizada de Guzmanillo, Guzmán opone su contratexto moralizante.

Otro tanto se puede decir de las aventuras con el arriero y con el mesonero; predominan las inferencias al estómago, no solo con la metáfora de huevos descompuestos, sino a las vísceras, tal las de un muleto de Cantillana donde el mesonero “hizo la carne postas (tajadas), echólas en adobe, aderzó para este sábado el menudo, asadura, lengua y sesos” (1560). Estómago y risa son inseparables, recuérdese los compañeros de viaje que apalean a la ventera que sirvió huevos podridos, aún otro se come con placer el muleto; en cambio, Guzmanillo padece ascos y repugnancias al principio de su conversión. El oximoron estómago (placer)/suciedad (vísceras, excremento) se perfila; o, en otros niveles de interpretación textual, el cuerpo ahíto de la cultura de la risa se opone al contratexto del sermón. Los golpes dados a unos y otros, las burlas (cuya maestría irá afinando Guzmanillo, a medida que penetre el mundo de mendigos y delincuentes), la risa, provienen – como es bien sabido – del folklore y de la carnavalización clásica, medieval y renacentista. Burla y risa se transforman en digresiones moralizantes en torno a la venganza, al honor, a la falta de amistad y de misericordia, mediante los sermones y consejos intercalados. Es decir, el mundo del placer se transforma pura y simplemente en doctrina: “Pues aún conozco mi exceso en lo hablado, que más es doctrina de predicación que pícaro” (271), dice el narrador Guzmán.

Retomo una misma autopista que reconduce a Bajtín – éste, sereno, nos conduce para que no nos perdamos por las bifurcaciones y meandros del camino. Según el ruso (1968, 1970), las tripas, el estómago, los intestinos, el abdomen (barriga, panza), las vísceras representan aspectos de la vida primaria (biológica), del ser humano (1988, p. 162). No perdamos de vista las pulsiones freudianas ni el objeto a lacaniano, que van por el mismo camino. Lo bajo o pedestre que se opone a lo alto, a lo excelso; es decir, la metáfora barroca por excelencia: arriba/abajo. El estómago (tripa), genera, da vida (no está de más recordar que de una mujer embarazada se dice “echó barriga” o “echó tripa”). La imagen del estómago es dual y enlaza la vida y la muerte, el nacimiento y el excremento, la deglución y la defecación, cabos atados con fuerte nudo en la topografía corporal (el sexo, la boca, el ano). Justamente este placer de lo inferior corporal, que produce también regeneración y cuyo movimiento desencadena una sinfonía de humor de risa, se sofoca en el *Guzmán*, pues el

contratexto moralizador por deglución engulle el texto carnavalesco. A lo profano (el cuerpo en todas sus dimensiones), el contratexto opone el arriba de la verdad última, y la imagen que proyecta no es ambivalente.

Mateo Alemán, en su función de autor dentro del marco contextual de la Contrarreforma, reafirma la verdad teológica y dogmática como contratexto monológico en oposición al texto emparentando con la cultura de la risa. Es decir, las filiaciones rabelesianas y sus ritos carnavalescos, se borran para dar paso a la teología. Honor, caridad, perdón, las virtudes teologales y sociales, se contraponen al saludable humor y a la risa. El anti-carnaval niega el carnaval, como en Quevedo, si bien con textura distinta. El lenguaje rústico y popular de plaza de abastos, de ferias, de los estamentos no privilegiados, cocineros, venteros, mesoneros, pícaros, prostitutas, soldados, cede el paso al elevado y dogmático de la iglesia, que condena toda disidencia como herejía con todas las consecuencias inevitables. Guzmán no parodia el mundo marginado de transgresores, acusa a cuantos no profesan la sana y correcta doctrina. La coloración carnavalesca del pícaro despierta su contrario; el narrador (Guzmán arrepentido), sostiene que los pícaros comen como bestias, y beben y andan borrachos y “hechos fiesta de muchachos, risa del pueblo y escarnio de todos” (312). El carnaval, ese vasto teatro de ilusiones comunes, con su abundancia sexual y gastronómica, en su desmesura, desproporción y violencia, se hace añicos ante la manifestación del Guzmán arrepentido.

El personaje más carnavalizado de esta picaresca barroca es Micer Morcón, rey de los mendigos, que semeja paródicamente al “príncipe de Poltronia, y archibribón del cristiano”. Nuestro rey es comilón, bebedor, pendenciero y lujurioso, la inversa de las cualidades reales ideales. Significativo es, en este mundo al revés, que *morcón* se llamase en estilo familiar a la persona gruesa, pequeña y desaliñada. En realidad cierto género de morcilla hecha en la tripa gruesa. Reproduzco la sabrosa descripción de este rey de mendigos, que, fuerza es reconocer, está escrita en comunicación directa con el folclore carnavalesco. La materia estómago (comida), provoca risa; el retrato final es el de un gigante de carnaval, un monstruo equipado con un enorme aparato digestivo, casi una máquina de deglución:

Comíase dos mondongos enteros de carnero con sus morcillas, zarandajas de principio y postre, bebiendo con ello dos azumbres de vino. Y con juntar él solo más limosna que seis pobres ordinarios de los que más llegaban, jamás le sobró ni vendió comida que le diesen, ni moneda recibió que no la bebiese (371).

Salta a la vista el contraste con el licenciado Cabra quevedesco, que nada engulle ni deglute ... come nada. No entraré en las connotaciones psíquicas de la estructura y figura del famoso licenciado que, por cierto, tiene semejanzas con la figura de Don Quijote: ambos son la contraparte de la máquina engullidora de los depredadores y carroñeros, son su reverso, imágenes invertidas.

Para finalizar nuestra incursión por *El Guzmán de Alfarache*, la serie de la comida (el estómago engullidor, la garganta del Gargantúa que todo lo traga), salta como hilo central de este complejo texto de un barroquismo, que como el anillo, se cierra sobre sí mismo en un juego de espejos que le presentan al lector oposiciones entre la *vita beata* y el carnaval. El texto es una máquina que lo engulle todo, y a su vez es degluido: subrayemos que engullir significa defecar. Las referencias burlescas a los excrementos reaparecen con cierta frecuencia; la material fecal sirve de motivo carnavalesco. Enumero algunos de estos de estos motivos coprológicos; comienzo por recordar la experiencia de Guzmanillo con la esposa del cocinero. Al ruido de unos gatos que *destripaban* un abadejo, salen Guzmanillo y el ama desnudos, esta se asusta al encontrarse con el jovenzuelo y desborda su vientre:

Con esta alteración, si el fresco de la mañana no lo hizo, a la señora mi ama le faltó virtud retentiva y aflojándosele los cerraderos del vientre, antes de entrar en su cámara, me la dejó en portales y patio, todo lleno de huesezelos y guindas, que debía comérselas enteras (...) Allí supe que las inmundicias de tales acontecimientos huelen más y peor que las naturalmente ordinarias (304).

Otro tanto ocurre en Génova, en el episodio de encuentro entre Guzmanillo y sus parientes; después que los criados lo mantienen como a “perro por carnestolendas”, se defeca encima. Quedó tan descoyuntado – dice – que sin apenas reconocer las horas se quiso levantar: “Hálleme de mal olor, el cuerpo pegajoso y embarrado” (359).

La historia de su huida, dejando la cama llena de “cera de trigo”, lo persigue años después cuando regresa a Génova para vengarse.

Finalmente, en esta serie cropológica de defecaciones y excrementos, la parte carnalesca de las exquisiteces de la gastronomía en el mundo caballeresco del Renacimiento donde o se come a Cristo o se ayuna (recordemos que el ayuno es una de las pruebas para ser caballero andante), valga resaltar que al escapar de la trampa de unas mujeres (en las que cae presa de su sensualidad), Guzmán resbala en un estercolero. Sale huyendo entre la turba (referencia a carnestolendas), mientras unos y otros le abren paso por su mal olor, hasta preguntarle alguno: “Amigo, ¿a cómo vale la cera? (544). La sensualidad, una de las series Bajtínianas, como el ocio, son materia fecal. Otra malaventurada contienda sensual termina con una referencia a los excrementos de un perro, y Guzmán reflexiona: “las tripas me salían por la boca como el asco” (752).

Para concluir esta brevísima incursión en la serie carnalesca del estómago y la defecación, que Alemán emplea con finalidad aleccionadora, recordemos el comentario del narrador:

Que para que la boca se hinche de risa no ha de estar el viento vacío de vianda y nunca se quisieron bien gracias y hambre: tanto se ríe cuanto se come (519).

Pero advierte también en su prólogo al vulgo: “no te rías de las conseja y se te pase el consejo”. Podríamos continuar por estos derroteros, estas cimas y estas gargantas y bocas abiertas a los deleites del cuerpo: la comida, la bebida, la sensualidad; es decir la serie completa de la literatura carnavalizada, que por alquimia, o en violento anatropismo, se convierte en basura, o mentira y engaño, en las doctas digresiones del contra-texto moralizador. En *El Guzmán de Alfarache*, la moral es una gran garganta que se engulle, que mastica y digiere al texto carnavalizado. La moral es como la cabeza de la Medusa, que deglute con sus dientes voraces. Como *El Lazarillo*, reposa en la tradición carnalesca y la sátira menipea, y ambos, con distinto microscopio y telescopio, sacan a la luz las adaptaciones que las minorías deben hacer dentro del sistema social vigente: las suyas son fronteras de-territorializadas. En Cervantes toma un sesgo de ironía y burla pronunciado.

EL SIGLO DE LAS LUCES

Y del llamado siglo de las luces, ¿cómo olvidar al Padre Isla y su Gerundillo?

Aquí *lalengua* deglute la retórica eclesiástica, y la glotonería de la palabra, y otras series carnavalizadas sostienen una novela que solo tiene sentido si se la inserta como exponente del síntoma social: la retórica como engaño, el premio a la ignorancia y la jactancia del necio, el lugar común y el semblante como significantes amo. ¿No es esta la modernidad, desarticulada y babilónica que ya no cree en la vana retórica? Y son la risa, y sobre todo la parodia, palabra a dos voces, las que desvelan la neurosis moderna. Bajtín y solo Bajtín permite comprender esta parodia; y Lacan, y solo Lacan, nos permite leerla retroactivamente con el síntoma social de la modernidad y su nuevo amo: el de bla...bla...bla...

Claro, que en Salamanca, mi Salamanca, no se puede soslayar a otro gran escritor carnavalizante: Torres Villarroel, cuyos pronósticos hacen desfilar todas y cada una de las series bajtínianas, pero claro, sin su reverso. Torres no es alemán, y con Torres presenciamos la desmonumentalización de la función de autor: el nuevo apela a las “masas”, palabra que ya se empleaba por entonces, al buen vivir, al engaño, al malentendido, a la nueva era social: la ascendencia a la burguesía, y al escritor de masas, que hoy, y abundan, y se llaman “best sellers”, rango que ya Torres ostentaba. La risa procaz, las series carnavalescas, como la prensa clandestina que hizo desmoronar a la monarquía francesa; la república “democrática” se forjó a base de risa, de poner el mundo patas arriba. Ya Marx sabía lo que los grandes comediantes de la Grecia clásica: que la risa, con la risa y por la risa se puede desmontar al tirano. ¿No hizo temblar Aristófanes hoy a la Italia de Berlusconi? ¿O no incitó Chaplin a la rebelión contra los déspotas?

Dejo algo esquinado el siglo XIX, si bien Galdós y Clarín hacen a menudo muy buen uso de las series carnavalescas. No hay que ir muy lejos para encontrar el cronotopo de la carnavalización en Galdós: desde el tío de Fortunata a quien apodaban *Platón*, por los platos que engullía, al pobre y flaco nuevo Licenciado Cabra llamado José Ido del Sagrario, que a través de los hilos conductores de las *Novelas contemporáneas*, aparece como famélico y triste folletínista. Pero la sana risa, aquella que todo lo trastoca que fortalece el exce-

lente contenido ideológico de este gran realista. Pero la risa, la del carnaval, se encuentra en lo popular: las comedias, las parodias, los periódicos humorísticos, la música popular, los sainetes, y todo ese mundo de cultura que reacentúa el gran carnavalizador que es don Ramón María del Valle Inclán. Y aquí y alto en el camino. Estamos ante la maestría, estamos ante un acontecimiento cultural, todavía por descubrir.

LA LENGUA VALLEINCLANESCA

Todas y cada una, una por una, está estructurada a partir de la carnavalización y el juego de *lalengua*. El valor de su sintaxis moderna es mostrarnos el lenguaje en su forma excelsa, que se produce precisamente en la separación del locutor y del oyente: el malentendido, la esencia de la comunicación en Lacan (ver Miller, 1994, p. 36). La imagen fascinadora del discurso común como doble, y por tanto como máscara de horror y engaño, sin sostén en el orden simbólico parece ser, en mi lectura, *lalengua valleinclanesca*. Todos sus personajes, en prosa y drama, con sus laberínticos entrecruces, cumplen, como Edipo su destino trágico. Quizá intuye aquello que Derrida ha puesto de relieve: la dimensión letal de la escritura, que todo trazo está destinado a su destrucción última.

Los personajes valleinclanescos nos designan lo que demostró Lacan (1983) en su análisis del sueño de Freud sobre la inyección de Irma, la relación en espejo dual culmina en la espantosa confrontación con el abismo de lo real. Los textos valleinclanescos, progresivamente, demuestran que tanto al final del itinerario imaginario como del simbólico, está lo real: la máscara del horror, el engaño, la muerte. Me atrevería casi a decir que en farsas y esperpentos los personajes cumplen su destino simbólico: cierran el circuito, pagan sus deudas, y se encuentran reducidos a un fragmento de lo real, el residuo de algo informe sin ningún sostén en el orden simbólico. O bien la carne de la que todo exuda, o la carne en cuanto sufrimiento; lo que carece de forma y provoca angustia.

Max Estrella ofrece esta imagen fascinadora del que, como Edipo, comprende su destino, el de la deuda simbólica impagada, constitutiva de nuestra existencia. Pero este abismo de lo real se abre en otros

textos: desde *Femeninas*, a las *Sonatas*, a *Romance de lobos*, al *Tablado de marionetas* a *Divinas palabras* se ejemplifica ese vínculo que conecta al circuito simbólico con el encuentro de lo real, enfrentando a los personajes con verdades renegadas. Lo que nos queda claro en Valle es que lo real no es solo la muerte sino también la vida; no solo el terreno de lo imposible, de lo inabordable desde el lenguaje, aquello donde el lenguaje se detiene, ni la inmovilidad congelada e inerte, sino también la carne que todo lo exuda (véase Lacan, 1983 y su lectura del sueño de la inyección de Irma), la sustancia vital en la palpitación mucosa. Como indica Lacan una y otra vez, la noción de vida es ajena al orden simbólico (de ahí que no exista la relación sexual), y esta sustancia vital que resulta traumática para el universo simbólico se llama, *goce* (bien aclarado por Žižek 1994, p. 37-38), reverso del deseo.

Los textos de Valle ponen en marcha una cadena imprevista de sucesos que exceden su intención original, con encuentros accidentales y un ambiente de farsa y carnaval donde los personajes hablan, gritan, cantan unos por encima de los otros, en una red de malentendidos e identificaciones falsas, que parecen estar manejados por la mano oculta de un destino trágico. Nada borra las diferencias, ni hay flujo pacificador, sino brutales irrupciones. Mediante el proceso de desplazamiento metonímico, en *Luces de bohemia* Valle figura la multitud moderna, que apareció por primera vez en un texto de Poe, *El hombre de la multitud*; siguiendo el torbellino de la noche y de esa multitud, Max Estrella nos lanza bruscamente a una nueva escena primaria moderna, escena que el urbanismo contribuyó a crear, y que hoy nos parece exóticamente arcaica, pero no menos trágica.

Sin embargo, lo que Valle sugiere es que los conflictos ideológicos y de clase, los conflictos emocionales espirituales entre los íntimos, y los conflictos individuales y las fuerzas sociales todavía no habían encontrado formas de enmascararlos y mistificarlos. La urbe y la ciudad (y este es un *leit motif* de *Luces*) no habían llegado al achatamiento del paisaje, ni al deplorable empequeñecimiento del pensamiento social que ha producido la vida moderna en los últimos años. Estrella/Sawa, que conocía el París moderno, nos indica algo que faltaba en muchos de sus contemporáneos. Ante todo, esa energía para luchar con las complejidades de la vida moderna, de

crearse en medio de la angustia. Nos desafía a comprender incluso nuestra situación singularmente moderna, en la que nada es seguro, excepto el propio cambio. Esa noche nos hace captar que “todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas”. Valle recoge, ampliándolas, esas palabras de Marx, y esa segunda cláusula no dicha por Sawa, en la que proclama la destrucción de todo lo sagrado, mucho más compleja que aquella nietzscheana de que Dios no existe. En su mejor estilo irónico y de *Witz* o agudeza y humor negro, Valle no abandona la agonía de su héroe ni en la muerte. La ironía de las ironías es que luego de largas horas, es evidente que no hay nada que descubrir: el cordón del destino se ha cortado. El motivo del destino lleva a nuestro personaje al borde mismo de lo Real; la carta llega a su destino, porque nadie puede escaparle. El destinatario infalible de la carta es la muerte.

LALENGUA DE LA MODERNIDAD

Pero todavía hemos de perseguir otros sentidos. *Lalengua* de esta modernidad se caracteriza por plantear problemas éticos y denunciar los discursos del “*amo*”, de los que exigen que nos comportemos conforme a la convención, puntuando así en su discurso el acento de verdad. Esta discordia activa, en movimiento, de fuerzas diferentes y diferencia de fuerzas que oponen los modernistas a todo el sistema de la gramática metafísica, es también la puesta en tela de juicio de la autoridad, con sus rodeos y artimañas de instancias disfrazadas en su diferencia. Si el discurso del amo es el dominio sobre lo real, lo que puede desbaratar esta captura es la lengua misma, indomable y rebelde. Este gesto ha sido también el de Nietzsche, el de Marx y el de Freud. Avergonzar es su oficio.

Lalengua entonces, es lo que se arrastra, y el malentendido y la homofonía son sus motores. Es aquella anterior al significante-amo, aquella que para Lacan el análisis parece liberar y desencadenar. Y aquí podemos evocar a Valle en sus farsas y esperpentos, donde vemos sobre la escena a seres hablantes comunicarse, desgarrarse, escucharse, y amarse, sin que ninguno sepa de verdad quién es quién. *Lalengua* es “el depósito, la colección de las huellas de los

otros *sujetos*, es decir, aquello por lo cual cada uno ha inscrito su deseo, puesto que al ser parlante le son necesarios los significantes para desear, y le hacen gozar de sus fantasmas, nuevamente significantes (Miller, 75). Pero en el goce del significante es donde se puede medir el camino de Lacan. Este solo puede ser dicho entre líneas. Y de lo que se goza, es del síntoma; Joyce representa para Lacan este goce de *lalengua*.

Sin exagerar las consecuencias, me atrevo a decir que este goce es modernista. El paso dado, entre otros, por Valle, radica en su obsesión con la complicidad secreta que vincula la Cosa gubernamental con el goce. El procedimiento modernista o moderno es la “lectura de un síntoma”; confrontado con la realidad, el modernismo se esfuerza por subvertirla detectando las huellas de su verdad oculta en los detalles que desmienten la verdad “*oficial*”, en los márgenes que apuntan a lo que tiene que ser reprimido para que esa totalidad “*oficial*” pueda establecerse (sigo, apartándome, a Zizek, 1994, p. 150). Lo que caracteriza la escritura modernista de Valle es que la textura material cuenta, en cierto sentido, otra historia que reduplica y socava a la historia oficial por medio de sus vínculos y resonancias laterales. Una por una de sus obras equivale a una extrapolación con la realidad, que ostensiblemente marca una clara condena de las tendencias que pueden encontrarse en el desarrollo del capitalismo, que claramente impone una economía dual.

Pero también siento la tentación de decir que muchas de sus obras sirven como marco narrativo para dar expresión a una posición de “*no-todo*”, de lo que escapa lo institucional y oficial, y para ello debe construir un grandioso fantasma de totalitarismo. De este modo, sus textos están siempre a dos planos, a dos voces, para mostrar el margen subversivo, los síntomas en los cuales emerge la verdad reprimida de la totalidad falsa e hipócrita. El antagonismo teórico está en el eje imaginario-simbólico, con su centro en lo universal.

Luces de bohemia, texto en el cual me he centrado por su naturaleza enigmática, pero no es el único – introduce la cuestión del oír (*j’ouïs*), no el interlocutivo común, sino del escuchar voces impuestas, aquella donde el sujeto no se reconoce como siendo su emisor, y su enunciado requiere, en cuanto habla imperativa, una respuesta. No al modo del intercambio, sino en términos de una suerte de comentario; en este preciso sentido además nuestro texto

es el reverso de *El Banquete*. La famosa escena duodécima entre Max y don Latino (pero también la escena cuarta, con Don Latino, Dorio de Gadex y los otros epígonos del parnaso modernista) nos revelan la voz como objeto autonomizado, lo cual no connota el mero hablar, sino que apunta a la voz en tanto desprendida del propio sujeto. Son voces que insultan, obligan, constriñen; estamos en la presencia del objeto invocante. Todo el magnífico texto esperpéntico revela como se le fue imponiendo a Valle la necesidad de quebrar el lenguaje, de triunfar sobre él, a fines de mostrar como se desataba de los hábitos lingüísticos tradicionales. El procedimiento central es la ambivalencia, lo que dice todo y nada a la vez, en general, Lacan lo señaló, se dice ambivalente por no decir agresivo.

Esta definición lacaniana no se aleja mucho de aquella de Bajtín, que elabora su concepto de carnavalización a través de la ambivalencia. Desde su mirador teórico la ambivalencia del carnaval expresa las luchas de la heteroglosia, al forzar los límites del lenguaje y cuestionar las categorías de significación e interpretación. Si el carnaval es la plaza pública lingüística, el lugar para el intercambio, donde los hablantes están constreñidos por sus propios intereses, la ambivalencia de la representación carnavalesca sugiere la inscripción de una economía social, y despliega los intereses intersubjetivos, y cómo estos intereses se subvierten cuando los hablantes y los oyentes intercambian espacio e imágenes (ZAVALA, 1991, p. 84). La ambivalencia del carnaval contrasta con la verdad autoritaria y carente de ambigüedad; forma parte de la “*gozosa relatividad*” del carnaval, en el que todos participan y viven – aunque solo sea momentáneamente, en comunión. En dicha “relatividad” el mundo se vuelve del revés y abundan las excentricidades y las relaciones insólitas. La premisa bajtíniana es que la literatura carnavalesca y la canavalización parodian y, añade: “la parodia es la creación de un doble destronado; por esta razón la parodia es ambivalente (1986, p. 179). Este “goce” socializado no está muy lejano de lo que propone Lacan.

En su gran estudio sobre Dostoiévski (1988), Bajtín añade otras dimensiones: el gran dialógico ruso logró encontrar dos ideas opuestas en un solo pensamiento, un desdoblamiento, donde se ve una sola cualidad, él encontraba una contraria. Cuanto parecía simple se transformó en complejo, por cada voz él sabía escuchar dos

voces discutiendo; en cada expresión, oía una ruptura y la posibilidad de asumir en seguida una expresión contraria, en todo gesto captaba simultáneamente la seguridad y la incertidumbre a la vez. En resumen: “percibía la profunda ambivalencia y la polisemia de todo fenómeno” (1988, p. 51). Esta dualidad no se concibe como dialéctica, sino en yuxtaposición o contraposición, “como desesperadamente contradictorias”, como “su discusión permanente y sin solución” (1998, p. 51). Ante el giro amenazante que toma la ambivalencia en Bajtín, se nos presentifica el sujeto de la contradicción, que habla siempre desde un lugar excéntrico, se impone volver a las precisiones de Freud y Lacan.

Y puntúo para terminar con este largo paseo por el carnaval y la carnavalización; es decir, por la garganta de Gargantúa, esa garganta que como el agujero abierto de la cabeza de Medusa, es una figura devoradora, engullidora. Pero, en su aspecto positivo esa gran garganta que todo lo engulle, da vida; así, el carnaval es el lugar del Otro (empleando conceptos lacanianos). Los textos carnavalizados que hemos ido rodeando insisten en el gran tema hegeliano: el amo y el esclavo, y la idea del sujeto dividido. Dicho en plata: cuando intento tomar conciencia de mi existencia en otro ser, me veo obligado a solicitar el reconocimiento de mi existencia en el Otro, y por tanto el Otro es amo de mi propio ser. Lacan lo lleva al extremo: mi discurso tiene su causa en el Otro, ese tesoro de significantes donde en cierta manera se estructura la lengua, y al mismo tiempo es el lugar donde se articula la estructura misma de mi deseo.

No es todo. El carnaval bajtíniano y la literatura carnavalizada – cuyos cronotopos llegan hasta nuestro presente, sin más recordemos a Rushdie, a Juan Goytisolo, a a Derek Walcott – nos hace presente lo Real, lo que escapa a toda simbolización, el lugar de la locura, de las pulsiones, y suscita lo imaginario y lo simbólico. Y puede suscitar, como en Joseph Conrad, Dostoiévski o Valle, un impulso liberador. Además nos hace ver, nos permite ver, una cierta forma de gozar, que se repite, y expone una forma de atracción cuyo envés descubre todos sus engaños.

Y para terminar con este largo paseo por la garganta de Gargantúa, lleguemos al mundo moderno y sus enormes fauces devoradoras. El desarrollo científico-técnico se ha exacerbado o desmadrado (empleo la lengua), y adquirido dimensiones fuera de toda

escala humana. Y su cúspide – como su síntoma – es la ciudad de los rascacielos, erigidos por la modernidad, utopía de la revolución industrial: una ciencia-ficción convertida en lo Real. Imaginemos la escena y sus protagonistas: veinticuatro horas de trabajo, de seres humanos, transformados en robots o clones. Explotación que explota: los dientes de la máquina capitalista (aquella que en su día mostraran Chaplin, la pintura y el cine expresionista, *Cosmópolis* por ejemplo, pero no menos *Metrópolis*), los mastican: al Amo y al esclavo. Esta máquina y sus dientes son hoy el sujeto de la ciencia, el gran Amo, que sigue su curso inexorable.

¿Será esta también la globalización, con su privatización del mundo y feminización del trabajo? Si la legitimización de la riqueza es admisible, entonces el rico culto no entra en ese futuro. La informática nos proyecta en la pantalla la sustitución de la experiencia humana y del pensamiento por la acumulación indefinida, incontrolable y abismática de la información. ¿No es una idealización de la vulgaridad? No confundamos el carnaval del mundo con la anatropía bajtiniana; ni la risa indecorosa que evoca la risa de la hiena, el rictus horrible del animal solitario que devora la carroña y los desperdicios, con la risa irónica liberadora.

REFERENCIAS

BAJTÍN, M. Respuesta a la pregunta hecha por la revista “Novy Mir”. In: *Estética de la creación verbal*. Mexico D.F.: Siglo Veintiuno, 1982.

_____. *Problemas de la poética de Dostoiévki*. Tradução de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

_____. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. El contexto de François Rabelais. Madrid: Alianza Universidad, 1989.

DERRIDA, J. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1994.

FREUD, S. El chiste y su relación con lo inconsciente. In: *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1972, tomo III, p. 1029-1167.

LACAN, J. *Psicoanálisis, radiofonía y televisión*. Barcelona: Anagrama, 1980.

_____. *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Seminario 11. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1989.

_____. *Aun*. Seminario 20. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1992.

- _____. *La relación de objeto*. Seminario 4. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- _____. *Transfert* (Transference). Seminar 8 (1960-1961). 2. ed. Paris: Seuil, 2001. p. 61.
- _____. *La angustia*. Seminário 10. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- _____. *L'insu-que-sait de l'une bévue, c'est l'amour*. Seminar 24 (1976-1977), inédito.
- MILLER, J.-A. Teoría de la lengua. In: *Matemas I*. Buenos Aires: Manantial, 1987. p. 59-78.
- _____. U o no hay metalenguaje. In: *Matemas II*. Buenos Aires: Manantial, 1991. p. 73-79.
- RABINOVICH, D. M. ¿Cómo hacer para saber un poco más sobre las mujeres?. *Uno por uno*, n. 46, p. 137-149, 1998.
- ZAVALA, I. M. Inquisición, erotismo, pornografía y normas literarias en el siglo XVIII. In: *Anales de Literatura Española II*, 1983, p. 509-530. Acceso Universidad de Alicante (<http://www.ua.es/>).
- _____. *La posmodernidad y Mijail Bajtín*. Una poética dialógica. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- ZIZEK, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI, 1992.

Recebido em 15/07/2009

Aprovado em 30/09/2009