

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

**DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA IV (TEORÍA DEL
CONOCIMIENTO E Hª DEL PENSAMIENTO)**



TESIS DOCTORAL

La risa como expresión lúcida de la paradoja existencial

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Figuera López

DIRIGIDA POR

Sergio Rábade Romeo

Madrid, 2002

MARÍA DE LA FIGUERA LÓPEZ

**LA RISA COMO EXPRESIÓN LÚCIDA DE
LA PARADOJA EXISTENCIAL**

**TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR EL ILMO. PROFESOR
DON SERGIO RÁBADE ROMEO**

**DEPARTAMENTO DE TEORÍA DEL CONOCIMIENTO E
HISTORIA DEL PENSAMIENTO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

A mi hijo, mi risa.

INTRODUCCIÓN

<<Esas risas , esos otros cuchillos , esa delicadísima penumbra .>>¹

Vicente Aleixandre

Las raíces de lo cómico se hunden en una insondable noche temporal . Si seguimos los estudios de Rodríguez Adrados sobre la fiesta y sus orígenes , vemos que el comienzo de la risa festiva como expresión de una realidad existencial es tan misterioso como su esencia y marca la idiosincrasia de toda nuestra cultura europea. La representación paródica , la inversión y lo lúdico son elementos que trascienden toda nuestra cultura y cobran dimensión de infinito , ya que no vemos sus comienzos y su fin es impensable .

¹ALEIXANDRE , V. , *Espadas como labios* , "La palabra" , ed. Losada , Buenos Aires 1957 , pg. 14.

Aristóteles en su *Poética* se refiere a lo cómico siempre en un papel subsidiario de la belleza . La perfección y el equilibrio de la Tragedia revelada en la nobleza de los personajes , la dignidad de los caracteres , la fidelidad a la fábula , la maestría en la construcción , tanto en la estructura como en la peripecia , como en el lenguaje , vehículo de la armonía , nos dará un conjunto modélicamente Bello .

Contrariamente , la Comedia nos dará personajes inferiores , caracteres vulgares, fábula de invención del autor (o de inversión de la tragedia) , vulgaridad en la construcción , la peripecia y el lenguaje , nunca canónicos y , por ello , no aptos para la juventud por lo que de inmoralidad conllevaban . El conjunto será mediocre y siempre subsidiario de la Belleza .

Aristóteles desarrolla poco el sentido de lo cómico , sin embargo , en su estética recoge dos aspectos de la Naturaleza : la naturaleza como lo dado y la Naturaleza como Idea paradigmática . Lo esencial en la *Poética* de Aristóteles es la Naturaleza como modelo . A través del logro de la perfección y del equilibrio , por acercamiento al modelo , se establecerá el distanciamiento necesario para la anagnóresis y el despertar de las emociones .

No se da en la Comedia el logro estético conforme a modelo , porque el único modelo es de inversión y , aunque Aristóteles no lo explicita , podemos presuponer que el reconocimiento se da en el no-distanciamiento , al percibir la naturaleza como algo de nosotros mismos ; así las emociones son instintivas , no nobles . Esa naturaleza no controlada por la Idea y sólo canalizada por el instinto es tan peligrosa como desaleccionadora .

Horacio en su *Ars Poetica* desarrolla más aún estas líneas . El rasgo inicial de lo cómico horaciano es la deformación vista como arte mal aplicado a la naturaleza . Para Horacio el arte es virtud del artista por la que transforma lo dado por la naturaleza en Naturaleza , un constructo estético conseguido a través de la armonía entre las partes y el todo , el equilibrio en la factura y elementos y la originalidad en los temas , que imitan a la naturaleza siguiendo los cánones de belleza del arte griego . Según Horacio , cualquier espectador culto que contemplara una obra de arte que , por la libertad de la invención , combinara elementos de forma antinatural , no podría contener la risa .

Sin embargo , hace una concesión a la Comedia como degeneración de la Tragedia . Producto de ella será la licencia soez y merecedora de una ley contra la difamación . Este peligro también lo atisba en la Sátira , que surge de lo plebeyo y va en contra de los nobles y patricios ; y concluye que debe quedar la sátira para quienes la aprueban , sus creadores , ya que lo soez es para los que son soeces pues que la libertad aquí no es de invención , de inspiración marcada por la Naturaleza , sino

libertinaje moral . La naturaleza atenta contra lo establecido y el riesgo ya no es sólo estético , sino ético .

El hombre noble , según Horacio , será el hombre superior , creador o crítico , y su superioridad vendrá de su capacidad estética . Así la Belleza deviene corrector moral y lo cómico será arte por su subsidiariedad con la Belleza que , a su vez , ejercerá como controlador de los desmanes que la "naturaleza" menos cultivada arriesga en la comicidad .

Esta doble acepción de la naturaleza revela una postura de negación de todo lo que está relacionado con lo natural , y su sublimación por la idea de la Naturaleza va a marcar , no sólo toda la estética , sino también la postura ante la existencia .

Lo establecido negará aquello que se aparte de los cánones , y la comicidad quedará relegada al mundo que discurre al margen del arte y del poder institucionales. Por ello lo cómico quedará confinado al ámbito de lo popular donde va adquiriendo cada vez más libertad proporcionalmente al alejamiento de lo institucional , ya que el poder y lo establecido no se sentían amenazados por una comicidad que no estaba revestida de la categoría de lo canónico .

A lo largo del Renacimiento el hombre va tomando conciencia del valor de lo cómico en lo que a representación del concepto de la existencia se refiere , precisamente porque su proyecto existencial es más abierto y se cuestiona los postulados sobre los que anteriormente se asentaba su concepto del mundo. Es esta apertura la que le hace ver la doble cara de las cosas y lo ambivalente de las representaciones de la existencia ; esta doble cara la contempla en la dualidad del concepto "naturaleza" frente al de "Naturaleza" , como podemos ver en representaciones de la época (El Bosco) y por la ambivalencia de la palabra en Bocaccio o en nuestro *Lazarillo* . Ejemplo máximo del papel de lo cómico como trasvalorador y desmitificador lo tenemos en el Quijote , en el que el mundo de la Idea es tanto más inexistente cuanto más real es la existencia que se adapta al sentido más cotidiano y que se presta a lo natural ; además no podemos olvidar que no se contenta sólo con mostrarnos cuán real es lo cotidiano natural , sino que esto desemboca en una valoración de la existencia contraria a la valoración idealista anterior : la negación de lo ideal por ser fruto de la enajenación humana y la afirmación de este mundo y fidelidad al mismo como el sentido primero de esta existencia .

Después , el pensamiento y concepción del mundo sufrirá múltiples cambios con algunos sistemas filosóficos como el empirismo , el idealismo trascendental , el Romanticismo ...Dice Baudelaire en su ensayo "Sobre la esencia de la risa" (*Lo cómico y la caricatura*) que lo cómico está ausente del mundo angélico y que es propiamente

satánico ; que la risa pertenece a la parte satánica del hombre que se identifica , cuando se ríe , con la fluidez de la naturaleza y cuestiona el estatismo de la Idea , porque la risa relativiza y no cabe en el reino de lo absoluto ; el vértigo de la risa surge de la visión de la realidad y también de la relativización de lo malo por la consciencia de nuestra pertenencia a ello : el placer nos vendrá , pues , de la lucidez y lo que antes servía de corrector ahora nos hace disfrutar .

Pero será el vitalismo nietzschiano el que postulará que el *hombre noble* no es el que define Horacio como juez y aplicador de lo canónico , sino que es aquel capaz de inventar nuevas fiestas y potenciar la postura existencial , que Nietzsche llama el 'superhombre' , fiel al sentido de la tierra .

Aquello que Nietzsche descubre a partir de la expresión de la cultura popular más instintiva y le lleva a profundizar en las raíces más hondas del tronco cultural europeo , se ha mantenido , desde las expresiones populares festivas , abriendo la época moderna y hasta nuestros días , en el marco de la novela , que surge, como decíamos , en el Renacimiento , y es fruto de una visión del mundo por la que , a través de la narrativa , se puede plasmar la polivalencia existencial trasgrediendo por la fantasía , la libertad y la tolerancia , los límites de lo posible real y reflejar el escorzo de la paradoja de la existencia en una deformación estética posibilitada por la distancia que permitirá también el resultado de la risa .

Con esta Tesis pretendemos un acercamiento a la risa , mecanismo vehiculante de lo racional con lo irracional , del sujeto con el objeto : rompedora de absolutos racionales desde la intuición y la consciencia más lúcida , lenguaje privado que se socializa en un proceso doble y circular completo (aunque no completado) siempre regenerador , deconstructor y creador , necesario para la supervivencia y el equilibrio del individuo y la cultura . Pero no hemos hecho en ella una recopilación de las distintas risas , sino que , nuestro acercamiento lo ha sido a la esencia de la risa más humana : aquella que surge como resultado de nuestra consciencia de limitación . Esta risa es producto de una postura existencial y , como hemos dicho , se remonta al pasado cultural más lejano .

La tesis que defendemos , pues , es que la risa más humana , la más lúcida , es aquella que surge de la iluminación de nuestra propia imagen , la del ser humano , en la postura grotesca a que le somete su paradójica existencia . El hombre mortal por naturaleza que , por su esencia libre , es capaz de alejarse de esa naturaleza y caer en la tentación de sentirse superior o inmortal , ese hombre intelectualmente ajeno a la naturaleza pero que se representa a sí mismo según los cánones espacio-temporales de la misma , quiere conjurar lo inaprensible del mundo con la estética , y descubre que

sólo logra su equilibrio con esa naturaleza a la que pertenece , a través del desequilibrio que le supone la representación de sí mismo como algo en esencia incomprensible y contradictorio . Sólo la comprensión de nuestra limitación nos da la luz necesaria para conocer nuestra grandeza , que no es sino la capacidad de reírnos de nuestras pretensiones sin que la risa sea aniquiladora de las mismas , sino revulsivo necesario para entenderlas y , con optimismo , no cerrarlas . Así la lucidez nos viene del placer de intuir la esencia de la existencia como una paradoja grotesca cuyo resultado es la risa . Este planteamiento requiere el estudio de dos aspectos : uno que se da en primer lugar y que es la postura existencial necesaria para que surja esta lucidez y otro , que es la risa que resulta del primero . Por ello la risa que aquí tratamos no es cualquier risa , sino la que nos da la lucidez para contemplar la antítesis que subyace en la paradoja de nuestra existencia y presupone una postura previa ante la misma que requiere , como ingrediente esencial , la libertad intelectual y moral que da un espíritu desmitificador por el que la herencia cultural pasa libre de los prejuicios momentáneos y epocales .

Este doble aspecto está en paralelo con la doble vertiente que presupone el acto de la risa : acercamiento y respuesta unidos por la intuición en la que se mezclan lo racional del acercamiento voluntario con lo irracional instintivo de la respuesta hilarante y que se resuelven en un acto único al que denominamos cómico . Así pues , la risa lúcida que surge de la libertad intelectual es a su vez liberadora por su raíz vital y , su posibilidad de quedar plasmada en la comicidad , la convierte en eternamente repetible , abierta y siempre iconoclasta por su nihilismo optimista .

La dimensión de eternamente repetible nos remite , en el tiempo , a una postura existencial más antigua que es la que surge de la comicidad popular y , a su vez , la enmarca , que está libre de cánones establecidos y que entronca , por ese nihilismo optimista que señalábamos , con la raíz vital estudiada por Nietzsche en su *Gay saber* , que le lleva a profundizar en las esencias originarias de nuestra cultura en donde adivina las claves para la interpretación lúcida y alegre de la existencia . Esta dimensión de la risa nos ha llevado a seguir un hilo temporal (que no cronológico) que arranca de las raíces más antiguas culturales , estudiadas en el capítulo tercero , pasando por las investigaciones de Bajtin sobre la cultura popular medieval y renacentista y las de Nietzsche , que completan y profundizan la visión existencial de la misma , para desembocar en la novela kunderiana como expresión fluida de esa postura existencial que dibuja la paradoja y se resuelve en risa .

En el enfoque de este trabajo de investigación tenemos que reconocer nuestra deuda con Valeriano Bozal , cuyo artículo "La lucidez de la risa" publicado en La balsa

de la Medusa² nos iluminó el camino . En él tocaba lo que en esencia íbamos buscando en nuestro trabajo , todavía muy torpe , de investigación sobre la risa .

Posteriormente hemos seguido un proceso por el que la investigación se ha ido moviendo , con fluidez o torpeza , dependiendo del encuentro entre nuestro planteamiento y el de los autores e investigadores que manejábamos . Fluidez en el magnífico trabajo de Mijail Bajtin que se convertía en torpeza ante el vacío que nos encontrábamos en éste de las fiestas , carnavales y autores españoles ; afortunadamente este vacío ha podido ser llenado con las investigaciones de Rodríguez Adrados sobre la esencia y los orígenes de las fiestas y los de Caro Baroja sobre los carnavales en España (este último muy documentado pero adoleciendo de profundidad en las interpretaciones) .

Mayor dificultad encontramos en el estudio de Nietzsche , ya que a la abundante bibliografía que hay sobre él se une la dificultad de que el tema exclusivo de la risa no ha sido muy tratado . Hemos tenido , pues , que glosar y desglosar , sin poder omitir abundantes citas de estudiosos de Nietzsche , como apoyo a nuestras afirmaciones o conclusiones . Por ello sea quizá el capítulo dedicado a Nietzsche el más denso , bibliográficamente hablando , y adolezca de frescura .

Mucho más fácil resultó la investigación sobre la aventura de los afanes representativos del hombre en lo que se refiere a captar lo inaprehensible de la existencia . Un sinnúmero de autores (escritores y artistas) han profundizado sobre el sentido de la "mímesis" ; la única dificultad estaba en que la selección se ajustara a la propuesta de esta investigación . La preocupación por conjurar la existencia es tan antigua como el hombre , y la historia de este afán es también , ya sea en paralelo , ya sea en convergencia , la historia de la risa . En el largo camino de representaciones del mundo , lo cómico iba adquiriendo , según nos acercábamos a los tiempos modernos , no sólo entidad , sino también protagonismo . La óptica renacentista , deudora de las posibilidades artísticas que descubre el medievo , nos ofrece un mundo polifacético donde lo cómico es luz que ilumina la ambigüedad y la polisemia del lenguaje . Pero será en el Romanticismo cuando Baudelaire marque la diferencia entre la risa de los niños , inocente , y la del hombre , la más humana porque surge de la conciencia de nuestra limitación y , a la vez , de nuestra superioridad ; cuando tomamos conciencia de ello , la risa es luz que ilumina nuestra limitación y , al medirla , nos da nuestra grandeza. Esa risa , según Baudelaire , tiene una componente satánica en su retorcimiento existencial , su esencia es la paradoja y su representación lo grotesco

² BOZAL , V. , "La lucidez de la risa" , La balsa de la medusa , nº 10 y 11 , ed. Visor , Madrid 1989.

cuyo resultado volverá a ser siempre la risa . Kayser tiene un estudio de gran interés sobre lo grotesco (*The grotesque in art and literature*) pero sus conclusiones son más pesimistas que las de Baudelaire .

Aparte de todo esto , en lo que se refiere a la época actual , el tema de la risa y el humor como expresivos de la posmodernidad (según la define Lyotard) está tratado directamente por pensadores como Savater , Vattimo , Lipovetsky , Bozal e , indirectamente, por filósofos e intérpretes de Nietzsche y Schopenhauer , como son Foucault o Habermas . El mismo Bajtin , aunque su mirada es retrospectiva y penetra hasta la raíz de lo medieval , no deja de ser iluminador , precisamente por el punto de vista de presente con que enfoca sus estudios sobre lo cómico y festivo popular .

No obstante , cuando terminamos esta investigación sobre el afán interpretativo y expresivo de la *mimesis* que el hombre ha mantenido a lo largo de los siglos y de las culturas , vimos que necesariamente desembocábamos en una interrogante que seguía incontestada , que era expresión de la angustia existencial más descarnada y que , sin embargo , quedaba espumada en risas .

Así quisimos culminar nuestra investigación con una muestra de lo que era esta postura existencial en la expresión artística , sobre todo en la novela , que , desde el primer estudio de Bajtin sobre Rabelais , se presentaba como el receptáculo más idóneo para la expresión y representación de la misma ; según Bajtin , es la novela la depositaria del espíritu vivo de la comicidad y el marco de libertad que nos ofrece la fantasía como interpretación del mundo por sus capacidades polimórficas y sus posibilidades de expresión de la temporalidad . Elegimos a Milan Kundera porque también propugna esto y lo plasma en su obra que , vertebrada por la risa , se nos ofrece como ejemplo de expresión de la temporalidad hoy y de la existencia sometida al cambio y a la liviandad como esencia de la misma .

La mayor dificultad que encontramos en el estudio de Kundera es la escasa bibliografía que hay sobre este autor y , cuando la hay , es exclusivamente de crítica literaria , no filosófica . Sin embargo , nos facilitaron el camino los escritos del mismo autor sobre su propia obra , publicados por la editorial Tusquets como ensayos , en los que defiende las posibilidades del espacio imaginario que ofrece la novela que , sumadas a un estilo en que se juntan el punto de vista variable y lo risible como constante , nos dan la forma más idónea para reflejar la polivalencia y movilidad de la vivencia actual de la existencia .

El riesgo que afrontábamos era el de caer en un enfoque literario más que filosófico , pero , aunque el objeto es literatura , el prisma desde el que se ha mirado ha

sido siempre filosófico , ya que lo que hemos buscado ha sido la postura existencial que enmarca en su obra la naturaleza fluida de la risa que la vertebra .

Según lo anteriormente expuesto , el planteamiento que hemos elegido es un primer capítulo en el que , en el marco de las investigaciones de Mijail Bajtin , tratamos la risa medieval como la depositaria y trasmisora de la risa y la comicidad en nuestra cultura europea y cuyas raíces encontramos en las culturas más antiguas . Esta risa medieval , si bien es popular , mantiene la esencia de lo mítico y ritual primitivo para pasarlo , indemne al haber estado marginado por los poderes establecidos , y con toda su virtualidad , a la cultura moderna ; así los carnavales y las fiestas populares están imbricados en lo dionisiaco y nos ofrecen una interpretación de la existencia que, convertida en paradójica por la inversión , tendrá como resultado la risa .

Será Nietzsche el que , como veremos en el segundo capítulo , se planteará una reflexión y profundización , a través de las capas del pensamiento , de ese instinto vital alegre y lúcido que , como hilo ininterrumpido en la interpretación de la existencia , nos salva del aniquilamiento por un nihilismo optimista : aquél que es capaz de arriesgarse a bailar al son de la flauta de la naturaleza vivirá en una perpetua fiesta y reirá ante cualquier clase de temor pesimista . En Nietzsche la inversión festiva que contempla Bajtin en la fiesta popular nos da una inversión de signo más profundo : una postura existencial por la que penetramos hacia atrás en el tiempo cultural y , con el catalizador de la intuición vital , vamos trasvalorando y desechando lo caduco que tapa lo esencial para quedarnos con el núcleo germinal del sentido de la existencia . El *Gay saber* trata de la herencia patrimonial de la sabiduría y de la alegría vital del ser humano , ese patrimonio que , si lo sabemos capitalizar en nuestra postura existencial , nos garantizará la esperanza de futuro , el 'superhombre' .

Estos dos primeros capítulos tienen como denominador común la fiesta en su aspecto de manifestación alegre y lúdica , que celebra la existencia y cuyo resultado es la risa ; el primero ve esa fiesta en su expresión popular y sus raíces , sin olvidar por ello su esencia , mientras que el segundo llega a la fiesta como metáfora de la vida . El estudio que hace Nietzsche en el *Gay saber* supone una vuelta a los orígenes , desde la esencia del pensamiento alegre hasta el del hombre que ríe porque es capaz de saber que Dios ha muerto y hay que inventar nuevas fiestas . Los estudios de Bajtin y de Nietzsche son dos caras de una moneda cuyo valor es la raíz dionisiaca , hilo de Ariadna en el proceso de interpretación que el hombre hace del mundo .

El tercer capítulo es un recorrido por esas representaciones del hombre por las que , desde los tiempos más antiguos , quería captar el mundo . El viaje odiseico del ser humano a través de la *mimesis* para poder encontrar el sentido a la existencia tiene,

como decíamos , un componente dionisiaco alegre y lúdico cuyo resultado expresivo es la risa . El marco existencial en el que esta risa se mantiene fresca y viva será siempre el nihilismo optimista liberador que defiende Nietzsche en su *Gay saber* y que llega hasta la risa de hoy , tan atomizada como la realidad que nos rodea y que , sin embargo , es lo que nos salva de esta realidad .

Culminamos con el cuarto capítulo en un estudio sobre la novela de Kundera . Desde el primer capítulo en el que las investigaciones de Bajtin propugnan la novela como el receptáculo más idóneo para el polimorfismo de la risa , venimos haciendo un seguimiento del pensamiento de Kundera por el que expresa esta misma visión ; de hecho , su obra es la expresión lúcida de esa postura existencial que en el mundo de la posmodernidad tiene como resultado la risa . Se ha dicho que Kundera es el escritor de la posmodernidad , pero para Kundera lo importante es que la novela representa el espacio y el tiempo apropiados para la expresión de un momento que él define como de 'paradojas terminales' .

La risa festiva .

Desarrollando este planteamiento previo , si nos centramos en la risa como resultado de la fiesta que estudia Bajtin , vemos que este impulso instintivo y liberador, la risa iconoclasta que surge de la raíz vital popular y que , mediante el arte y la cultura, interpreta la realidad atomizándola y haciéndola soportable , la risa de hoy que profetizó Nietzsche en el *Gay saber* , hunde sus raíces , como ya hemos dicho, en las culturas antiguas más desarrolladas . Los carnavales , cuyos orígenes conocidos se remontan a la India , son la fiesta natural , la fusión del pueblo agrario con la naturaleza , y lo hace invirtiendo las categorías socialmente asignadas , golpeando la tierra rítmicamente con bailes para estimularla a dar fruto , increpando a las personas física y verbalmente con lanzamiento de excrementos e insultos en una comunicación orgiástica cuya esencia es vital y regeneradora . La alegría es la componente esencial de estas festividades y la que propicia todos los rituales ; su expresión es la risa . Paralelamente la abundancia y la comunión del pueblo es el símbolo de esperanza en los bienes materiales del futuro .

La importancia de la investigación bajtiniana está , además de en su profundidad, en la aportación de lo que es la esencia dialógica de la risa en su capacidad interpretativa del mundo ; esta tensión dialógica descubre en la naturaleza un puente entre el 'yo' y el 'tú' por el que la hilaridad es la mejor manera de comprensión y expresión por la vía de la *simpatía* . La dinámica del carnaval y de lo grotesco que

estudia Bajtin suponen la expresión plástica y riente de ese 'tú' en un 'otro' que es el mundo recreado , que pertenece al hombre y que será marco para su estudio de la novela de Rabelais ; defiende Bajtin que es la novela que surge en el Renacimiento la depositaria de la esencia riente de las expresiones populares medievales y que será , en su posterior evolución , la heredera y transmisora de este patrimonio cultural hasta nuestros días . Explica , pues , antes de profundizar en la esencia de la risa popular a través del estudio de la novela rabelesiana , los conceptos de carnavalización (como mecanismo de la liberación y de la inversión) y de realismo grotesco (como fusión con la naturaleza) .

La carnavalización , para Bajtin , es no sólo la expresión de la fiesta popular , sino, sobre todo , la principal *regla del juego* por lo que tiene de inversión de lo oficial y de risa conjuradora de los temores , y esta inversión de lo establecido y formal devendrá en lo grotesco por la confusión de los mundos que se da al invertir lo alto en bajo y en el pandemonismo que ocasiona la fusión de los distintos reinos de la naturaleza . Toda la metáfora y el simbolismo del carnaval son expresivos de una existencia de inversión paradójica que retuerce la representación del mundo hasta hacerlo grotesco , y la risa que brota de ello servirá de puente desmitificador de miedos y salvador de la incompreensión . Así el carnaval estudiado por Bajtin no se queda en mera expresión textual de una fiesta , sino que es la forma de liberación por deconstrucción de lo oficial e impuesto , donde las voces silenciadas por el poder de lo establecido se elevan , por la inversión festiva y por lo grotesco , en una paradójica esperanza de vida futura en la tierra . Señala Bajtin que el realismo grotesco es una concepción material y corporal del mundo representado , de forma espontánea y natural, como una cosmovisión en donde la existencia está , según palabras de Bajtin , *concebida como una alegre osadía , un caos sonriente* . Rasgos sobresalientes de este realismo grotesco son la *degradación* de lo espiritual por los mecanismos de inversión y la misma *risa* , que también degrada y materializa , pero que libera y salva de la opresión de lo establecido y lejano por las garantías de una vida terrena que nos es próxima y que nos pertenece y no está prohibida en ese tiempo excepcional que es la fiesta .

En realidad la exposición de la esencia del carnaval y del realismo grotesco le sirve a Bajtin para dar marco a su investigación sobre el tema de la risa de la que trata su estudio de la obra de Rabelais , autor cuya única pretensión era , como señala con los versos con los que abre su libro *Gargatúa* , hacernos reír . La risa rabelesiana tiene un contexto , que no es otro que el de la risa popular y sus formas expresivas de la visión de un mundo no oficial ; una risa cuya esencia no es moral y satírica , sino

regeneradora y festiva , por la que se celebra la muerte que es garantía de vida en esta vida por un futuro asegurado de abundancia y bienes .

Bajtín justifica esta esencia natural y festiva de la risa popular equiparando y viendo la coincidencia de los tiempos de estas fiestas con los tiempos del ciclo natural de siembra y recolección , tiempos con los que se establece la relación esencial de la risa festiva con el tiempo cíclico del mundo y su esencia regeneradora . En la risa popular lo importante será siempre lo nuevo o a punto de llegar , aquello que concretará la esperanza de un futuro mejor . Por ello la fiesta y la risa serán parte de un drama corporal , pero no del cuerpo individual , sino del colectivo , el protagonista de la fiesta será el pueblo y su escenario la plaza pública ; este drama no tendrá espectadores porque todos participan de él y su tiempo , excepcional por festivo , será metáfora extática del tiempo natural , instante esencial de la temporalidad del mundo . Por ello el nacimiento y la muerte serán símbolos , pero no comienzo ni fin ; en todo caso , representarán las fases de un crecimiento y renovación ininterrumpidas e inseparables del cosmos porque su humus será la tierra engendradora y devoradora en la línea de un pandemonismo cuyos orígenes están en la mitología oriental . Este pandemonismo da , aparte de una dimensión de universalidad , la de la libertad creadora , permisiva y acanónica al margen de lo establecido y que permitía las representaciones fantásticas y la superación del miedo por la expresión riante de ese mundo popular no oficial . Y es esa misma superación del miedo la que nos da las imágenes cómicas que representan el mundo del poder vencido por la risa en una inversión caótica y grotesca . Así el papel esencial de la risa era el de descubrir el mundo desde un nuevo punto de vista alegre y esperanzado : esa será su lucidez.

Es importante reseñar los elementos de esta fiesta popular ya que su interpretación es trascendental para llegar a la esencia de la misma . Hemos visto que esta imagen pandemónica del mundo cuyo protagonista es el pueblo como cuerpo colectivo tiene a la plaza pública como espacio simbólico y el tiempo cíclico como representación del cósmico ; sin embargo , estos espacio y tiempo están llenos a su vez de unas imágenes que nos remiten más allá : al cuerpo como microcosmos y al infierno como espacio natural de inversión , en donde los principios aristotélicos de alto y bajo encuentran su posición invertida absoluta . En lo que se refiere al cuerpo , es importante destacar la imagen del banquete con su charla de mesa (simposium) en donde , por la comida se igualan las jerarquías y se aúna lo material , que mastica la boca , con lo espiritual de los temas trascendentes que se hablan ; dará otra vez ocasión a la imagen grotesca de fusión de los reinos animal , vegetal y racional y será también marco de la locura y lo irracional a que da lugar la ebriedad . También nos da las imágenes festivas y

triumfantes del hombre que domina al mundo por la boca (sea en la comida , sea en los temas trascendentales , sea , finalmente , por la risa aunadora de los ámbitos racional e irracional) . El banquete se convierte en el núcleo del tiempo festivo y la coronación del mismo y sus imágenes grotescas y de inversión de tiempos litúrgicos (la Santa Cena) nos darán una dimensión de universalidad en la que se mezcla la vida y la muerte , el renacimiento y la renovación , unidos a la libertad de una verdad lúcida que no conoce ni el temor ni la piedad .

Por otro lado , el infierno presentado como el espacio simbólico con el que se enriquece la plaza pública , ya lo teníamos en las *diabladas* en las que la disposición de la plaza se hacía semejante a una gran boca , la de Satán , que era el infierno por la que saltaban los diablos a plena libertad ; esta boca abierta tenía una dimensión cósmica en la línea de la representación grotesca de fusión de los mundos por lo que , en este sistema de imágenes , los infiernos son el nudo donde se cruzan las líneas maestras de la inversión : el carnaval , el banquete y las charlas así como las groserías y las imprecaciones propias de la fiesta . Pero por el mismo sistema , también representan la desmitificación del miedo a un futuro ultratúmbico de sufrimientos infernales por la inversión , fundamento de la risa . La representación de las diabladas en la plaza pública tiene valor festivo y 'naturalizante' : por el ciclo natural muerte-vida implicado en la inversión , se convierte lo bajo material (como opuesto a lo alto y espiritual) en horizontal por la risa y , por ello , el tiempo recupera la esperanza al liberarse del miedo y pierde su aspecto terminal gracias a la materia regenerada y regeneradora .

Con todo ello vemos que la risa es propia de la inversión y más demoníaca que humana . La cultura popular vence por la risa a los absolutos que la condenaban a una existencia lúgubre y sin esperanzas y nos da un infierno carnavalesco donde la muerte nos asegura la vida nueva sin necesidad de esperar otra vida , ya que el cuerpo es recibido por la tierra como en un seno materno que , por la fecundación , nos garantiza la esperanza en un tiempo eternizado por el proceso natural .

Bajtín tiene uno de los estudios más completos sobre las fiestas medievales y sus orígenes , sobre todo porque la focalización de su estudio se centra en la esencia de esas fiestas , expresivas de la fusión del hombre con la naturaleza y la vuelta a ella desde el aspecto más antiguo : la muerte que da vida . Y desde este enfoque descubre el valor de la ambivalencia de los elementos de desecho y de las partes más animales de nuestro cuerpo como lo más importante , por ser aquellas por las que el hombre se imbrica en el ciclo natural ; los excrementos , la sexualidad distorsionada y la locura pasan a ser los valores primordiales en esta orgía natural que invierte el orden social construido en las coordenadas aristotélicas del arriba y abajo .

Bajtin descubre en la esencia de esta fiesta la clave para comprender cómo el pueblo mueve la historia por su esperanza en una época de abundancia y de justicia , no obstante debemos señalar que , en este aspecto , se deja llevar más por un concepto de Historia como constructo extraído de la época moderna y con las connotaciones del Materialismo Dialéctico que del concepto de troncalidad cultural unido al de tiempo natural que es el que , a nuestro juicio , se da en la fiesta . Hoy menos que nunca podríamos hablar de este concepto cuando , como entienden tanto Lyotard como Habermas , Vattimo y Savater , la modernidad deja de existir y entramos en la posmodernidad cuando ya no podemos seguir hablando de la Historia como algo unitario porque sabemos que no existe un punto de vista supremo que la unifique sino que sólo son imágenes superpuestas desde un punto de vista interesado .

Pero lo que es indudable es que la risa , la alegría la abundancia y la parodia son ingredientes todos de la fiesta popular medieval , y estos ingredientes son liberadores . Sus simbolismos , estudiados por Bajtin , alcanzan una significación trascendente .

Evidentemente lo cómico popular , principalmente la cultura carnavalesca , tiene unas manifestaciones que nos enmarcan al hombre (si es que es posible un marco semejante) en el vértigo y el caos cuya actualidad es inegable . Las formas y rituales del espectáculo que se dan en *la fiesta de los bobos* , en *la fiesta del asno* y en *la risa pascual* invierten los ceremoniales religiosos tradicionales desde la nevadura de la temporalidad y la irracionalidad , consideradas cánones naturales ; el fuego , el agua, el color , juntos con la ilógica del estulto y la simbología ambivalente del asno (sometido como animal de carga pero también portador del Mesías) , son ingredientes que , mezclados por la inversión , no sólo producen hilaridad , sino una liberación de lo establecido que suspende el tiempo en su dimensión más mística : el éxtasis del ciclo natural recreador .

La fusión mística se hace por los orificios por los que nos comunicamos con ese ciclo creador ; la comida del banquete triunfante con su palabra (*simposium*) , degenerará en bacanal en la que la risa , la sexualidad y lo soez son ingredientes esenciales del ritual natural. Del triunfo se pasa a la identificación escatológica , símbolo de fertilidad . Todo aquello que la Idea quiere sublimar , aquí tiene entidad propia porque adquiere importancia vital .

El hombre , libre de cánones y en situación marginal al poder , se asoma por la ventana de la comicidad a la existencia y se contempla a sí mismo en una postura por la que el retorcimiento que le proporciona la visión de la naturaleza y la muerte contrastan con su afán de sentirse por encima de ella , su tensión inmortal . Esta situación paradójica de pertenencia a la naturaleza y dependencia de ella , sumada a su

independencia intelectual , le hacen verse en la postura existencial que refleja con lo grotesco y cuyo resultado se le presenta como hilarante .

Pero la libertad , la marginación y lo acanónico ya en sí es festivo y por ello concurren a la interpretación popular de la existencia una serie de elementos liberadores de lo establecido que dan el marco alegre y el contrapunto natural (de equivalencia con la naturaleza a la que pertenecemos) y que garantizan la cohesión de la interpretación con la realidad interpretada : el núcleo estará en la naturaleza como vértice sobre el que inciden las dos líneas de la antítesis paradójica y ese núcleo posee realidad atemporal , en lo que respecta a nuestro tiempo , y eterna y cíclica en lo que se refiere al tiempo natural ; será , pues , éste nuestra garantía de esperanza .

La risa vital .

La componente vital e instintiva de la alegría y la risa que penetra la naturaleza y nos la interpreta en esperanza , será la misma que descubre Nietzsche en la ópera *Carmen* y que identifica con su sentimiento de alborada o *aurora* cuando sale de un largo periodo de enfermedad y que denomina fiestas saturnales : << *Gay saber* significa las fiestas saturnales de un espíritu que ha resistido pacientemente una terrible presión durante mucho tiempo - paciente , rigurosa , fríamente y sin sucumbir , pero sin esperanza - , de un espíritu que ahora se ve sorprendido de repente por la esperanza (...) el libro entero no es otra cosa , sino una fiesta tras haber estado largo tiempo careciendo de todo y con una impotencia absoluta .>>³ Nietzsche mantiene en este libro la alegría de la fiesta en toda su plenitud poética como en una sublimación y estilización de la alegría vital que proviene de las fiestas populares . Esta alegría y risa será en Nietzsche el hilo de Ariadna del saber vital que nos conducirá , a través del laberinto de la cultura y el saber intelectual , hacia una interpretación del mundo más integral ; ve en la risa destructora de lo establecido la fuerza y el poder de la naturaleza como garantes de la voluntad de *ser y poder* del hombre que está por encima de *bueno y malo*.

Con el concepto de fiestas saturnales nos transmite toda la vitalidad que destaca Bajtin en las fiestas populares y , además , el gusto por la vida ; éste , según Nietzsche, es lo que nos permite volvernos niños para saborear la alegría del juego por *una*

³ NIETZSCHE , F. *Gay saber* , prólogo y traducción de L. JIMÉNEZ MORENO , ed. Espasa Calpe , Austral , Madrid , 1986 , pg. 41 .

segunda y más peligrosa inocencia en la alegría que nos potenciará los sentidos para degustar todas las cosas buenas . Esta peligrosa inocencia se mantiene fresca a través de la estructura aforística de sus libros , en la que se sintetiza poéticamente la esencia del pensamiento nietzschiano , y recoge y transmite el profundo sentido de lo humano vertebrado por los poderes naturales , que ya la fiesta popular recogía como iconoclastas y desmitificadores de lo establecido .

En Nietzsche , Dionysos representa y singulariza el pandemonismo cuya imagen medieval se nos daba en la fiesta popular y en las diabladas . Así Nietzsche , filólogo y filósofo , atisba y descubre lo que de saber popular hay en la cultura mediterránea y desentraña la raíz subversora y festiva que no es otra que la lucidez del instinto de la vida . Para ello enfrenta una crítica moral de lo establecido , tanto social como cultural, que surge del instinto vital que nos lleva de lleno a la fiesta de la existencia , vivida como una inversión y subversión por las que se trasvalora todo el sistema para volverlo *humano* . Toda la cultura festiva está presente en conceptos nietzschianos tales como *fiestas saturnales* , *espíritu que resiste la presión y se ve sorprendido de repente por la esperanza* , *parodia como imitación arriesgada* , *vida* , *futuro* , *salud* , *crecimiento* , *alegría* y *baile* . Y serán necesariamente la alegría y el baile los dos componentes de la postura existencial necesaria para la risa ; el aligeramiento de espíritu , producido por la alegría , y el corporal , que viene por la música y el ritmo seguido por los pies , harán posible el camino de identificación con la naturaleza (<<Lleva en efecto quien baila sus oídos | en los dedos de los pies !>>⁴) Y a las jóvenes que danzan en el claro del borque pide Nietzsche *una canción de baile y de mofa contra el espíritu de la pesadez* , *mi supremo y más poderoso diablo* . El espíritu festivo representa para Nietzsche la expresión de un arte superior que no podemos perder , y así como Bajtin estudia las fiestas populares de la cultura mediterránea , la *fiesta del asno* , la de *los locos* y la *risa pascual* , y los ingredientes de esas fiestas en la plaza pública , su carnavalesización , sus diabladas , sus espacios y tiempos naturales , también Nietzsche toca esos temas , pero su estilo , más poético que investigador , les da un sentido metafórico que , por la certeza de su intuición casi visionaria , resultará profético .

En ese universo poblado de voces que descubre Bajtin en la risa popular y carnavalesca , están los orígenes de los gritos que , según nos dice Nietzsche por boca de Zarathustra , nos llaman *hacia otros mares* . La cultura popular ha sido la depositaria del instinto de la vida esperanzada en la naturaleza y en la época de la abundancia , cuya

⁴ *Idem* , *Así habla Zarathustra* , introducción , traducción y notas de A. Sánchez Pascual , ed. Alianza , Madrid , 1984 , pg. 309 .

expresión es la risa deconstructora y liberadora . En este sentido le interesa a Nietzsche el arte , en tanto es expresión de lo vital regenerador y generador en busca de lo más humano , de lo existencialmente humano , algo vivo capaz de crear nuevas formas y cuya misma capacidad regeneradora surge de la posibilidad de valorar que tiene el hombre y , por ella , de invertir . El distanciamiento que ello presupone es lo que le posibilita a parodiarse a sí mismo creando un arte superior , el de la fiesta , que a su vez potencia la propia vitalidad a través de la movilidad que le da esa inversión y trasvaloración en contra del estatismo .

Así el arte que descubre Nietzsche como más humano será aquel que no encubre la realidad ni solapa la verdad , será el que surja de las reglas de la libertad del juego infantil , el que se burla y se repite con *bailes y ponderaciones* como expresiones de la sabiduría de vida que nos impele a ser nosotros mismos y tomarnos la medida desde la distancia de la recreación ; como él mismo dice , *hay que descubrir el héroe y el loco y utilizar la gorra de bufón y el arte de la travesura* para crear la distancia que posibilita la risa y el llanto , para poder ser libres sobre las cosas e , incluso , sobre la misma moral , que nos hace *avergonzarnos de nosotros mismos* .

En el proceso de regeneración de ese arte infantil , del juego que nos integrará en el movimiento circular del *eterno retorno* , nos ofrece Nietzsche las imágenes del loco, de la fiesta del asno , y de la risa que da vida , en las que vemos metáforas estilizadas de las fiestas medievales de los locos , del asno y de la risa pascual que impregnaba todas ellas . El denominador común de estas tres imágenes simbólicas es la inversión y la regeneración que proporcionarán la trasvaloración .

En primer lugar , el loco es el que , a partir de su a-lógica , invierte el horizonte y es capaz de ver que es necesario uno nuevo porque se ha borrado el antiguo : hay que inventar nuevas fiestas , convertirnos en dioses nosotros mismos , que hemos matado a Dios , para poder ser dignos de ello . El nuevo horizonte será el marco y escenario donde se desarrolle una nueva tragedia existencial aunque , según propone Nietzsche , *¿ deberíamos decir comedia ?* .

Y la comedia , la solución cómica , se alumbra en la *fiesta del asno* en donde , siguiendo las reglas del juego de la inversión (como veía Bajtin en los ejemplos de la literatura tradicional como *El asno de oro* de Apuleyo y en el papel del asno en los carnavales) , se invierten las escenas bíblicas , fundamentalmente las que se invertían en las fiestas populares y parodias pascuales , como la Cena , la Muerte y Resurrección, y así logra la distancia paródica que nos permitirá contemplarlas con la perspectiva que posibilita la visión de la paradoja que nos producirá la risa . El centro de la fiesta es la imagen del sometimiento representada por el asno y los hombres que le rodean , cada

uno de los cuales va diciendo a Zaratustra lo que , a partir de sus enseñanzas , va descubriendo en el asno . Y será precisamente 'el más feo de los hombres' , el que no entra en los parámetros estéticos , el *inexpresable* , el que va a descubrir la resurrección por 'la risa que mata' y a afirmar que una sola fiesta con Zaratustra le ha enseñado a amar la tierra . La parodia festiva sobre la muerte y resurrección abre la puerta a una nueva visión del mundo , inocente como la de un niño que juega , porque es el niño la imagen de la novedad ; no es una nueva vida la que defiende Nietzsche , sino la innovación , un sí confiado a la naturaleza , una voluntad coincidente con ella que haga de la existencia una continua fiesta de la naturaleza inserta en el ciclo muerte-vida que pueda redimir los sepulcros porque *el placer es más profundo que el sufrimiento y la vida cortada y sangrante vive para volverse madura y alegre* . ⁵

En este proceso de transformación , la risa es elemento nuclear en sus distintas formas de burla , ironía , paradoja y parodia , que son partes del proceso en el que todas ellas tienen un ingrediente común , el distanciamiento , que lo es básicamente , entre la razón y la naturaleza ; su puente será otra vez la risa , por cuya lucidez se aunará lo racional con lo irracional en un acto intuitivo cuya dimensión creadora se plenificará en el arte liberador y festivo que surge del instinto vital . Por ello la risa lúcida que interpreta la paradoja que descoyunta nuestra existencia entre lo irracional y lo racional , entre la muerte y la vida , va esencialmente unida a la fiesta y al baile . En esta risa nietzschiana los grados se dan según el distanciamiento . Habrá una primera risa , la menos humana , que se manifiesta en la primera parte de *la fiesta del asno* , donde los hombres , igual que el mismo asno , ríen por puro asentimiento y complacencia , sin capacidad crítica alguna ; pero esa risa no es el revulsivo de nada porque no hay distancia por la que se pueda dar el mecanismo inversor y trasvalorador . En la ironía , con una cierta inversión por la que se dice lo contrario de lo que se quiere expresar , ya encontramos una sonrisa con un ingrediente de complicidad que salva la distancia ; esta ironía será el grado anterior a la paradoja cuyo mecanismo distanciador se produce por el choque violento entre dos términos aparentemente contradictorios y , de ese choque violento , surge el sentido profundo que da la lucidez en forma de risa . Por estos dos mecanismos fundamentalmente mentales , la ironía y la paradoja , llegamos a la burla y a la parodia , ambas antesalas de la comedia , ya que necesitan de un ámbito espacio-temporal que haga de marco a su situación que ya no es sólo contexto ; pero si la burla es inocua porque es propia del bufón (que se debe a su señor) , la parodia nos mete de lleno en *la fiesta del asno* en que se dan todos los

⁵ Cfr. NIETZSCHE, F. *Así habla Zaratustra* , ed. c. , pg. 427 .

ingredientes de la risa regeneradora nietzschiana . En sus dos partes formales , cena y resurrección , nos da , en esencia , tres : cena , muerte y resurrección , ya que en la cena, por la parodia , se producirá la muerte de risa y , por la misma risa , vendrá la 'nueva vida' y resurrección . Esta estructura tripartita coincide con la fiesta popular , cuyo centro era el banquete , del mismo modo que ambas se dan en unas coordenadas dionisiacas ; en la fiesta popular , el pueblo sometido resurge por la naturaleza en la que descubre una esperanza en sí misma que resuelve el sepulcro en cuna en donde la tierra nos amamanta con su vino y nos hace reír ; en la nietzschiana , el hombre noble , el hombre superior sometido por lo establecido , se volverá lúcido si en la tragedia se ríe porque la vive *peligrosamente*.

Sin embargo , la plenitud del sentido de la risa , nos lo da Nietzsche en la primera y en la segunda *Canción del baile* . Si en la primera ve en la vida y su risa los mismos ojos que la sabiduría , en la segunda le ve ojos infantiles y no puede evitar seguirla con pasos de baile ; con estas canciones llega a la identificación con la naturaleza por la que la fiesta y el baile no son sino el *anillo nupcial* del hombre con el mundo , en metáfora simbólica del movimiento cíclico del *eterno retorno* . En las dos canciones nos encontramos con los mismos resultados que encontraba Bajtin en la esencia de la fiesta popular : la verticalidad queda desmontada , por la inversión , en horizontalidad que es naturaleza y , por ello , nos incorporamos a un espacio que no es sino tiempo cíclico esperanzado .

Pero igual que la naturaleza tiene dos vertientes , muerte y vida , esta pertenencia a la naturaleza tiene , en la existencia del hombre , dos dimensiones paradójicas que son la muerte y la conservación de la especie . La muerte es , en realidad , el eje sobre el que gira la concepción cíclica de la naturaleza , porque la muerte del hombre es una muerte esperanzada desde el momento en que hemos proclamado la muerte de Dios y la tierra se vuelve nuestro horizonte ; tras la muerte de Dios , la naturaleza ya no es más un sepulcro para el hombre , sino seno de recreación muerte-vida por el ciclo natural en el que estamos inmersos por pertenencia esencial . La vida , la resurrección , vendrá de nuestra *voluntad de poder* a través del instinto de conservación de la especie . Nietzsche quiere romper el concepto de hombre abstracto heredado del cuadro de valores medieval (no popular) por el que el hombre se alza sobre los animales 'por la autoridad de su certeza' ; el hombre es también naturaleza y , si negamos ésta , distorsionamos y falseamos su existencia en una aniquilación mayor que la que intenta soslayar la enajenación y sublimación en otros mundos . La existencia humana se tiene que dibujar en el horizonte de la tierra y sólo la fidelidad a esta tierra y al mismo

hombre como especie posibilitará una introspección hasta el pasado que nos garantizará en el presente la esperanza de futuro .

Por la misma razón alienta Nietzsche a las parejas a que tengan *una actitud alegre y ágil de baile para crear al creador* , ya que a través del hijo , la pareja se ve implicada en la conservación de la especie .

Sin embargo , no podemos olvidar que Nietzsche , al profundizar en la dimensión vital-existencial del hombre , considera que éste está conscientemente y por su voluntad de poder , comprometido en la dimensión de este hombre genérico que se está haciendo en continua regeneración . Ese compromiso se tiene que plasmar , pero , más que en sistemas filosóficos , los resultados del compromiso con la propia especie se darán en creaciones en las que el instinto vital esté moldeado por nuestra capacidad creadora estética y racional : estos resultados él los metaforiza en la imagen de *La flauta de Dionysos* . Para Nietzsche la *poiesis* forma parte del instinto vital natural y se manifiesta de una forma espontánea en lo popular , lo festivo , el baile , la música , la poesía y el arte ; es a través de las manifestaciones artísticas y espontáneas como podemos reinterpretar , en cada época , la línea germinal que inspira la regeneración y recreación del hombre para llegar al *superhombre* . En su acepción de *La flauta de Dionysos* , aúna la música con la naturaleza y el instinto poético ; los resultados , la mezcla paradójica de la estética de las representaciones espacio-temporales más el instinto vital que las inspira será el arte más humano que reinterpreta la existencia desde nuestro precario equilibrio apolíneo . Pero en su concepto de representación estética se atisban también los elementos románticos de la época a la que pertenece , por los cuales se rompen los cánones clásicos para interpretar el componente oscuro y vital (y de cierta manera mágico y conjurador) del aspecto de la vida que se nos escapa .

La lucidez de la risa .

Tanto Nietzsche como Bajtin llegan a la esencia de lo dionisiaco y vital por medio de las representaciones estéticas (los carnavales y la fiesta popular el primero y *la flauta de Dionysos* el segundo) que resultan de una postura existencial que diseña la paradoja . Pero desde el comienzo de las expresiones culturales y culturales , esta *mimesis* ha intentado captar , conjurar representar y expresar los elementos incomprensibles de la existencia humana con mecanismos por los que , por la dimensión espacio-temporal , pudiéramos dominarlos .

Así en la antigua Grecia , el *colossos* trataba de representar realidades ultraterrenas conjurando los aspectos más positivos de las mismas y anulando los maléficos , aúna la presencia y la ausencia ya que lo inaccesible se incorpora al mundo físico por el poder de la materia , la piedra , en que estaban representadas ; señala Vernant en su obra *Mito y pensamiento en la Grecia antigua* que en Grecia se juraba 'por la piedra' y que la Gorgona convertía en piedra a quienes la miraban . La piedra representaba el *oppositum* de lo móvil e inasible , por espiritual , por ello , hundiendo la piedra en el suelo , se quiere fijar e inmovilizar lo que se nos escapa . Así el *colossós* tiene el carácter conjuratorio que le da el rito de atraer de forma mágica lo que se escapa o , simplemente , lo que se quiere fijar en este mundo haciéndolo tangible . Estos rituales nacen de la conciencia de limitación del hombre y , la inquietud que esto le produce , le lleva a querer dominar lo inasible fijándolo en sus propias coordenadas espacio-temporales .

Estas representaciones se van haciendo más complejas según el hombre va ampliando su horizonte cultural que , paralelamente , abre el de su curiosidad y su sorpresa . Los rituales devendrán en ceremonias complejas y serán centro de celebraciones que darán lugar a una 'fiesta' . El *como* y el *agón* , orígenes del teatro , representan también rituales como el *colossós* , sólo que , así como éste intenta fijar lo inasible espiritual de otro mundo en éste , aquellos intentan representar la vida en su complejidad de lucha y su esencia cíclica ; las fuerzas ya no son de otro mundo , sino de éste y la narración hará , del rito , mito por el que nos sentiremos en comunión con el cosmos . Así los orígenes del teatro son una *mimesis* en donde la naturaleza hará de nervadura y de látigo y , como decía Nietzsche , *sólo el que se arriesgue a esta fuerza y al azar será capaz de interpretar con pasos de baile* la música de la vida .

El *como* y el *agón* , en su complejidad , darán lugar a diversas fiestas rituales , mimo y juegos (y a los carnavales europeos que surgen del *agón* de Jano y Melanto) , pero serán la tragedia y la comedia los que recogerán en su estructura y ofrecerán en su soporte narrativo todos los elementos que más tarde servirán de base a las formas poéticas de las culturas occidentales . Hay dos cosas fundamentales que debemos resaltar en estas fiestas : el elemento dialógico y la inversión festiva creada por la liberalización de las leyes establecidas (físicas y morales) . Esta inversión arranca desde el *colossós* que ya quiere captar por lo material lo inasible , hasta las representaciones míticas del reino del Hades , inversión infernal y pandemonista garantizada por la vida , como absoluto natural , en la Comedia y , por la muerte , en la Tragedia . Pero donde esta inversión produce un mayor acercamiento al mundo de lo inaprehensible es en la comedia , por la trasgresión de las leyes en la palabra y en el

soporte narrativo , por la que se produce la convulsión de la risa , que acerca más al rito identificador , al poder mimético , al ser comprensiva de lo irracional por lo racional y conjuradora de un futuro feliz y esperanzado en el horizonte del ciclo que garantiza la vida .

Sin embargo , no podemos olvidar que , si el mundo presocrático quiere conjurar la realidad que se escapa por medio de ritos y mitos , el mundo del *logos* quiere , ante todo , 'la verdad' y la busca desde la postura de Narciso que en el agua no veía sino su imagen , y así , la Antigüedad y el Medievo se contemplan en las aguas del estatismo clásico . Mientras , el mundo popular , heredero de los elementos de la fiesta primitiva enriquecidos por la comedia , se convierte en depositario de la interpretación vital hasta el Renacimiento , en el que la capacidad desmitificadora de lo paródico y lo cómico adquiere su forma moderna al sumarse , a los cánones clásicos , el ingenio y el punto de vista . El Renacimiento , que centra el mundo en el hombre , hace que se muevan las aguas en donde se refleja Narciso y , por esa centralización la representación da un giro copernicano y , ya en el Romanticismo , la concepción relativista del conocimiento encuentra un medio para la expresión : la inversión deformante , lo grotesco , lo trasgresor , pasa a ser vehículo de lo paradójico existencial . Tomando como punto de partida la esencia de las formas clásicas , la estética romántica nos va a ofrecer un mundo cambiante en donde , por la relativización del conocimiento de la realidad , vendrá el cuestionamiento de la imagen del mundo que es un reflejo narcisista del hombre ; si el hombre del Renacimiento se contemplaba desde distintas perspectivas , el del Romanticismo 'mira', es un testigo que contempla y registra lo pintoresco , lo grotesco y , en esencia , lo paradójico de la existencia . La sociedad romántica sabe que se mira en el mismo espejo deformante que ella ha bruñido , y esta realidad relativizada le lleva al problema del soporte de la *mimesis* , la fugacidad del espacio-tiempo estéticos que cuestionan la fijación de ese tiempo , y que darán , a la palabra y al sujeto, el protagonismo de la *mimesis* como única vía para representar la fugacidad del tiempo inmortal , la paradoja de la existencia . La interpretación de Baudelaire sobre la esencia de la risa y la comicidad nos ilumina en lo que respecta a la importancia que tiene en su época esta representación y su significativa forma de ver y expresar el mundo . Dice Baudelaire de la risa que es esencialmente humana por lo que tiene de satánica , débil y monstruosa ; la risa espontánea ante las representaciones grotescas será para él expresión certera de la paradoja de la existencia y entiende lo cómico grotesco como cómico absoluto (absoluto desde la perspectiva de la humanidad caída), porque es esencialmente creación , frente a lo cómico significativo que , en esencia , es imitación aunque tenga también mezcla de capacidad creadora . Para Baudelaire lo grotesco

pertenece a la misma existencia paradójica del hombre que se ríe , en su indefensión e inferioridad , porque así se siente superior : << (...) la risa es satánica , luego es profundamente humana . El hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad ; y , en efecto , así como la risa es esencialmente humana , es esencialmente contradictoria , es decir , a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita , miseria infinita respecto al Ser absoluto del que posee la concepción , grandeza absoluta respecto a los animales . La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos . Lo cómico , la potencia de la risa está en el que ríe , no en el objeto de la risa >>⁶

En el Romanticismo la imagen se mueve y los temas , la perspectiva , el horizonte y el mundo que zozobra se vierten en un lenguaje inversor y descoyuntante de la figura , lleno de vértigos irracionales que son conjurados por la risa aunque ésta sea la más alejada del Paraíso , pues que , incluso éste , tan lejano como el mundo de la idea , no nos ofrece sino trozos que tenemos que componer desde la conciencia de superioridad que nos proporciona una existencia que la imagen conjura en geometría distorsionante . El espejo deformante romántico nos rompe los absolutos y enfrenta al hombre con la imagen grotesca de su existencia que no puede resolverse sino por la risa . La hilaridad ya es expresiva de algo , ya es categoría , pero lo es de la impotencia y de la nada .

Sin embargo , esta risa romántica que tiene sus raíces en el Renacimiento y el Barroco , no está fundamentada en el pesimismo sino en la pregunta osada y optimista de las representaciones festivas populares de la Edad Media ; es el fluir del tiempo y el espíritu festivo el que teje los pasos de ese baile al son de a música del azar del mundo y que Nietzsche llama *pesimismo dionisiaco* . Por ello se abre a la época actual en donde la realidad , multifacetada y atomizada por los medios de comunicación de masas , fluye de forma heraclitiana .

En la actualidad , la imagen va más rápida que nuestra capacidad de abstracción y los medios de comunicación y los avances del conocimiento nos impiden hacer una *mimesis* que conjure una realidad de la que se nos escapa , no sólo la conceptualización, sino también la misma imagen . El espacio se multiplica y su verdadera *virtualidad* es la de darnos la sensación de poder estar en todos los sitios en cada momento .

Será el humor el medio acuoso donde se compongan los fragmentos del espejo de Narciso , roto en un lenguaje paradójico de fluidez existencial . El soporte de esa masa lingüística estará en el ámbito de la novela que transmite el fluir del tiempo histórico

⁶ BAUDELAIRE , CH. *Lo cómico y la caricatura* , traducción de C. Santos , La balsa de la Medusa , n° 25 , ed. Visor , Madrid , 1988 , pg. 30 .

como interno y cuyo polimorfismo se plegará mejor a la expresión de esencial movilidad de la paradoja existencial . Esta movilidad esencial permite al hombre mirar retrospectiva e introspectivamente y descubrir , a través del hilo de la temporalidad , que lo que pervive lúcido e intacto en la representación del mundo es el eco ininterrumpido de la risa que desde la Antigüedad ha servido de dimensión natural a las representaciones . El acto intuitivo , indivisible y eternamente repetible de la risa queda al margen del tiempo y la hilaridad se repetirá de forma única cada vez que la humanidad se ría frente a lo que le libera de una idea previa o le produzca sorpresa . El eco de la risa que ha acompañado siempre a la expresión estética , se incorpora a la modernidad como expresivo de la fluidez del tiempo y de la existencia y acaba rompiéndose en los mil pedazos del caldo humorístico por la multiplicidad de imágenes y de pensamientos en que rompen la realidad los *mass media* actuales . Así , la representación que exigía la fluidez del pensamiento y la imagen grotesca , cederá paso a la palabra como mejor vehículo de expresión de la versatilidad del discurso temporal y de la existencia .

Y será el pesimismo del futuro que apunta Nietzsche el que abre la puerta a la intuición de esa fluidez y versatilidad por la risa , la ligereza y el riesgo de ser . Por ello Habermas califica a Nietzsche como *plataforma giratoria de la modernidad inacabada a la posmodernidad abierta* , ya que es el que nos da las claves para la interpretación de una realidad caracterizada por la movilidad y el polimorfismo , cuando no el vacío formal .

Este vacío al que nos asomamos posibilita dos posturas , expresivas de esa vaciedad y que ya nos anuncia Nietzsche : por un lado la interpretación catastrofista que lleva al terror existencial y que coincidiría con la visión pesimista de Schopenhauer y Wagner y que también señala Kayser en su estudio citado sobre lo grotesco ; por otro, el optimismo pesimista , que defiende el mismo Nietzsche , y que interpretan Vattimo , Lipovetsky y Savater , ofreciéndonos un aspecto humorístico de la sociedad como única posibilidad de superar el vacío con un pesimismo que positivice el aspecto negro e irrepresentable de ese vacío y que servirá de expresión paradójica de la nada en la que el sujeto , sin embargo , se ríe .

Dice Vattimo : << La modernidad deja de existir cuando -por múltiples razones- desaparece la posibilidad de seguir hablando de la historia como una entidad unitaria . Tal concepción de la historia implicaba la existencia de un centro alrededor del cual se reúnen y ordenan los acontecimientos (...) No existe una historia única , existen imágenes del pasado propuestas desde diversos puntos de vista , y es ilusorio pensar que exista un punto de vista supremo , comprensivo , capaz de aunar todos los

demás.>>7 Añade cómo esta ruptura está condicionada por el final del colonialismo e imperialismo y por la irrupción de los nuevos medios de comunicación que hacen *una sociedad transparente*, entendiendo como tal no un mejor conocimiento, sino una mayor complejidad, casi caos, en el que reside nuestra esperanza de emancipación ya que, sigue Vattimo: << Se lleva a efecto, quizás, en el mundo de los medios de comunicación una "profecía" de Nietzsche: el mundo real, a la postre, se convierte en fábula. Si tenemos una idea de la realidad, no puede entenderse ésta, en nuestra situación de existencia moderna tardía, como un dato objetivo que está más allá, etc., de las imágenes que nos dan los medios de comunicación. ¿Cómo y dónde poder alcanzar tal realidad "en sí misma"? La realidad para nosotros es más bien el resultado de cruzarse y "contaminarse" (en el sentido latino) las múltiples imágenes, interpretaciones, reconstrucciones, que distribuyen los medios de comunicación en competencia mutua y, desde luego, sin coordinación "central" alguna.>>8 Así la emancipación vendrá de la descentralización que propicia la individuación, liberación y aceptación de las distintas identidades a partir de la relativización.

Tanto Habermas como Vattimo comprenden la posmodernidad en el sentido en que la define Lyotard (*La condition postmoderne*), como ruptura del concepto de Historia, entendida como un constructo hecho de imágenes estatificadas desde un punto de vista interesado de la humanidad; la rotura de esas imágenes nos aboca a un mundo heraclítico en cuyas aguas sólo podemos encontrar la esencial fluidez e inasibilidad del perpetuo presente, vacío al que nos podemos asomar y cuyo vértigo somos capaces de soportar gracias a esa misma ruptura de la Historia y a la mediatización de los *mass media*. Dice Savater sobre el pesimismo optimista nietzschiano: << La muerte de Dios es el final de una garantía de que todo va a acabar bien, de que todo *tiene* que acabar bien, de que, de un modo u otro, todo *debe* acabar bien; es el final de la ilusión de que la trama del universo, el argumento incesante de la vida y de la muerte, nos tiene por protagonistas: la muerte de Dios es el más terrible atentado contra nuestro *narcisismo* metafísico. El amor propio y su ética intentarán reparar en lo posible esta herida narcisista, pero a partir de una quiebra fundamental e irrefutable: éste es el pesimismo (...) (Nietzsche) asume una postura razonablemente optimista ante el pesimismo y razonablemente pesimista ante el optimismo, actitud a la que cabe denominar trágica (...) De lo que se trata es de definir qué significa ser hombre cuando la sociedad y sus jerarquías teocráticas-genealógicas ya

7 VATTIMO, G. *En torno a la posmodernidad*, "Posmodernidad ¿Una sociedad transparente?", ed. Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 10, 11.

8 *Idem*, o.c., pg. 15.

no funcionan como intermediarios privilegiados entre la autoafirmación de lo humano y el sujeto humano mismo en cuanto tal .>>9

El exceso de informaciones catastrofistas potencia una postura de inversión y livianización como defensa ante la abrumadora cotidianeidad , que se manifiesta en una generalización del código humorístico que invade todas las áreas . El neo-nihilismo posmoderno no es ateo , sino humorístico . Así habrá tres factores que propician la urdimbre livianizadora del humor : la multiplicación de las imágenes e informaciones , la falta de fe en 'otro mundo' y la consiguiente adhesión al sentido de la tierra por el eterno presente que nos marca , por la entrega al azar , los pasos de nuestro baile y alegría humorística .

En esta misma línea de expresión de la fluidez del discurso temporal y del mundo como profano , defiende Milan Kundera la fórmula de la narrativa actual como la *mimesis* propia de la posmodernidad .

Una vez que se ha roto la Historia , será la troncalidad cultural la que , a través de la vida , nos dé la esencia del tiempo , y será la narración la que , como metáfora de la fluidez temporal , nos ofrezca un relato que se mantenga en eterno presente , estatificado por el dinamismo de la palabra que puede reflejar la movilidad inaprehensible del tiempo , de cada uno de los *tempus* que marcan el ritmo de la historia interna de un *corpus* cultural . Y la risa será el elemento profanador , sin que ya la profanación signifique blasfemia .

La herencia del pensamiento conjurando la realidad por el proceso del tiempo , nos llega por la narrativa que puede reflejar la paradoja existencial fijando el *fluir* del eterno presente en la anécdota estatificada por el éxtasis de la risa , que nos saca de las coordenadas de la moralidad y nos suspende el juicio en un 'eterno retorno' , conjurado por la hilaridad que se repite , cada vez fresca e inédita , en la dinámica que descubre la cultura del niño nietzschiano .

- Milan Kundera : la novela , espacio imaginario donde la fluidez de la risa diseña la paradoja existencial .

Veámos que la risa lúcida surge de las raíces más antiguas de la expresión de la experiencia existencial y se perpetúa , a través de la *mimesis* , pasando a formar parte

9 SAVATER , F. *En torno a la posmodernidad* , " El pesimismo ilustrado " , Ed. Anthropos , Barcelona, 1990 , pg. 123 .

del patrimonio cultural de Europa , en el marco que más movilidad existencial le proporciona , el de la novela .Ya desde que , a través de Bajtin , estudiábamos la risa rabelesiana como expresión que hereda el patrimonio cultural y lo transmite , hemos sostenido que esa herencia se mantiene en la novela moderna , a la que Rabelais y Cervantes dieron forma . Es esta forma novelada como género que se adapta a la movilidad del tiempo y del espacio culturales a la que Kundera llama 'testamento cultural de Europa' y es el mismo al que él intenta no traicionar construyendo unas novelas que en realidad son una profundización sobre la existencia ; según Kundera <<La novela no examina la realidad sino la existencia . Y la existencia no es lo que ya ha ocurrido , la existencia es el campo de posibilidades humanas , todo lo que el hombre puede llegar a ser , todo aquello de que es capaz .(...) El novelista no es un historiador ni un profeta , es un explorador de la existencia .>>¹⁰

En efecto , la perspectiva de la obra kunderiana nos la ha dado él mismo en su lúcido discurso de recepción del premio Ciudad de Jerusalen a la novela , en el que comienza con una cita de la Biblia : "Cuando el hombre piensa , Dios se ríe" . La risa para Kundera representa un éxtasis misterioso en donde el hombre se une a Dios por una perspectiva *sobrehumana* . Cuando Dios ve al hombre intentando pensar y contorsionándose para alcanzar la verdad , estalla en carcajadas ; cuando el hombre es consciente de su propia limitación en su superioridad y de lo grotesco de su figura , se convierte en un dios y ríe .

Para Kundera , nos reímos como dioses . La risa humana no es la que se desprende de un estado de felicidad , sino la que surge de un momento extático , en suspenso la moralidad y el juicio , conscientes sólo de nuestra propia existencia , que nos devuelve la capacidad de ser felices un instante dentro de nuestra infelicidad .

En el mismo discurso nos habla de la sabiduría de la novela como una sabiduría suprapersonal , un eco de la risa de Dios que en su momento oyó Rabelais y le inspiró la forma moderna de esa novela , que nace del sentido del humor y que Europa no ha sabido valorar . Y añade que la novela tiene un enemigo tricéfalo que son los *agélastes* (término acuñado por Rabelais y de origen griego que significa 'aguafiestas') ; el no-pensamiento o las ideas preconcebidas que homogeneizan la existencia disfrazándola de totalitarismos (no necesariamente políticos) y que impiden cualquier pensamiento individual u originalidad ; y el 'kitsch' que no es sino la traducción de las ideas preconcebidas a la estética de la emoción . Éstos son los tres enemigos del arte nacido

¹⁰ KUNDERA , M. *El arte de la novela* , traducción de F. de Valenzuela y M^a V. Valverde , ed. Tusquets, Barcelona , 1994 , pg. 54 .

de la risa de Dios y son los tópicos más humanos que apoyan las pétreas ideologías . Dice Kundera : << El arte inspirado por la risa de Dios es , por su propia esencia , no tributario , sino contradictor de las certezas ideológicas . A semejanza de Penélope , desteje por las noches lo que teólogos , filósofos y sabios han tejido durante el día . >>¹¹

En esencia , nosotros somos risas de Dios que nos ha gastado la broma de la existencia ; sólo cuando somos conscientes de esa broma , podemos reírnos con Él . Dios se ríe cuando nos ve pensar , y la naturaleza es el espejo de Dios en el que nos miramos y nos devuelve nuestra imagen grotesca como reflejo de esa risa de Dios , en ecos que se repiten agrandados por nuestras propias carcajadas hasta el infinito , mientras nosotros nos atareamos tejiendo la eternidad .

Así , nuestra elección de este novelista está justificada por varias razones : por su consciencia de la virtualidad de la novela para investigar las posibilidades de la existencia , porque esa virtualidad está potenciada por la fluidez de la risa y porque , la suma de estas dos razones , nos ofrece el diseño de una paradoja existencial que se fragmenta en la multiplicidad de posibilidades de la existencia . En el espacio imaginario de la novela kunderiana , se refleja , como en un espejo roto , por la tolerancia de los varios puntos de vista , la libertad que permite el diseño de un mundo donde el novelista y el lector se mueven en el caos , fieles al ritmo de la música de la tierra , con la facilidad de un patinador sobre hielo ¹² .

Dice Kundera que la novela acompaña constante y fielemente al hombre desde el comienzo de la edad Moderna , que de ella se ha adueñado la "pasión por conocer" , que Husserl considera la esencia de la espiritualidad moderna , y que escudriña la vida del hombre para que mantenga "el mundo de la vida" bajo una iluminación perpetua y lo proteja del olvido del ser ¹³ . Sostiene Kundera que la novela conserva , por la libertad de la imaginación , el poder de crear un tiempo y un espacio experimentales capaces de acoger a los individuos , en medio de un tiempo de "paradojas terminales" en el que el hombre , que se ve como dueño de la naturaleza es cosificado por las nuevas tecnologías y que , soñador de una aldea global apacible , no puede encontrar un espacio de libertad en un mundo roto por las guerras mundiales y uniformizado por los modelos estandarizados en donde no cabe el individuo .

¹¹ Idem, *El arte de la novela* , traducción de F. De Valenzuela y M^a V. Valverde , Ed. Tusquets , Barcelona 1994 .

¹² "Hielo deslizante es un paraíso para quien sabe bailar perfectamente". NIETZSHE , F. *Gay saber*, ed. c., pg. 52 .

¹³ Cfr. KUNDERA , M. *El arte de la novela* , ed.cit. , pg. 15 , 16 .

Estas paradojas están enmarcadas en el tiempo moderno que Kundera considera no como Historia , sino como secuencia de los descubrimientos del mundo ambiguo de la novela más que los del mundo de las ciencias y de la tecnología . La historia de la modernidad surgirá , pues , de la aplicación del punto de vista a esa troncalidad cultural.

Ese tiempo terminal está enmarcado por un espacio que es escenario de las distintas existencias ; si en muchas novelas está perfectamente dibujado e incluso podemos reconocerle identidad real , no es sino punto de referencia en el que se circunscriben las distintas expectativas de los personajes . Como pasa en *La montaña mágica* de Thomas Mann , el espacio es visto unidireccionalmente por cada uno de los personajes y es sólo *scena* donde se entrecruzan los distintos dramas existenciales , casi irreales , y que tolera todo tipo de trayectorias . Es , como decíamos , referencialidad de los tiempos y aventuras existenciales de los personajes que discurren sobre él bailando , deslizándose sin que , como pasa sobre el hielo , su trayectoria quede impresa : sólo es una visión instantánea y efímera del paisaje . Así , la terquedad unidireccional en la forma de ver los personajes esa realidad y su limitación de visión , permite la del novelista , que no será omnisciente sino descreída por irónica .

Elegimos para estudiar este espacio *La despedida* , metáfora de la broma de nuestra existencia y cuya acción se desarrolla en un balneario , como en la tradición novelesca que va desde Don Quijote y sus tabernas al sanatorio de la ya mencionada *Montaña mágica* de Mann . En este escenario donde se entrecruzan todas la trayectorias , danzan distintas parejas al son de su música interior, que marca sus expectativas existenciales . Y la dirección de la orquesta está a cargo de un personaje pintoresco , el doctor Skreta , demiurgo de la broma , que con un totalitarismo biológico , quiere conseguir un mundo en el que todos seamos *realmante* hermanos ; para ello insemina artificialmente con su propio semen , sin que ellas lo sepan , a las mujeres que han ido a su balneario para coneguir ser fértiles .

Toda la *narratio* centrada en el equívoco no es sino una metáfora , cuya imagen más plástica es la broma del doctor Skreta , de la paradoja de nuestra existencia que discurre al margen de nuestra libertad y de nuestro pensamiento y va dibujando diseños fragmentados en planos que discurren sometidos a fuerzas ajenas a nosotros . Nuestro afán por querer que nuestra existencia sea 'real' , por la irrealidad de la convergencia de nuestro pensamiento con el mundo , distorsiona la figura y el conjunto , visto desde la perspectiva novelesca , y nos da un caos donde la pretensión de individuación del hombre y de querer dominarlo por su pensamiento , provoca la risa . Sólo si somos capaces de arriesgarnos a escuchar la música de la naturaleza , podemos ser fieles al sentido de la tierra . Y en este sentido afirma Kundera : <<(…)las vidas humanas (…) se

componen como una pieza de música . (...) Sin saberlo , el hombre compone su vida de acuerdo con las leyes de la belleza aun en los momentos de más profunda desesperación.>>¹⁴ Esa es la única individuación , efímera frente a nuestro afán de inmortalidad , liviana frente al insoportable peso de la existencia .

Por todo ello en sus novelas *La insoportable levedad del ser* y *La inmortalidad* , Kundera va deslizándose lo paradójico de unas existencias que se enfrentan a la naturaleza por el vértigo que lo inabarcable de ésta le produce , y la encubre y solapa con lo que , siguiendo la definición de Broch , llama 'kitsch' ; para Kundera lo 'kitsch' es << La traducción de la necesidad de las ideas preconcebidas al lenguaje de la belleza.>>¹⁵ Y , esencialmente , es la negación de la naturaleza por un 'acuerdo categórico con el ser' por el que homogeneizamos a los hombres en un totalitarismo ideológico que sustituye, hoy , a lo que ayer fue la Idea . En *La insoportable levedad del ser* se manejan muchos elementos de *La despedida* (que era en clave de comedia) en clave de tragedia . Su misma estructura interna está basada en la dialogía del *tú* y el *yo* de la pareja , ampliada, en círculos concéntricos , a la historia , a la naturaleza , al mundo concebido como un constructo humano y , finalmente , a la existencia . La pregunta que en esta novela se hace sobre la existencia disuelve el 'kitsch' en una broma que vuelve a trascenderse a sí misma hasta llegar a la paradoja terminal , que es la muerte , como la expresión de la mayor broma de nuestra existencia . Ese 'kitsch' cuyo objetivo es encubrir nuestra pertenencia a la naturaleza y , por ello , la muerte , con una idea por la que nos sintamos felices y hermanos , da a nuestra existencia el diseño paradójico que produce el vértigo de la carencia de coordenadas y nos hace infelices y solitarios . La distancia que marcan la ironía , la risa y la sonrisa es el mecanismo livianizador del relato y , además , el que nos devuelve a las coordenadas de nuestra pertenencia a la naturaleza por la aceptación de nuestra limitación y nuestra escatología (que el 'kitsch' quiere encubrir) y , por ello , es también lo que da el diseño paradójico . A la vez , por la risa y la inserción que ésta produce en la naturaleza , nuestra trayectoria , que antes pensábamos rectilínea por la huida del pasado y la búsqueda de la inmortalidad , se vuelve cíclica y nos sentimos como pertenecientes a un caos que nos proporciona individuación y que , a la vez , es un cierto panteísmo . Así vemos que el 'kitsch' está basado en el sentimiento autocomplaciente y acrítico de la humanidad que enmarca su trayectoria existencial en una estética que soslaya lo obscuro, en el sentido etimológico de la palabra , es decir , lo considerado como impresentable . Así tendremos los

¹⁴ *Idem* , *La insoportable levedad del ser*, traducción del checo de F. de Valenzuela , ed. Tusquets , Barcelona , 1987 , pg. 60.

¹⁵ *Idem* , *El arte de la novela* , ed. cit. , pg. 177.

distintos 'kitsch' totalitarios representados por las distintas ideologías y caricaturizados por los *mass-media* , pero , sobre todos ellos , el que los abarca a todos es el la búsqueda de la *inmortalidad* , heredero de un mundo teocéntrico , y que queremos mantener en el profano de hoy .

En su libro *La inmortalidad* , más complejo que el de *La insoportable levedad del ser* , pero cuya esencia es más simple y su metáfora más lograda , Kundera nos da la clave del *eterno retorno* en el gesto de la vida que se perpetúa en los demás , se repite y , además , refleja , por este movimiento , las reglas del juego de la naturaleza .

El 'kitsch' máximo , la inmortalidad , lo resuelve Kundera en un retorno al yo más íntimo , al espacio existencial privado , que se perpetúa en un gesto de vida que también lo es de fusión con la naturaleza . Además , si nuestra actitud ante el mundo es lúdica , tendremos la garantía de no trasgredir el ritmo del baile del mundo : << Si no somos capaces de atribuirle importancia a un mundo que se considera importante , si dentro de ese mundo nuestra risa no encuentra eco alguno , sólo nos queda una alternativa : tomar el mundo como un todo y convertirlo en objeto de nuestro juego , convertirlo en juguete .>>¹⁶

Kundera intenta reflejar en *La inmortalidad* , a través de la movilidad y circularidad de la novela , el eterno movimiento heraclitiano como esencia del mundo; los gestos , expresión del sentimiento , que se repiten , tienen la igualdad del río y la versatilidad del agua donde nunca nos bañamos dos veces . La paradoja de las distintas temporalidades existenciales , de los individuos y del mundo , queda resuelta por la esencia del sentimiento que se repite y perfuma todo el libro 'como una flor de nomeolvides'¹⁷ . Este libro es también metáfora lograda de lo que nos transmite en su libro de crítica , publicado en 1994 , *Los testamentos traicionados* , según el cual no se debe traicionar la voluntad de un escritor buscando otra cosa que no sea su obra , ya que pasa a pertenecer a la nuclearidad del patrimonio cultural que , como tal , ha de transmitirse sin trasgresiones ; el autor se ha mimetizado con lo que ha heredado de la cultura y su obra no le pertenece a él , sino al legado cultural , que es donde debe ser recogida , sin que la intimidad del autor o la integridad de su obra queden lesionadas por intromisiones interesadas .

Pero la paradoja temporal , el tiempo percedero que se eterniza por el sentimiento y cobra sentido en el repetitivo de la naturaleza , se plenifica en su última novela , *La lentitud* . En ella , dos equívocas y efímeras historias de amor , que se dan

¹⁶ *Idem* *La inmortalidad* , traducción del checo de F. de Valenzuela , ed. Tusquets , Barcelona , 1990 , pg. 411.

¹⁷ Cfr. KUNDERA , M. *La inmortalidad* , ed. cit. , pg.412 .

con parecidos ingredientes y en el mismo espacio , un Castillo del siglo XVII , resultan paradójica y caricaturescamente distintas por la diferencia de más de dos siglos que media entre ellas . Para Kundera : << Hay un vínculo secreto entre la lentitud y la memoria , entre la velocidad y el olvido (...) En la matemática existencial (...) el grado de lentitud es directamente proporcional a la intensidad de la memoria ; el grado de velocidad es directamente proporcional a la intensidad del olvido .>>¹⁸ Así en la primera historia , la del siglo XVIII , una historia de intrigas y juegos de salón , que queda reflejada en una obrita anónima titulada *Point de lendemain* , el caballero y la dama protagonistas disfrutaban morosamente de un encuentro , que ambos saben ficticio y que no se va a repetir , y , de sus gestos , surge una obra de arte que perdurará hasta nuestros días y nos hará disfrutar también en el siglo XX . En la historia de la época actual , toda la gestualidad será en falso por la compresión que produce el tiempo vivido con premura y la velocidad , y los espacios serán transparentes por la eterna vigilancia de los medios de comunicación de masas . Los personajes no son damas y caballeros que 'juegan' a amarse , sino periodistas y políticos que falsean la realidad en sus compulsivos afanes por adecuarse a lo que se espera de ellos , al 'kitsch' del momento .

Como contrapunto a estas temporalidades paradójicas , aparece un personaje , un entomólogo checo , 'enviado de otro mundo' en donde el tiempo y la memoria han sido arrasados por el totalitarismo ruso y que , como metáfora de su pueblo , no encuentra su sitio en el Congreso , su nombre es impronunciable para los franceses y de ortografía imposible y que , además , arrebatado por el sentimiento general emocionado de su auditorio (otra vez el 'kitsch') , queda en ridículo porque olvida dictar su conferencia .

Esta última metáfora patética y , por grotesca , humorística de la temporalidad es una licencia nostálgica que Kundera brinda a la memoria del tiempo perdido , su patria arrasada por un totalitarismo ideológico que borra , con los recuerdos , las señas de identidad y responde a su costumbre de mezclar distintas vivencias existenciales en sus novelas y , aunque es representativa de su concepto de temporalidad/memoria , el verdadero boceto paradójico del tiempo como vivencia el sentimiento lo diseñan las dos historias que se dan , con diferencia de dos siglos , en el castillo . Si la primera , como decíamos , adquiere la forma de un recuerdo y pervive en una novela corta , la segunda, totalmente fallida , es distorsionada por su protagonista en una tertulia de café , para

¹⁸Idem , *La lentitud* , traducción del francés original de B. de Moura , ed. Tusquets , Barcelona , 1994 , pp. 47, 48.

poder adecuarla a lo que todos esperan oír : un relato grosero lleno de obscenidades que nada tiene que ver con la historia real , que ya ha olvidado .

A lo largo de la novela kunderiana observamos elementos de la paradoja existencial representados por una constante y una variable : la constante está en la contraposición entre elementos aparentemente antitéticos y la variable , en donde adquiere sentido esa antítesis y se convierte en paradoja , es el humor y la risa que surge de la perspectiva que proporciona la novela . Para Kundera : <<(…) la sabiduría de la novela es diferente a la de la filosofía . La novela no nace del espíritu teórico sino del espíritu del humor . Uno de los fracasos de Europa es no haber comprendido nunca el arte más europeo : el de la novela ; ni su espíritu ni sus inmensos conocimientos y descubrimientos , ni la autonomía de su historia . El arte inspirado en la risa de Dios es , por esencia , no tributario , sino contradictor de las certezas ideológicas .>>¹⁹

La presentación que hacemos de este trabajo de investigación puede suscitar algunos interrogantes , como por qué se escogió Nietzsche y no Schopenhauer , o por qué el estudio de la obra literaria no se ha hecho sobre la de Cervantes , Valle Inclán o el mismo Unamuno , con su sentimiento trágico y cómico de la vida , y tantas otras .

Pero la elección de autores está justificada por los objetivos que teníamos , que no eran otros que arar nuevos caminos que pudieran abrir puertas a posteriores investigaciones . En este sentido nos pareció oportuno iniciar la investigación con los estudios , insoslayables , de Mijail Bajtin en este campo , ampliados a nuestras fiestas y carnavales . En la elección de Nietzsche ha primado nuestro interés por profundizar en el momento actual del pensamiento , que consideramos muy impregnado por este filósofo-poeta cuyo pensamiento se mantiene fresco y que ha sido profecía del hombre de hoy . Pero quizá lo que más justificación necesite sea la elección de la novela de Milan Kundera , habiendo tantos escritores españoles sobre los que se podía haber trabajado en la dirección que se proponía esta Tesis . Las razones son varias : primero , como hemos señalado antes , nuestra voluntad de abrir nuevos y actuales campos de investigación desde la perspectiva de la risa lúcida ; segunda , que dudábamos poder añadir algo nuevo a los escritores españoles tradicionales , tan estudiados , aun buscando un enfoque novedoso ; después , la ausencia de estudios sobre Kundera de que adolece nuestro país (no hay más que echar una mirada superficial a las bibliotecas de las universidades) , siendo un escritor de novela filosófica tan leído ; por último ,

¹⁹ *Idem* , *El arte de la novela* , ed. cit . , pg. 176 .

queríamos poner de relieve la actualidad de su pensamiento , la vuelta a la naturaleza que supone su defensa consciente del elemento del humor y la risa como vehículo de unión entre lo racional y lo irracional , en lo que atisbábamos una gran lucidez .

Esto no impide que , en nuestras posteriores investigaciones , ampliemos los caminos iniciados , pero , por hoy , nos quedamos en el ofrecimiento de una Tesis en la que se estudia la esencia de la risa más lúcida , aquella que consideramos como el *hilo de Ariadna* (hilo , además , ininterrumpido desde los tiempos más antiguos) para la interpretación de nuestra paradójica existencia .

CAPÍTULO 1

ESTUDIO DE LA RAÍZ VITAL Y POPULAR DE LA RISA EN EL MARCO DE LAS INVESTIGACIONES DE MIJAIL BAJTIN

<< ¿ Qué amas en los demás ?

Mis esperanzas .>> ¹

F. Nietzsche

-Introducción.

Comenzamos esta tesis con un primer capítulo , forzosamente el menos original , ya que es una profundización y recopilación de los resultados de los estudios que Mijail Bajtin hace sobre la risa popular . Son estudios insoslayables en cualquier investigación sobre la risa , y más si esta investigación se propone incidir sobre el aspecto de la raíz vital de la misma . Esta raíz vital de la risa popular , que estudia Bajtin , penetra todas las expresiones de la risa y su lucidez a lo largo del tiempo y de la historia de la misma .

¹ NIETZSCHE , F. *Gay saber* , Prólogo y traducción de Jiménez Moreno , L. , ed. Espasa Calpe , Austral , Madrid , 1986 , pg . 189 .

Así pues , en la actualidad , cualquier estudio que se inicie , bien desde la filología , bien desde la filosofía , sobre la risa y la comicidad , tiene , como requisito imprescindible , que pasar por las investigaciones que en este campo hizo Bajtin . La importancia de su investigación está , no sólo en su profundidad , sino en la aportación de lo que es la esencia dialógica de la risa en su capacidad interpretativa del mundo ; esta tensión dialógica implica a un "yo" que , en la naturaleza , descubre un "tú" con el que la hilaridad es la mejor manera de comprensión y expresión , por la vía de la *simpatía* . Así la dinámica del carnaval y lo grotesco que estudia Bajtin supone la expresión plástica de la esencia riendo de ese "tú" en un "otro" que es el mundo recreado , que pertenece al hombre ; el mundo se ríe por la boca de la gárgola , que es a su vez metáfora de la paradoja existencial y cuyos únicos principios son los de la ética-estética de la naturaleza .

Arrancamos con Bajtin de la novela rabelaisiana y nuestra intención es proyectar este estudio de la risa , como decíamos en la introducción , hasta estilizarlo en la novela filosófica actual que consideramos no sólo depositaria de la esencia de la risa aniquiladora y liberadora , sino también del testamento cultural de occidente.

Por ello son las indagaciones sobre la historia de la risa desde el instinto popular más libre y liberador en las que Bajtin fundamenta su estudio de Rabelais , lo que interesa a esta investigación . La lucidez que el componente cómico-popular de la risa aporta , la señala el mismo Bajtin afirmando que la cultura cómica popular preparó las formas a través de las cuales se expresaría una nueva concepción histórica. Eran formas esencialmente relacionadas con el tiempo , los cambios y el porvenir que derrocaban y transformaban el poder dirigente y la concepción oficial e imponían el triunfo de las buenas épocas , de la abundancia natural y la justicia . De ahí surgió una conciencia histórica que encontró su expresión más radical en la comicidad . Dice Bajtin : << La risa descubrió al mundo desde un nuevo punto de vista , en su faceta más alegre y *lúcida* . Sus privilegios exteriores están indisolublemente asociados a sus fuerzas interiores . Nunca la risa pudo ser convertida en instrumento de opresión , (...) sino que fue siempre un arma de liberación en las manos del pueblo . >>²

Pero , como ya hemos señalado , no sólo es la risa y lo cómico lo que nos interesa de Bajtin , sino también su concepto de comunicación como esencialmente dialógica ; en ella "el otro" o "lo otro" (no tomado como subconsciente freudiano , sino como lo social no expreso) siempre está a la base como nervadura integradora del

² BAJTIN , M. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento . El contexto de François Rabelais* , traducido por J. Forcat y C. Conroy , Ed. Alianza Universidad , Madrid , 1990 , pg. 89.

sentido de esa comunicación que , históricamente , es ininterrumpida y abierta . A propósito de esto dice Iris Mª Zavala : <<...para Bajtin el lenguaje es comunicación responsable , y el inconsciente - si bien saturado de lo semántico - está constituido por lo social . El lenguaje no es sólo un sistema de reglas gramaticales ; además de una organización jerárquica , ligada a relaciones de dominio , éstas se pueden subvertir en lo social ; la heteroglosia que propone , subvierte y transgrede en el carnaval político de los oprimidos . Así pues , la "otredad" para Bajtin no equivale a la alteridad psicoanalítica , sino que apunta a las voces opositivas dentro de una cultura , a los enunciados reducidos al silencio , y que recobran voz en el carnaval y a través de la dialogía polémica (...) Para Bajtin siempre queda algo *sin decir* o algo *por decir* que permanece más allá de la naturaleza dialógica de la conciencia, un algo desconocido fuera de la reflexión hermeneútica . Lo *no dicho* (o lo impensado) , no está alojado en el individuo como una naturaleza ; es la relación con el sujeto , lo "otro" , el/la "otra" . Bajtin enlaza el proceso de desarrollo ético como actividad compartida con el "otro" , pero al mismo tiempo , como actividad de liberación colectiva y personal (...) La consecuencia positiva de las meditaciones de Bajtin y sus colaboradores es el modo de establecer un sistema de análisis del discurso social , ese rumor indefinido poblado de voces. (...) En suma , la poética dialógica involucra una intervención , una respuesta del lector que supone una transformación activa del mundo. Bajtin insiste con frecuencia en eso : la dialogía no es simplemente textual ni teórica , no es sólo un manera de leer ni un nuevo método "objetivo" y "científico" , es una forma de comprender el mundo y de transformarlo.>>³ El "otro" se revela y desvela en las formas populares por la *liberación* y la *inversión* y la fusión con la naturaleza .

Explica Bajtin , antes de profundizar en la esencia de la risa cómico-popular, los conceptos de la *carnavalización* (como mecanismo de la liberación y la inversión) y del *realismo grotesco* (como fusión con la naturaleza) , que tendremos que manejar necesariamente , como manifestaciones estéticas que van esencialmente unidas a esa risa liberadora , desde las épocas más antiguas , en la fiesta popular y sus formas .

³ ZAVALA, I.Mª , *La posmodernidad y Mijail Bajtin* , traducido por E. Díaz Navarro , Ed. Espasa Calpe , Austral , Madrid , 1991, pp. 17 ,19 , 22.

1- La inversión de lo canónico y establecido : la carnavalización y lo grotesco como formas de risa.

Bajtín centra el estudio de la risa popular tomándola como expresión y categoría de la dimensión vital del hombre , tanto en su acepción individual como social y en el marco de la fiesta . La fiesta y sus orígenes están representados a su vez por la estética del carnaval en la cultura cristiana occidental , si bien este carnaval , como veremos , tiene sus raíces en los ritos paganos . En el mismo sentido dice Rodríguez Adrados de la fiesta : << La Fiesta es un tiempo fuera de todo tiempo en el que el hombre se pone en comunicación con lo divino : Todas las limitaciones del presente desaparecen : son libres el llanto y la risa , son diferentes y sin tasa las comidas , diferentes los vestidos , quedan abolidos los tabúes sexuales y otros tipos de restricciones . El poder y la santidad pueden ser parodiados , así en las fiestas del tipo de las Saturnales (Saceas de Babilonia , por ejemplo) . Es el tiempo mítico , concebido a la vez como caos y como felicidad del cual emerge el otro . El futuro es concebido como un pasado feliz , toda idea de reformismo , utopismo , rotura de límites , se abre paso . Se dan ejemplos como sacrilegios e incestos a la muerte del rey (islas Sandwich) , las orgías y los cambios de vestidos en las fiestas del invierno chino , en varias fiestas griegas . Los gritos , sarcasmos , bromas obscenas están a la orden del día .

>> Pero , sobre todo , al romperse los límites del tiempo , pueden volver a este mundo las almas de los muertos , los muertos mismos . (...) Desaparecen los límites entre el animal y el hombre , como igualmente entre el muerto y el vivo , el dios y el hombre . (...) la Fiesta es el lugar adecuado para el dolor y para la risa que , en definitiva, se corresponden , puesto que dependen de las insuficiencias de la vida , sanables mediante la amplificación que ofrece el Mito y mediante la abertura que , sobre su modelo , se permite la fantasía . >>⁴

La carnavalización es para Bajtín la expresión de la fiesta popular , por lo que ésta tiene de juego a la base de cuyas reglas está la principal : la de la inversión ; será por esta inversión por la que se llegue , por la fantasía , a la intuición de la esencia vital e irracional del mundo y a la esperanza de vida que conlleva la muerte , por su pertenencia a la naturaleza y por ser el camino por el que llegaremos a la resurrección . La inversión de lo establecido , de lo formal , llevará también a la confusión de los mundos (lo alto deviene bajo , lo espiritual se materializa) y a la mezcla de los reinos,

⁴ RODRIGUEZ ADRADOS , F. *Fiesta , Tragedia y Comedia . Orígenes del Teatro griego* . Ed Alianza, Madrid , 1981, pp. 372-373 .

humano , animal y vegetal , en el pandemonismo que ocasiona la inversión de las categorías ; los símbolos , las metáforas , las paradojas retorcerán la expresión del mundo hasta hacerlo grotesco y la risa que surja de ello servirá de desmitificación , puente y exclusiva salvadora de toda incomprensión .

Bajtin profundiza sobre el sentido y la esencia de la fiesta popular a través del carnaval y llega a conclusiones a las que otros estudiosos de este tema tan investigado no han llegado. El mismo Julio Caro Baroja , que aporta en su libro *El carnaval* ⁵ preciosos testimonios sobre los carnavales en España , pasa como sobre ascuas por los orígenes y el sentido de estas fiestas ; no obstante utilizaremos estos valiosos testimonios para completar con aspectos españoles la visión carnavalesca , que Bajtin, buen conocedor de estas fiestas en Europa , no toca sin embargo .

La carnavalización es para Bajtin **las reglas del juego popular** , por su inversión de lo oficial y su risa como conjuración del temor . Bajtin estudia la carnavalización como expresión popular del desenmascaramiento de lo oficial por la vía de la inversión , y nos ofrece la esencia de la fiesta popular , porque el carnaval bajtiniano no es sólo carnaval como manifestación textual de una fiesta , sino que la fiesta popular , con sus connotaciones de inversión , muerte-vida y sexualidad , es una forma de liberación por deconstrucción de lo oficial e impuesto , en donde las voces de la pluralidad silenciadas por el poder se elevan como una paradoja de esperanza .

Al hacer una visión histórica de las múltiples manifestaciones de esa cultura carnavalesca las subdivide fundamentalmente en tres apartados : los dos primeros , formales, son las formas y rituales del espectáculo (carnavales , obras cómicas representadas en plazas públicas) y las obras cómicas verbales en sí , escritas u orales (ya sea en latín , ya en lengua vulgar) ; por último , con respecto a las expresiones características de estos festejos , señala diversas formas y tipos de vocabulario familiar y grosero .

En lo que se refiere a los dos primeros , las formas y rituales y los tipos de fiestas además de los festejos de Carnaval , señala la "Fiesta de los bobos", la "Fiesta del asno" y la "Risa pascual" por el marcado cariz religioso (sobre las que volveremos en el apartado siguiente) . Hay que tener en cuenta que lo oficial religioso , por su misma oficialidad , se prestaba a unas manifestaciones paralelas y paródicas de la cultura popular y en las que siempre había restos de antiguos ritos paganos muy enraizados en el pueblo que , por otro lado carecía de la cultura oficial ; así lo religioso tenía su faceta cómica siempre que se refería a la intervención del pueblo y la risa estaba

⁵ CARO BAROJA , J. *El carnaval* , ed. Círculo de lectores , Madrid , 1992 .

presente en todo lo popular , fuera festivo o religioso. Este aspecto popular , frente al serio e institucinal de los rituales eclesiales , da una visión dual de la vida característica de la cultura del Medievo y el Renacimiento ; en ella no debemos perder de vista que la expresión de la existencia como algo dual tiene su origen en las culturas más antiguas y, sólo cuando se institucionaliza la cultura al oficializarla , se desgaja de ella lo cómico como la expresión de la cosmovisión y cultura populares .

Bajtín señala los rasgos típicos de estas formas rituales y cómicas , su naturaleza y modo de existencia , poniendo de relieve que representan la vida cotidiana a través de los elementos característicos del juego ; pero no hay leyes , excepto las del *azar* , porque a lo que se juega es a la libertad . Por ello , en lo que se refiere al *espacio* , tampoco hay escenario porque no tiene fronteras espaciales ; se representarán en la plaza pública como metáfora de la universalidad . Precisamente ese escenario simbólico de la totalidad o cosmovisión nos inscribe en el tiempo natural y cíclico , y así el *tiempo* es el nacimiento y la muerte ; más bien la muerte y el re-nacimiento , como ciclos de la naturaleza y de la esperanza . Por eso su época es la de los ritos de Muerte y Resurrección de la Semana Santa , que a su vez coincide con las fiestas de primavera . Tampoco se pueden considerar espectáculo , pues , al realizarse en la plaza pública , no hay realmente espectadores porque todo el pueblo *vive* el Carnaval .

De esta manera , concluye Bajtín que la esencia de estos festejos es la *fiesta como inversión del orden establecido* y el principio por el que se mueven es la *risa que libera de ese orden* ; su marco espacio-temporal es *la vida como ciclo ininterrumpido de fecundidad* y , por todo ello , su resultado será *la esperanza* . La liberación de lo establecido más los elementos del juego , del espacio y del tiempo , dan una dimensión igualadora y democratizadora del pueblo , por eso su centro será *la plaza pública , escenario del mundo , donde no hay distancias sociales* .

Bajtín enumera la larga serie de obras de tipo "juego" o rito religioso en clave cómica que durante un milenio se dan en la literatura cómica medieval . Nombra : "La cena de Cipriano" , "Vergilius Maro grammaticus" , "Liturgia de los bebedores" , "Liturgia de los jugadores" , "Elogio de la locura" (Erasmus) , "Cartas de hombres oscuros" , "La mula sin brida" , "Aucassim y Nicolette" , "El juego de la enramada" (Adam de la Halle)⁶ . Todo esto produce el nacimiento de un lenguaje característico : <<Capaz de expresar las formas y símbolos del Carnaval y de transmitir la cosmovisión carnavalesca unitaria , pero compleja , del pueblo>>⁷ . Este es el lenguaje que se utiliza

⁶ Cfr. BAJTÍN , M. O.c. , pg. 19.

⁷ BAJTÍN , M. O.c. , pg. 16 .

en las obras verbales en lengua vulgar y en latín y forma la literatura de las obras carnavalescas y una de sus características es la ambivalencia del mismo que da lugar a la risa .

La última de las tres manifestaciones de la cultura popular carnavalesca que señala Bajtin enlaza con la anterior como degeneración del lenguaje y resultado de la misma , así como también tiene rasgos de la inversión de lo religioso en escatológico , y es el vocabulario familiar y público , en el que se da el uso frecuente de groserías con carácter mágico o balsfematorio , expresiones o palabras injuriosas , a veces muy largas y complicadas , y obscenidadesde todo tipo que resaltan el papel natural excretor-reproductor del cuerpo .

Todo ello debe considerarse , en el ritual carnavalesco , como fórmulas o conjuros de libertad , son : <<...las chispas de la llama única del Carnaval , llamada a renovar el mundo>>⁸ .Y esta liberación producida por el placer de la risa da un tono cómico general .

Si bien estos tres fenómenos ya han sido profusamente estudiados , lo que le interesa señalar a Bajtin es el aspecto que se ha olvidado y que , sin embargo , es lo que les aglutina porque también es su esencia : la concepción cómica del mundo de la Edad Media , única y profundamente original ; y pone de manifiesto que todos los estudios sobre estas manifestaciones culturales han sido hechos aisladamente y desde principios estéticos que les son ajenos , en los siglos XIX y XX , por lo que están impregnados de romanticismo y estructuralismo .

Lo mismo ha pasado con otra expresión carnavalesca que es para Bajtin el **realismo grotesco** , ya que significa aquella concepción material y corporal del mundo que nos lo representa como una cosmovisión de forma espontánea y natural . Se remonta Bajtin para recuperar su esencia popular al origen del término grotesco , que es el descubrimiento de unas pinturas en una gruta (grotta) en los subterráneos de las termas de Tito , en las afueras de Roma , a fines del siglo XV . Estas pinturas jugaban con las formas del mundo animal , vegetal y humano de manera fantasiosa , mezclándolas , confundiéndolas y generándose unas a otras , sin distinción de fronteras. No tenían el estatismo típico de la época , sino que estaban dinamizadas por el movimiento interno de la existencia misma << concebida como una alegre osadía , un caos sonriente >>⁹ . Bajtin hace un repaso de los distintos autores que han tratado lo grotesco ; cita la definición que da Pinski de lo grotesco : <<En el grotesco la vida pasa

⁸ Idem , o.c. , pg. 22 .

⁹ Idem , o.c. , pg 35 .

por todos los estadios ; desde los inferiores inertes y primitivos a los superiores más móviles y espiritualizados , en una guirnalda de formas diversas pero unitarias . Al aproximar lo que está más alejado , al unir las cosas que se excluyen entre sí y al violar las nociones habituales , el grotesco artístico se parece a la paradoja lógica . A primera vista el grotesco parece sólo ingenioso y divertido , pero en realidad posee otras grandes posibilidades .>>10 . Contempla la evolución que ha sufrido la valoración del grotesco : condenado por Vitruvio y Vassari , hacia la segunda mitad del siglo XVII , hay un proceso de reducción y empobrecimiento de los ritos profanos carnalescos . Lo grotesco se estiliza y formaliza y pierde las conexiones con la fiesta popular . En la segunda mitad del siglo XVIII , hay cambios profundos en la concepción estética ; publica Möser la primera apología del grotesco , en base a que el alma humana necesita gozo y alegría 11 ; Flögel publica en 1788 su *Historia de lo cómico grotesco* 12 , en ella estudia , sobre todo , lo grotesco medieval . Ambos , según Bajtin , ven sólo lo *cómico grotesco* : lo grotesco basado en el principio de la risa . En la misma época en que aparecen estas obras hay una resurrección de lo grotesco aunque con un sentido individualista y subjetivo muy de la estética prerromántica y romántica.

En Alemania tiene un gran desarrollo ese grotesco romántico y alcanza repercusión mundial , pero es un grotesco del "carnaval" individual , y la cosmovisión ha pasado a ser filosofía idealista ; la risa se convierte en humor y sarcasmo y reduce su aspecto regenerador para ser sólo liberadora . Esta pérdida de su fuerza regeneradora origina diferencias más profundas entre lo grotesco medieval y renacentista y lo grotesco romántico , sobre todo en lo que se refiere a lo *terrible*, que para el romántico es *ajeno* al hombre mientras que para el Medievo y el Renacimiento no es extraño al hombre y puede ser vencido por la risa .

Jean-Paul en su *Introducción a la estética* denomina a lo grotesco romántico "humor cruel " ; éste está dirigido contra la realidad como algo perfecto y acabado .El humor cruel desestabiliza el mundo , pero adquiere un carácter melancólico y reduce la risa a desestabilizadora .

Victor Hugo dice que la esencia de lo grotesco es la deformidad y lo considera como instrumento de contraste para la exaltación de lo sublime.

10 PINSKI , L. *El realismo en la época renacentista* , Ediciones Literarias del Estado , Moscú 1961. (Apud BAJTIN , M. , o. c. , pg. 36)

11 MÖSER , J. *Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen* , 1761 (*Arlequín o la defensa de lo grotesco cómico*) (Apud BAJTIN , M. , o.c. , pg. 38) .

12 FLÖGEL , *Historia de lo cómico grotesco* , con una primera edición a cargo de Max Bauer en 1788. Dice Bajtin << El libro de Flögel fue reeditado en 1862 , un poco retocado y ampliado en : Fr. W . Ebeling : *La historia de lo cómico- grotesco de Flögel* , Leipzig ,1862 . (Apud BAJTIN , M. , ibidem)

T.Gautier publica en 1853 *Los grotescos* , y reúne a los representantes del grotesco francés , si bien lo hace , según Bajtin , con amplio criterio .

En general , dice Bajtin , en el Romanticismo se buscan las raíces populares de lo grotesco y no se le atribuyen funciones meramente satíricas . Añade que el Romanticismo descubre el *carácter infinito interno* del individuo (ajeno al grotesco medieval y renacentista). Sin embargo critica la concepción hegeliana de lo grotesco diciendo que ignora la función esencial de la comicidad en lo grotesco al tratarlo por separado, y , en la misma línea , toca también tangencialmente la definición de Fischer : <<El grotesco es lo cómico en su aspecto maravilloso , es lo cómico mitológico>>¹³.

Finaliza con la crítica a la obra de Schneegans *Historia de la sátira grotesca* , obra dedicada sobre todo al estudio de Rabelais , diciendo que Schneegans no comprende el <<hiperbolismo positivo de lo material corporal en la obra de Rabelais (...) sólo conoce la risa puramente negativa , retórica y triste de la sátira>>¹⁴.

En el siglo XX hay un poderoso renacimiento de lo grotesco , que Bajtin separa en dos líneas principales :

1) Grotesco modernista , (en el que incluye a Alfred Jarry , los surrealistas , expresionistas...) , que siguen la línea del grotesco romántico y , actualmente , del existencialismo .

2) Grotesco realista ,(con Thomas Mann , Bertold Brecht , P.Neruda...), que continúan la tradición del realismo grotesco y de la cultura popular.¹⁵

Cita también a Kayser ¹⁶ y su obra *Lo grotesco en la pintura y la literatura* . Critica la concepción que éste tiene del grotesco y justifica su crítica porque , a su juicio , Kayser conceptúa lo grotesco filtrándolo por la estética romántica en la que el mundo , desde el sujeto , es algo extraño , ajeno e , incluso , terrorífico ; para Kayser lo grotesco es una manifestación del "ello" tomado más existencialista que freudianamente. Dice Bajtin :<< ¿ Cómo podría ser liberador un mundo regido por una fuerza extraña , necesaria y difícilmente justificadora de nuestra fantasía ?>>¹⁷. Sigue atacando a Kayser en sus conceptos de vida y muerte porque son más nihilistas que recreacionistas (en el sentido bajtiniano de carnalescos) y en su concepción de la risa

¹³ Cfr. BAJTIN , M. O. c. , pg 46 .

¹⁴ Ibidem .

¹⁵ Indudablemente se echan de menos figuras de las letras hispánicas como Valle Inclán , Unamuno y otros a los que Bajtin no conoció .

¹⁶ KAYSER ,W. *Das Groteske in Malerei und Dichtung* , 1957 , reeditada póstumamente en 1960-61, en la colección " Rowohlts deutsche Enzyklopädie " . (Apud BAJTIN,M. , o.c. , pg. 47) . Esta obra será más ampliamente tratada en el capítulo tercero .

¹⁷ BAJTIN , M. O.c. , pg. 49 .

grotesca como *risa cruel* en vez de como *risa recreativa tranquilizadora y trivial*. Termina diciendo que el concepto de lo grotesco en Kaiser es el que siguen las corrientes modernistas actuales , pero que no es válido más allá del grotesco romántico.

Por último , justifica la denominación de **realismo grotesco** haciendo un repaso a toda la tradición de a estética realista y la expresión cambiante de lo grotesco en ella . Reitera el carácter dinámico de la Edad Media y el Renacimiento frente al estatismo del siglo XVIII y posteriores . Cita a H.Reich y su obra *El mimo . Ensayo de estudio histórico de la evolución literaria* , (1903) y de Konrad Burdach cita el libro *Reforma , Renacimiento y Humanismo* , (Berlín ,1918)¹⁸. Esta última es un estudio hecho desde el punto de vista de la idea-imagen del "renacimiento" , "renovación" y "reforma" ; rastrea esta idea desde los tiempos más antiguos de antiguas mitologías orientales , su supervivencia y evolución en el Edad Media e instituciones religiosas , su resurgimiento en el Renacimiento como ansia de nueva juventud de una humanidad que envejecía y ve sus precursores en Francisco de Asís y Joaquín de Fiore . Dice Bajtin , sin embargo , que Burdach se queda en los tonos serios y no toca el aspecto festivo y más creador , garante de esa nueva juventud . Finalmente , Bajtin , pasa a explicar su denominación "realismo grotesco" de la siguiente manera : <<El principio *material y corporal* es percibido como *universal y popular* y , como tal , se opone a toda *separación de las raíces materiales y corporales del mundo* a todo *aislamiento y confinamiento en sí mismo* , a todo carácter ideal abstracto o *intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo*>>¹⁹. El portador de este principio material y corporal es *el pueblo* ; su centro es biológico , es la *fertilidad , el crecimiento y la superabundancia* , que ,a su vez , determinan el carácter festivo y alegre : esto nos vuelve a dar la fiesta . Referido , esencialmente , a lo mismo , señala Rodríguez Adrados : << Los rituales carnavalescos se caracterizan porque en ellos vemos todavía muy claramente la unión de elementos vegetales , animales y humanos y los diferentes grados en que entran las hipóstais , con rica capacidad de creación . El tema central es la llegada del principio de la Vida , encarnado en un animal , un muñeco o un hombre denominado de maneras muy varias , su muerte , expulsión y , a veces su resurrección ...>>²⁰

Señala Bajtin como rasgo sobresaliente del realismo grotesco la *degradación* en sus mecanismos de inversión de lo espiritual y religioso y en sus manifestaciones hilarantes : la risa degrada y materiliza . Esta degradación va perdiendo su sentido

¹⁸ Cfr. BAJTIN , M. O.c. , pg. 54.

¹⁹ BAJTIN , M. O.c. , pg. 24.

²⁰ RODRIGUEZ ADRADOS , F. O.c. , pg. 502 .

cósmico y su ambivalencia regeneradora en la parodia moderna : ya en el Renacimiento se estilizan , se empobrecen y se debilitan estos rasgos y , aunque en D. Quijote se dan aún con fuerza regeneradora , ya se nota el comienzo de este proceso: <<En el Renacimiento el cuerpo y las cosas son sustraídos de la tierra engendradora y apartados del cuerpo universal al que estaban unidos en la cultura popular>>²¹. Señala Bajtin cómo el Renacimiento , al hacer canónico al cuerpo , prefiere la edad que está más lejos del seno materno y de la sepultura , para plasmar la individualidad , la más lejana de la tierra a que pertenece ; sin embargo , el Medievo nos da cuerpos de ancianas encintas y rientes , representación de la ambivalencia , del cuerpo incompleto que genera otro al morir : *el ideal es representar dos cuerpos en uno, creador y creado*. Julio Caro Baroja señala distintas "viejas" representativas de la cuaresma en España y tienen casi todas algo en común : siete pies que representan las siete semanas de la cuaresma y un bacalao en la mano o verduras en el halda ; la costumbre es "matar a la vieja" para que llegue el tiempo de abundancia y fertilidad .

Concluye Bajtin : <<El problema del grotesco y su esencia estética sólo pueden plantearse y resolverse correctamente dentro del ámbito de la cultura popular de la Edad Media y la literatura del Renacimiento .>>²². Pone de relieve cómo también el tema de la *locura* , que para la Edad Media y el Renacimiento es una parodia feliz del mundo institucionalizado , en el Romanticismo representa el trágico aislamiento del individuo , de la misma manera que la *máscara* deja de representar la alegre relatividad de las metamorfosis para significar el encubrimiento , el engaño y la frustración de la nada . Lo mismo podemos observar en el tratamiento de la *figura del demonio* , que en el Medievo y el Renacimiento es alegre y representa *el mundo al revés* , sin connotaciones terroríficas , mientras que en el romanticismo encarna el espanto y la tragedia y la risa se vuelve maligna y sombría .

2- La risa .

Con los versos con que abre Rabelais su libro *Gargatúa* nos deja claro que sólo pretende con él hacernos reír y , además , por su condición de médico , con intención terapéutica .²³

²¹ BAJTIN , M. O.c . , pg. 27 .

²² Idem , o.c . , pg 52

²³ << Amigos lectores que este libro leáis / despojaos de toda afección / y , leyéndolo , no os escandalicéis . / Él no contiene ni mal ni infección . / Aprenderéis de él , al menos , a reír ; / otro

En realidad toda la exposición del apartado anterior sobre los carnavales , es en Bajtin marco para el tema de la risa . Su libro es en realidad un estudio de la obra de Rabelais , pero para llevarlo a cabo necesita un contexto en el que ésta tome todo su significado ; este contexto no es otro que el de la risa , la risa popular y sus formas expresivas y significativas de una visión del mundo no oficialista . Considera que la esencia de la risa cómico-popular no era satírica y con coordenadas morales , sino regeneradora y festiva y que sus coordenadas eran vitales ; su única "moral" , su única regla, era la de la inversión de lo oficial por el principio regenerador de la muerte-vida, que garantizaba el futuro (el tiempo y los bienes de este mundo) . Justifica también Bajtin la inserción del estudio de la risa en el de Rabelais por la comprensión que de éste tienen sus contemporáneos . Dice Bajtin de Rabelais : <<Sus contemporáneos eran capaces de ver la lógica unitaria que estructuraba esas manifestaciones y se nos antojan hoy tan dispares . Percibían vivamente la relación de las imágenes de Rabelais con los espectáculos populares y el carácter festivo de esas imágenes , hondamente influidas por el clima carnavalesco>>²⁴. Frente a los clasicismos genéricos del siglo XVII que devaluaban a Rabelais considerándolo sólo como un escritor "divertido" de subgénero (en los grandes temas de la literatura no cabía la risa), para sus contemporáneos , que eran capaces de considerar alegremente desde el punto de vista de la risa los temas de la vida y de la muerte , Rabelais cumplía un importante papel de consolador y consejero.

Efectivamente , la época de Rabelais , Cervantes y Shakespeare representa un cambio capital en la historia de la risa . La actitud del Renacimiento con respecto a la risa es la de que la risa posee un profundo valor de concepción del mundo : es un punto de vista particular y universal sobre el mundo , que percibe a éste de forma diferente , pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista serio , porque sólo la risa puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo . No obstante , la risa de Rabelais y la de Cervantes son diferentes, quizá condicionadas por las distintas profesiones de sus autores ; señala el profesor Ramón Sarró en el prólogo a la traducción de *Pantagruel* de García-Díe sobre la diferencia de la risa rabelesiana y la cervantina : << Dos caracteres nos atrevemos a señalar . Primero , Don Quijote es más idealista que Pantagruel , incluso Sancho lo es más que Panurgo . La quintaesencia de la filosofía de Pantagruel , "*Être bon pantagruelistes , c'est-a-dire vivre en paix , joye , santé , faisant toujours grande chère*" , no fue , no podía ser la del Ingenioso Hidalgo .

argumento mi corazón no puede elegir. / Viendo la tristeza que os mina y reconcome , / mejor es de risa que de lágrimas escribir , / pues la risa es lo propio del home . >> RABELAIS , F. *Gargantúa* , traducción y prólogo de A GARCÍA-DÍE , ed. Juventud , Barcelona 1987 , pg. 21 .

²⁴ BAJTIN , M. O. c. , pg 61 .

La segunda diferencia es que la locura de Don Quijote tiene dimensiones humanas ; por eso podemos identificarnos con él . Se puede ser un "Quijote" -por fortuna ha habido algunos en España , aunque menos de lo que se cree-, pero no se puede ser un Pantagruel . (...) Pero ambos nos hacen reír , que no es poca cosa en este valle de lágrimas .>>25

Pero del siglo XVII en adelante , la risa no expresa una concepción universal del mundo, sino aspectos parciales y parcialmente típicos de la vida social fundamentalmente porque se considera que lo que es esencial no puede ser cómico . La risa a partir de este momento y a lo largo de los siglos XVII y XVIII , o es una diversión ligera , o es una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos .

Afirma Bajtin que el concepto de la risa del Renacimiento se fundaba en fuentes antiguas : Hipócrates , teórico de la risa a su modo , era muy leído en esa época y no sólo sus teorías sobre la importancia de la alegría en la curación de las enfermedades , sino también *La novela de Hipócrates (Roman d'Hippocrate)*²⁶ es decir su correspondencia (apócrifa) referente a la "locura" de Demócrito expresada a través de la risa ; según esta correspondencia , Demócrito definió la risa como una visión unitaria del mundo , una especie de institución espiritual para el hombre iluminado y maduro . La segunda fuente era Aristóteles que afirmaba que el hombre es el único ser viviente que ríe . La risa , junto con la razón y el espíritu , es don divino ofrecido únicamente al hombre . La tercera fuente de la filosofía de la risa en el Renacimiento es Luciano , sobre todo el personaje por él creado , Menipo , de la obra *Menipo o la Necyomanía* y de *Diálogos de los muertos*²⁷ . Este personaje establece una relación riente entre los pares *risa / infierno y libertad de espíritu / palabra*.

Añade Bajtin más autores clásicos , como Homero (risa indestructible de los dioses), Aulio , Gelio , Macrobio... y cita como recopiladores importantes de estas

25 SARRÓ , R. Prólogo a la traducción de García-Dic de *Pantagruel* de F. RABELAIS , ed. Juventud , Barcelona 1976 , pg. 13 .

26 LAURENS JOUBERT , miembro de la Facultad de Medicina de Montpellier , editó en 1560 un tratado sobre la risa con el siguiente título : *Tratado de la risa : su esencia , sus causas y sus maravillosos efectos , según las sorprendentes investigaciones y obsevaciones de M. Laurente Joubert*. Y en 1579 publicó en París un segundo tratado : *Razones morales de la risa , según el excelente y famoso Demócrito , explicadas y testimoniadas por el divino Hipócrates en sus epístolas* . (En realidad , basadas en *Roman d'Hippocrate*) (Apud BAJTIN,M. O.c. , pg. 66)

27 LUCIANO DE SAMOSATA , *Obras Completas* , Gardnier , Paris , 1896 , *Diálogos de los muertos*. (Apud BAJTIN,M. O.c. pg. 67)

documentaciones Reich ²⁸ y Reinach ²⁹ . En ambos se trata el poder creativo y curativo de la risa , que sería la teoría renacentista , muy diferente de las posteriores , que acentúan preferentemente sus funciones denigrantes . Señala también que la riquísima cultura de la risa de la Edad Media y el Renacimiento vivió y evolucionó fuera de la esfera oficial de la ideología y literatura serias y que fue esta existencia no-oficial la que le permitió su radicalismo , su libertad y su despiadada *lucidez* , aunque en el Renacimiento penetra decisivamente en el seno de la literatura y de la ideología "superior" con el *Decamerón* , Rabelais , Cervantes y Shakespeare . Al caer las barreras entre lo oficial y lo extraoficial , esta risa milenaria de la Edad Media fecundó y fue fecundada por los avances del pensamiento y de la técnica y del saber humanístico y experimentó cambios notables : su espontaneidad devino en conciencia artística y se convirtió en *la expresión de una nueva conciencia libre , crítica e histórica* de la época . Esto es posible porque durante la Edad Media ha habido un proceso de maduración de esa risa .

Bajtín examina cómo se formaron y desarrollaron las formas medievales de la risa cómica . El cristianismo primitivo (época antigua) ya condenaba la risa porque según San Juan Crisóstomo , las burlas no vienen de Dios sino que son una emanación del diablo . Así las manifestaciones de alegría , risa y burla se legalizan , pero fuera de los actos oficiales , en el exterior de las iglesias ; sin embargo las vemos deslizarse disimuladamente en los ritos de las liturgias del matrimonio , funeral y nacimiento ; Rodríguez Adrados afirma : << (...) hemos de ver conexiones todavía estrechas con el mundo de las ánimas y de los demonios indiferenciados entre sí : las máscaras y disfraces carnavalescos proceden generalmente de él . Por otra parte tiende a producirse una polarización por la que se eliminan de lo carnavalesco los rasgos dolorosos y "serios" : hay parodias de funerales , muertes , bodas , nacimientos , luchas, sermones,...>>³⁰ . Así vemos cómo , aunque se quieran separar , lo popular une indisolublemente lo espiritual con lo material y a éste con la comicidad y la risa ; el deslizamiento de la risa cómica del que habla Bajtín lo vemos hasta en las ilustraciones

28 H. REICH , *Der Mimus .Ein literar- entwicklungsgeschichtlicher Versuch* , Berlín , 1903 . (Apud BAJTÍN,M. O.c. pg. 29) . Dice Bajtín que Reich reunió una amplia documentación sobre la antigua y tradicional costumbre de ridiculizar , en especial la libertad en la risa de los mimos . Cita pasajes de *Las tristes* , de Ovidio , donde el autor trata de justificar sus versos frívolos invocando la libertad tradicional del mimo y su indecencia autorizada . Reich analiza también una interesante apología del mimo hecha por el retórico Kloricio , que contiene numerosos lazos en común con la apología de la risa en el Renacimiento . (Cfr. BAJTÍN , M. O.c. , pg. 68)

29 REINACH , V.S. " La risa ritual " en *Cultos , mitos y religiones* , París 1908 . (Apud BAJTÍN,M. O.c. , pg. 69)

30 RODRÍGUEZ ADRADOS , F. O.c. , pg. 501.

de los códices como bien nos recuerda Humberto Eco en su obra *El nombre de la rosa*, (1986), aunque sólo se permita su existencia paralela .

La risa popular va penetrando en los círculos religiosos porque la atracción de esta risa era muy fuerte en todos los niveles de la joven jerarquía feudal (eclesiástica y laica) por las siguientes razones :

1) La cultura oficial en los siglos VII ,VIII y IX era aún débil.

2) La cultura popular era fuerte y se utilizaban sus recursos incluso como medios propagandísticos .

3) Aún no habían perdido vitalidad las *saturnales* .

4) La Iglesia hacía coincidir sus festividades con las paganas con el propósito de "cristianizarlas".

5) El nuevo régimen feudal era aún relativamente progresista (en esta época progresista era sinónimo de popular) .

Dice Bajtin : << Bajo la influencia de estas causas , una tradición de tolerancia (*relativa* , por supuesto) respecto a la cultura cómica popular existió en el curso de los primeros siglos . Esta tradición persistió , aunque se vio sometida a restricciones cada vez más grandes . en los siglos siguientes (incluso en el XVII) era habitual defender la risa invocando la autoridad de los antiguos teólogos y clérigos (...) Es el caso Melander, autor de una completa antología de la literatura cómica (*Jocorum et Seriorum libri duo*, 1ª edición 1600 , última 1643) , y que introdujo en su obra una larga lista (varias decenas de nombres) de eminentes sabios y teólogos que habían compuesto bufonadas antes que él . (*Catalogus praestantissimorum virorum in omni scienciarum facultate , qui ante nos facetias scripserunt .*) >>³¹

Sigue , nombrando la , a su juicio , mejor antología de bufonadas alemana compuesta por el fraile predicador Johannes Pauli , *La risa y la seriedad* (*Schimpf und Ernst*) (primera edición en 1552)³² , y dice que la justificación del libro , en el prefacio, recuerda a las apologías que ya ha señalado sobre la risa pero además en ella se hace una apología de la fiesta de los locos .

Con todo ello quiere resaltar la presencia de la risa en torno a la Iglesia y la existencia de la *parodia sacra* .³³

Dentro de estas manifestaciones paródico-religiosas las principales son :

³¹ BAJTIN ,M. O. c. , pg. 74 .

³² Cfr. *ibidem* .

³³ En nuestra literatura , tenemos un exponente de esta asociación de lo cómico a lo eclesial popular en Berceo y , con ingredientes más paródicos , en el Arcipreste de Hita .

La fiesta de los locos , que se manifiesta por toda Europa , pero con mayor fuerza y persistencia en Francia . Casi todos los ritos de las fiestas de los locos son degradaciones de los distintos ritos y símbolos religiosos transferidos al plano material y corporal y en los que se aplica la inversión festiva . Cita a propósito de la fiesta de los locos a F. Bouquelot (*El oficio de la fiesta de los locos* , Sens ,1856) H. Velletard (*Oficio de Pedro de Corbeil* , París 1907 y *Observaciones sobre la fiesta de los locos* , Paris , 1911)³⁴ . En las apologías de las fiestas de los locos se destaca la necesidad de expansión del hombre y el carácter de diversión y burla de estos festejos. La bufonería y la risa son una válvula de escape para la "segunda naturaleza humana " y esta sería la misión de la fiesta de los locos , al menos una vez al año.

También Caro Baroja señala unas fiestas de los locos de larga tradición en distintas localidades andaluzas (que también reseña Estébanez Calderón en sus escenas costumbristas) y que en esencia consisten en una "procesión" de locos al son de la gaita y el tamboril ; los locos son trece , doce locos y una loca (que no es sino un hombre vestido de mujer), y bailan al son de cánticos destemplados y monótonos en los que se repite el sonsonete << ¡ A la danza de los locos ! >> . Hay cuestación y banquete en el que , por la "locura" , se admiten toda serie de desmanes .³⁵

Más tarde , en el Renacimiento , concretamente en el Quijote , veremos la estilización de esta fiesta en la utilización de la locura como espejo deformante , que nos da la imagen paradójica del diálogo hombre-mundo .

Otra de esas manifestaciones es la **La fiesta del asno** , construida sobre el tema de la huida de la Virgen María con el Niño a Egipto , pero cuyo tema central es el *asno*. Se celebraban "misas del burro" . El burro es uno de los símbolos más antiguos y vivos de lo inferior (material , degradante y regenerador) . Recuerda Bajtin *El asno de oro* de Apuleyo , y varios ejemplos de la literatura rusa (*El idiota* de Dostoievsky , en que el rebuzno del asno vuelve a la vida al príncipe Muichkine)³⁶ y las leyendas de San Francisco de Asís , en las que el asno simboliza el principio de lo material y corporal . Julio Caro Baroja nos dice que el asno es el antecedente del "Zamalzáin" de las mascaradas suletinas , personaje ambiguo entre persona y bestia , ya que para unos estudiosos representa la "caballería navarra" , en el sentido más noble de la acepción , y para otros el espíritu de la vegetación con su acompañamiento de sacerdotes de la fertilidad .³⁷

³⁴ Cfr. BAJTIN , M. O.c. , pg. 72 .

³⁵ Cfr. CARO BAROJA , J. O.c. , pp. 386-387 .

³⁶ BAJTIN , M. O.c. , pg. 75 .

³⁷ Cfr. CARO BAROJA , J. O.c. , pp. 221-225 .

Concluye Bajtin que ambas fiestas religiosas , la del asno y la de los locos , están unidas por el principio de la *risa festiva* y este principio es el mismo de la **risa pascual**, en la que las risas y burlas licenciosas se permitían , según una antigua tradición , en el interior de las iglesias e incluso eran alentadas desde lo alto del púlpito por el cura . Era *la risa de la renovación-resurrección* despues de un largo ayuno y penitencia ; esta risa estaba directamente relacionada con la vida material y sexual y tenía el valor de un *feliz renacimiento* después de la prohibición (muerte y sepultura).³⁸

El siguiente paso que da Bajtin es el de estudiar cómo la periodicidad de las fiestas populares (y religiosas) coincide con los tiempos naturales estacionales y del ciclo biológico, para destacar la relación *esencial* de la risa con *el tiempo* y la sucesión de las estaciones .

En este sentido Caro Baroja tiene una interesante aportación en la que señala las diferencias en las cronologías manejadas por unos y otros autores : << En el *Libro de buen Amor* , del Arcipreste de Hita , hallamos esta división : *invierno* , con los meses de noviembre , diciembre y enero ; *verano* con febrero , marzo y abril ; *estío* con mayo, junio y julio ; por último *otoño* con agosto septiembre y octubre . El mismo Arcipreste dice "El mes era de março , salido el verano" .

>>En cambio , el poeta Pedro de Espinosa , a comienzos del siglo XVIII , llama al mes de abril "primera noticia del verano" . Para Santa Teresa el mes del verano por antonomasia era el mes de abril . Pero el maestro Gonzalo Correas dice claramente en el siglo XVII , que el vulgo dividía el año en invierno y verano y que los cultos astrólogos y escritores lo dividían del modo como se ha visto que hacía el Arcipreste . (...) La clasificación más antigua y popular era la de invierno y verano . La idea de estación , en consecuencia , por lo mismo que es tan imprecisa o amplia , no sirve más que de modo muy relativo en las investigaciones folklóricas .>>³⁹ Según esto los periodos de tiempo serían los de muerte y vida , o los de espera y fertilidad . Son , sin embargo , más precisos los meses , en los que podemos situar las *marzas* , *estrenas* y *kalendas* . Caro Baroja nos cuenta cómo los "marceros" o "marzantes" de las provincias de Santander y Burgos son los descendientes de los mozos que anunciaban la llegada del mes de marzo , el comienzo del año fértil después de los meses purificatorios y señala que , actualmente , las "marzas" son fiestas que se celebran la última noche de febrero , como lo indica una de las canciones ("Marzo florido , seas bienvenido ...") .

³⁸ Documenta la "risa pascual" citando a J.P. SCHMID , *De risu paschalis* (Rostock , 1847) y a REINACH , "Rire pascal" en un anexo de su ya mencionado artículo "La risa ritual " , en su o. c. *Cultos mitos y religiones* , París , 1908 . (Apud BAJTIN, M. O.c. , pp. 68,69)

³⁹ CARO BAROJA , J. O.c. , pg. 189 .

Las *estrenas* nos llegan de la costumbre romana de regalar al comienzo del año (enero), de ahí viene el verbo estrenar (posteriormente se mezclarán, por la influencia que quiere ejercer la Iglesia sobre las fiestas paganas, con la fiesta de los Reyes Magos, el Roscón, que es costumbre romana, etc.). Las *kalendae*, aunque hay kalendas para cada mes, eran el comienzo de la lunación y tenían una celebración especial en diciembre y marzo coincidiendo con los períodos ya dichos de invierno y verano; en el transcurso del tiempo se fueron mezclando con las saturnalia y, más tarde, con los carnavales. Pero las que más nos interesan son las "*Kalendae*" de *Jano* que estaban consagradas al dios bifronte, sobre las que dice Caro Baroja: «A lo largo de la Edad Media y a fines de la Antigua nos encontramos referencias constantes a una fiesta, en toda Europa, que se llamaba la fiesta de las "*Kalendae Januariae*" (...). Las "*Kalendae*" de enero, como el mismo mes *Ianuarius* y todas las "*Kalendae*" en general, estaban consagradas en Roma al dios antiquísimo Jano (...). Las "*Kalendae Ianuariae*" propiamente dichas, las del 1 de enero en especial, que coincidía con la costumbre que, en tiempo del Imperio, a partir del mismo Augusto, adquirió un aspecto oficial de hacerse regalos mutuos (las *estrenae*) (...) De esta fiesta "en que salían comparsas de hombres disfrazados" nos hablan muchos escritores cristianos y los padres de la Iglesia; y Libanio, el severo retórico y moralista pagano del siglo IV, que la reprueba, dice "que se hallaba extendida por todos los pueblos dominados por Roma".»⁴⁰ Sigue dando datos de los distintos padres de la Iglesia y obispos que las reprueban y, sobre todo, que hacen alusión a los distintos disfraces, ya de *ciervos*, *carneros* o *jumentos*, ya *femeniles*, así como el testimonio de Tertuliano, en el siglo III, que se lamenta de que los cristianos celebraban las Saturnales y las Kalendas de enero y las Brumalia y Matronalia, cuando éstas eran más bien fiestas sociales que religiosas. Hace finalmente una valoración de la repercusión de estas fiestas en los actuales carnavales, viendo en los distintos disfraces de animales y mujeres los antecedentes de costumbres de carnaval actuales en distintas localidades de España⁴¹. Pero en lo que respecta al tiempo, le interesa sobre todo señalar cómo el ciclo del carnaval se abría con las fiestas de invierno (en la mayoría de las ocasiones coincidentes con Navidad y los Inocentes) y se alargaba, por la misma ambivalencia que las denominaciones de las estaciones tenían, hasta las de primavera (Cuaresma y Pascua), que a su vez llegaban hasta mayo (las Cruces de mayo) y junio (San Juan). Con lo que volvemos a insertarlas en los ciclos

⁴⁰ Cfr. *Idem*, o.c., pp. 189 - 205.

⁴¹ Cfr. *Ibidem*.

de siembra y fertilidad en los que la fiesta y la alegría y risa que conlleva tiene un claro sentido de esperanza terrenal en los frutos que , desde la muerte , garantizan la vida .

Bajtín , por otro lado , da singular importancia , en sentido positivo , a lo nuevo o a punto de llegar , ya que concreta la esperanza en un porvenir mejor y nos dice que el rostro de la fiesta medieval tenía la doble faz de Jano : el rostro oficial y religioso miraba hacia atrás , era sancionador y hacía culto a lo existente (el cadáver , el *cuerpo presente*) mientras que el popular miraba alegremente al porvenir y reía en los funerales del pasado y del presente . Así , elemento indispensable de la fiesta popular era el **disfraz** (renovación de ropas o personalidad social) que servía también para la *permutación de las jerarquías* : se proclamaba rey al bufón y durante la fiesta de los locos se elegía un obispo , abad o arzobispo de la risa (también , a veces , un papa)⁴². Como precursor del pensamiento nietzschiano , *el tiempo* , en su versión festiva religioso-popular , *es un niño que juega y ríe*.

La risa , pues , al amparo de las fiestas (que bajo su apariencia oficial escondían su alma popular *carnavalesca*) , mantiene su personalidad y su tradición saturnal y sigue abarcando , en su parodia , la *totalidad del universo* . Cita Bajtín obras festivas como :

- *Coena Cypriani* (escrita entre los siglos V y VII)
- *Joca monachorum* (entre los siglos VI y VII)
- Liturgias del *Pater noster* , *Ave Maria* , *Credo*
- Liturgias de *los borrachos* , *los jugadores* , *del dinero...*
- Parodias de los evangelios : *Evangelio de los borrachos*
- Testamentos paródicos : *Testamento de un cerdo* , *Testamento de un asno...*⁴³

A este respecto cita a Nigellus Wirecker con su obra *Speculum stultorum* (historia del asno Brunellus , que va a Salerno a desembarazarse de su cola , estudia teología y derecho en París , funda una orden religiosa.)⁴⁴

También se hacían parodias de leyes jurídicas...Además de la literatura propiamente paródica , debe tomarse en cuenta el argot de los clérigos , de los monjes,

⁴² También señala CARO BAROJA en su obra citada las fiestas del "Obispillo" y del "Bisbetó" , esta última en Cataluña , así como la de la "elección del cardenalito" , todas ellas en la época de Inocentes , San Nicolás y Navidad y protagonizadas por niños . Cfr. o.c. , pp. 175-176 .

⁴³ Cita tres libros especializados en donde ha sido estudiada la parodia sacra : NOVATI ,F. *Estudios críticos y literarios* , (Turín , 1889) ; ILVOONEM, E. , *Parodias de temas piadosos en la poesía francesa de la Edad Media* , (Helsingfors , 1914) ; LEHMANN, P. , *La parodia en la Edad Media* , (Munich , 1922) . (Apud BAJTÍN, M. O.c. , pg. 80.)

⁴⁴ Apud BAJTÍN , M. O.c. , pg. 81.

de los colegiales, de los magistrados... así como también la lengua hablada popular . Se buscaba el lado débil del sentido , la imagen y el sonido de las palabras y ritos sagrados que permitían convertirlos en objeto de burla a través de un mínimo detalle que hacía descender el ritual sacro a lo *inferior material y corporal* .

A semejanza del drama satírico de la Antigüedad , la cultura cómica de la Edad Media era , en gran parte , el *drama de la vida corporal* (con sus tiempos naturales : coito, nacimiento , crecimiento , comida , bebida...) pero del *cuerpo colectivo* , para el que el nacimiento y la muerte no eran comienzo ni fin absolutos , sino las fases de un crecimiento y una renovación ininterrumpidas , inseparables del cosmos porque se basan en la tierra engendradora y devoradora (lo cual sería una forma de pandemonismo muy en la línea de la cultura oriental , que es el origen de lo grotesco según viene estudiando Bajtin).

Además de esta **universalidad** destaca , de manera indisoluble , la **libertad** ; aunque era relativa a la permisividad oficial , nunca quedaba totalmente excluida . Precisamente por el carácter efímero de esta libertad , se intensificaba la sensación fantástica y el radicalismo utópico de las imágenes .

Debemos añadir un tercer rasgo : su vínculo esencial con la **concepción del mundo popular no-oficial** . Si la seriedad es oficial y autoritaria , la risa implica la superación del miedo : con ella no sólo vencía el hombre medieval las fuerzas naturales y el terror místico , sino también el miedo moral que encadenaba las conciencias . Al vencer este temor , la risa aclaraba la conciencia del hombre y le revelaba un nuevo mundo que no era otro que éste . Es la risa de raíz instintiva popular , fiel al sentido de la tierra y , una vez más , precursora de la muerte de Dios que anunciará Nietzsche .

Este sentimiento se refleja en innumerables imágenes cómicas . El mundo es vencido por medio de representación de monstruosidades cómicas , símbolos del poder y de la violencia , vueltos inofensivos ; lo temible se vuelve ridículo . La risa medieval vence el miedo hacia algo más temible que lo terrenal convirtiéndolo en tierra por el procedimiento de la inversión ; la madre nutricia lo devora para convertirlo en algo nuevo más grande y mejor . No hay nada terrible sobre la tierra . Cita Bajtin a Herzen diciendo que , en su obra *Sobre el arte* (Moscú ,1954 , ed. Iskousstvo) , expresa profundos pensamientos acerca de las funciones de la risa en la historia de la cultura (aunque no precisamente la función de la risa en la Edad Media) . Dice Herzen : <<La risa no es una bagatela , y no pensamos renunciar a ella . En la Antigüedad se reía a carcajadas , en el Olimpo y en la tierra , al escuchar a Aristófanes y sus comedias , y así se siguió riendo hasta la época de Luciano . Pero a partir del siglo VI , los hombres dejaron de reír y comenzaron a llorar sin parar , y pesadas cadenas se apoderaron del

espíritu al influjo de las lamentaciones y los remordimientos . Después que se apaciguó la fiebre de las crueldades , la gente ha vuelto a reír . Sería muy interesante escribir la historia de la risa . Nadie se ríe en la iglesia , en el palacio real , en la guerra, ante el jefe de la oficina , el comisario de policía o el administrador alemán . Los sirvientes domésticos no pueden reírse en presencia del amo . Sólo los pares (o de condición igual) se ríen entre sí . Si las personas inferiores pudieran reírse de sus superiores , se terminarían todos los miramientos del rango . Reírse del buey Apis es convertir al animal sagrado en un vulgar toro >>⁴⁵ . Y también <<La risa contiene algo de revolucionario . La risa de Voltaire destruyó las lágrimas de Rousseau >>⁴⁶

En seguida cita a A.Vesslovski ⁴⁷ en su *Selección de artículos* , y su teoría sobre el papel del bufón según la cual solamente se admitían las verdades dichas en tono jocoso (en otro tono habría costado la cabeza) , porque el bufón no tenía capacidad de exigencia ; sus verdades eran vanales y se las llevaba el viento y el tiempo , por eso se le permitían .

El papel esencial de la risa es el de descubrir el mundo desde un nuevo punto de vista , móvil , alegre y de futuro. Esa es su **lucidez** . Los privilegios que siempre ha mantenido la risa están asociados a sus fuerzas interiores . Nunca la risa pudo ser convertida en un instrumento de opresión , sino que fue un arma de liberación . La libertad que ofrecía la risa era sólo un lujo para los días de fiesta . La risa no prescribía dogmas , aunque en algunos aspectos se mezcle con lo oficial , pero manteniendo las fronteras ; coexisten pero sin fusionarse . La cultura cómica de la Edad Media estaba esencialmente aislada en las fiestas y recreaciones . Dice a este respecto Rodríguez Adrados: << Al hacerse dominante la Religión cristiana quedaron (los rituales de los carnavales) en términos generales reservados al mundo de lo lúdico , siendo así que en la Fiesta primitiva no hay oposición original entre lo lúdico y lo religioso ; el ritual es de un lado juego gratuito , pero de otro libera del mal y está destinado a obrar , mágica o religiosamente , para favorecer la abundancia y la felicidad .>>⁴⁸

A fines de la Edad Media se inicia el proceso de debilitación de las fronteras mutuas que separaban la cultura cómica de la gran literatura . La comicidad popular penetra en la epopeya y en los misterios , comienzan a desarrollarse moralejas ,

⁴⁵ HERZEN ,A. *Sobre el arte* , ed. "Iskousstvo" , Moscú , 1954 , pg. 223 .(Apud BAJTIN,M. O.c. , pg. 87.)

⁴⁶ HERZEN ,A. *Obras* , en nueve tomos , Moscú , 1956 , t.III , pg. 92 , (en ruso) . (Apud BAJTIN, M. *Ibidem* .)

⁴⁷ VESSLOVSKI ,A. *Selección de artículos* , ed. Goslitizdat , Leningrado , 1939 , (en ruso) . (Apud BAJTIN, M. O.c. , pg. 88 .)

⁴⁸ RODRÍGUEZ ADRADOS , F. O.c. , pg. 501.

gangarillas y farsas (en los siglos XIV y XV aparecen y se desarrollan sociedades como "Reino de la Clerecía" o "Niños despreocupados" que se dedicaban a representar farsas o gangarillas e incluso nombraban un " príncipe de los tontos ")⁴⁹. De la misma manera , en España se elegía un "rey de mozos" , un "Rey de la faba" , un "Rey de Inocentes" , o un "Rey de puercos", como reseñan Caro Baroja y Rodríguez Adrados.⁵⁰

Este proceso alcanza su apogeo en el Renacimiento , pero la concepción de la historia que tenía el Renacimiento no coincidía con la del Medievo . La literatura así como los demás documentos de la época demuestran la percepción excepcionalmente clara que tenían los renacentistas acerca de la existencia de una gran frontera histórica que les separaba de la oscura época del gótico , pero si bien avanzaban hacia el sol de la nueva época , fue la cultura cómica popular la que preparó las formas a través de las cuales se expresaría esta concepción histórica ; eran formas esencialmente relacionadas con el tiempo , los cambios y el porvenir que derrocaban y transformaban el poder dirigente y la concepción oficial e imponían el triunfo de las buenas épocas , de la abundancia universal y la justicia . De ahí que surgiera una conciencia histórica que encontró su expresión más radical en la comicidad . Las imágenes de la fiesta popular estaban al servicio de la nueva concepción . No sólo penetran en la Literatura sino que también los protestantes las utilizan en sus panfletos (Henri Estienne y su *Apología de Herodoto* 1566)⁵¹ . Pierre Viret justifica la presencia de la comicidad en la literatura religiosa ⁵² . También nombra el libro de autor desconocido *Satiras cristianas de la cocina papal* (1560)⁵³ . Durante el siglo XVI llega a su apogeo la historia de la risa con el *Pantagruel* de Rabelais .

En el siglo XVII se estabiliza el nuevo régimen de la monarquía absoluta , que encuentra en el racionalismo de Descartes y la estética clásica su mejor forma de expresión . La comicidad se "degrada" a los géneros inferiores , pero no se debilita , continúa en comedias , sátiras , fábulas y en géneros no-canónicos como novela , diálogo costubrista , géneros burlescos . No obstante , las tradiciones del realismo grotesco se empobrecen , como se ve en diálogos como los *Caquets de l'accouche* (chismorreos de una mujer que acaba de parir) que aparece en fascículos en el 1622 y en un solo volumen en 1623 . De aquella época también *Habladurias de los*

49 Cfr. BAJTIN , M. O.c. , pg.91 .

50 Cfr. CARO BAROJA , J. O.c. , pg. 175 y RODRÍGUEZ ADRADOS , F. O.c. , pg. 517.

51 Dice Bajtin : << Henri Estienne publicó en 1566 un panfleto satírico , *Apología de Herodoto* , lo que le valió el nombre de " Pantagruel de Ginebra " , y Calvino dijo de él que volvía "rabelesiana" la religión>> (Cfr. BAJTIN , o.c. , pg. 94)

52 VIRET, P. *Disputations chretiennes* , Girard , París , 1544 .(Apud BAJTIN , M. Ibidem .)

53 Cfr. BAJTIN,M. Ibidem.

pescadores, Habladurías de las mujeres en el barrio de Montmartre y Amores, intrigas y enredos de las sirvientas de las grandes casas de nuestro tiempo ⁵⁴. Estos diálogos, comparados con los del siglo anterior, representan una total degeneración, ya que el diálogo se convierte en una murmuración maliciosa y a puertas cerradas, perdiendo todas las connotaciones festivas de la libertad y la plaza pública ⁵⁵. Sin embargo, podemos ver su antecedente en las *matronalia* romanas que en España dan lugar a las "Emakunde" vascas y a los "Jueves de comadres" de Madrid (de que nos habla Tirso de Molina en el quinto de *Los Cigarrales de Toledo*, en la novela conocida como *Los tres maridos burlados*)⁵⁶

En el siglo XVIII, el proceso de descomposición de la risa de la fiesta popular toca a su fin, al mismo tiempo que termina también el proceso de formación de los nuevos géneros de la literatura cómica, satírica y recreativa que dominará el siglo XIX. Se constituyen también las *nuevas formas restringidas de la risa: humor, ironía, sarcasmo, etc.*, que evolucionarán como componentes estilísticos de los géneros serios.

Paralelamente, es también en esta época del racionalismo cuando, según estudia Foucault en su *Historia de la locura en la época clásica*, se institucionaliza la locura en los grandes hospitales y asilos, donde no sólo se recluye a los dementes, sino también a todos aquellos socialmente molestos o "inadaptados", sobre todo si representan rémoras familiares o comunales. La naturaleza pasa a ser controlada por la razón y también se catalogan, por primera vez, las enfermedades mentales de la forma en que, básicamente, llegan a nuestros días; es en este siglo, según dice Foucault en su ya mencionado libro, cuando da comienzo el antidiálogo institucionalizado de la razón con la no-razón.

Por último, entre las manifestaciones de la risa carnavalesca popular señala Bajtin las **formas y vocabulario de lo cómico popular**. La risa y la fiesta popular en la plaza pública, engendra un vocabulario y unas formas carnavalescas. Todos los elementos aglutinados por el lugar, *la plaza pública*, y la *extraoficialidad de la risa*, encarnan el devenir el tiempo de Heráclito, así como una *visión unitaria del mundo esperanzada y festiva*.

⁵⁴ *Caquets de l'acouchée*, 1622, 1623. *Habladurías de los pescadores*, 1621, 1622. *Habladurías de mujeres del barrio de Montmartre*, 1622. *Los amores, intrigas y enredos de las sirvientas de las grandes casas de nuestro tiempo*, 1625. (Apud BAJTIN, M. O. c., pg. 98.)

⁵⁵ En nuestra literatura medieval tenemos ejemplos abundantes del habla popular de estas características en los Arciprestes de Talavera y de Hita.

⁵⁶ Cfr. CARO BAROJA, J. O. c., pg. 448.

El lenguaje de los lugares públicos , plazas , ferias , fiestas...estaba compuesto de familiaridades escatológicas , expresivas de la degradación-inversión ; los excrementos representaban la fecundidad y ésta la resurrección , así como las injurias eran la inversión de los elogios y representaban la dualidad , el disfraz . Caro Baroja reseña los siguientes elementos injuriosos :

- <<-Proferir injurias a los viandantes .
- Publicar hechos escandalosos que debían mantenerse en secreto
- Hacer sátira pública de las interioridades
- Desbaratar objetos , llevarlos fuera de su sitio normal o robarlos.
- Ensañarse con determinadas personas .
- Arrojar objetos que se consideran injuriosos .>>⁵⁷

Los elementos de este lenguaje , si bien pertenecen al lenguaje familiar , no se deben interpretar , como es corriente desde la época del iluminismo , simplemente como groserías , sino que su significado más profundo les viene de que no están claramente diferenciados del lenguaje literario y espectacular de la fiesta popular , sino que son sus componentes y cumplen , en la mayoría de los casos , una importante función estilística, son las mismas expresiones que encontramos en los dichos y discusiones , diabluras, gangarillas y farsas y trabalenguas . Los gritos de los charlatanes (los llamados "gritos de París") tomaban este tono , de ahí los pregones y los géneros publicitarios callejeros en los que el hablante ni alecciona ni se opone al público sino que se ríe con él ; al mismo tiempo este tono no es sino un disfraz paródico de los métodos eclesiásticos de persuasión : crónicas como parodia del evangelio , falsos elogios frente a la verdad exclusiva , injurias frente a las hogueras , trabalenguas frente al lenguaje incomprensible de los eclesiásticos .También en otros momentos las injurias van destinadas a los "aguafiestas" o "gafes" (para éstos acuña Rabelais el neologismo *agelastes* ⁵⁸) , representantes de las tinieblas "góticas" medievales y enemigos de la nueva concepción que representa el Renacimiento .

Además de esto , las imágenes de la fiesta popular pudieron convertirse en un arma poderosa para el dominio artístico de la realidad , y sirvieron de base a un realismo verdaderamente amplio y profundo .Estas imágenes ayudan a captar la realidad, no en forma naturalista , instantánea , hueca y desprovista de sentido , sino en un proceso evolutivo cargado del mismo , así como de orientación . De ahí provienen el

⁵⁷ *Idem* , o.c. pg. 111.

⁵⁸ Del que habla Milan Kundera en su discurso en la recepción del premio internacional de novela Ciudad de Jerusalem que trataremos ampliamente en el último capítulo de esta tesis .

universalismo profundo y el optimismo lúcido del sistema de **imágenes de la fiesta popular** .⁵⁹ De estas imágenes las más importantes son :

Las injurias , insultos y golpes como símbolo de muerte y resurrección .

Vino , curativo , parodia de la misa , (que en nuestra literatura está presente , en esta época y en forma ambivalente -"el vino que te dañó , te hará sanar"-, en *El Lazarillo*) .⁶⁰

El fuego ambivalente , por el que el infierno se convierte en cocina .

El bufón , que representa al rey , que es elegido y , al mismo tiempo , escarnecido , por el pueblo mismo .

Buey violado , paseado con cintas al son de la viola .⁶¹

Tamboril y tamboril roto en las bodas , como símbolo erótico de la pérdida de la virginidad .

Los cuernos y la mujer ; tradicionalmente ésta es la tumba del hombre al igual que su cuna . La imagen de la mujer es , como todas las imágenes de la fiesta popular que tienen relación con la naturaleza , ambivalente . Dice Bajtin : <<...la tradición cómica popular (...) no es de ningún modo hostil a la mujer y no postula sobre ella ningún juicio desfavorable (...)en esta tradición , la mujer está esencialmente unida a lo *bajo* material y corporal : es la encarnación de lo "bajo" , a la vez rebajador y regenerador . Ella es así también ambivalente . La mujer rebaja , relaciona a la tierra , corporaliza , da la muerte ; pero es antes que nada , principio de la vida , el vientre . Tal es la base ambivalente de la imagen de la mujer en la tradición cómica popular>>⁶² y ⁶³

El vientre con todo lo que conlleva de principio y fin de la vida . Pero no sólo el vientre femenino , sino todo aquello que , en el vientre , supone el movimiento del ciclo natural asimilador , excretor y reproductor .

⁵⁹ En la literatura medieval española , " La disputa de Don Carnal y Doña Cuaresma " y , en general, los Arciprestes de Hita y de Talavera .

⁶⁰ Elemento esencial en el episodio en el que Lázaro de Tormes está al servicio de su primer amo , el ciego .

⁶¹ Supone Bajtin que esta tradición , (pasear a un buey con cintas multicolores para después matarlo y hacer con él salchichas y patés) cuya interpretación no está clara ni su significado nos ha llegado con garantías a nuestros días , significaría *el rey , el reproductor* , que pasaba a ser víctima . Nos parecería , sin embargo , más acertada la interpretación de que lo *infértil* (el buey) se convierte en fértil por el *escarnecimiento* y la "*destrucción natural* " que es la muerte , con claros antecedentes en los rituales de Attis y Cibele en los que después de enterrar a Attis y ser castrados sus sacerdotes , resucitaba y era llevado triunfante a la ciudad tirado por un carro de bueyes encintados .

⁶² Cfr. BAJTIN , M. O.c. , pg. 215 .

⁶³ Como inversión cómica de la imagen de la mujer en la tragedia Edipo ; aquí también sirve de esposa y madre , representa el tiempo en su movimiento cíclico . (En esta misma simbología , el anillo , símbolo de lo infinito temporal , es la representación del sexo femenino .)

La risa ambivalente, que preside todos los rituales y es la esencia de la fiesta .

El tiempo feliz , en que lo viejo se convierte en nuevo . Es la garantía de la esperanza ; por el ciclo del tiempo , la sangre se convierte en vino , la batalla cruel y la muerte atroz , en alegre festín , la hoguera del sacrificio, en hogar donde se cuecen los alimentos y , el infierno , en cocina . Este tiempo feliz tiene su imagen en la vieja y la vieja preñada que representa la vida que resucitará una vez enterrada .

El juego , por lo tanto , en esta inversión "natural" como concepción del mundo, está estrechamente vinculado al tiempo y al futuro ; permitía al hombre salir de los moldes convencionales reemplazándolos por reglas más alegres y , sobre todo , transgresoras de lo establecido.<<El juego está estrechamente vinculado al tiempo y al futuro . No es una casualidad que los instrumentos del juego , es decir las cartas y los dados , sirvan al mismo tiempo para predecir la suerte , o sea , para predecir el futuro . No hace falta extenderse demasiado sobre las viejas raíces genéticas de las imágenes festivas y lúdicas : lo importante no es su antiguo parentesco , sino el *sentido directo* que tienen estas imágenes y cómo eran interpretadas y percibidas en la época de Rabelais . Los contemporáneos tenían una conciencia aguda del universalismo de las imágenes de juego , de su relación con el tiempo y el porvenir , el destino y el poder estatal , y su valor como cosmovisión . Así eran interpretadas las piezas de ajedrez , las figuras y los colores de las cartas y de los dados . Los reyes y reinas de una fiesta se elegían a menudo con los dados , y la mejor suerte se denominaba "basiliscus" o real . Las imágenes de los juegos eran consideradas como una fórmula concentrada y universalista de la vida y del proceso histórico , felicidad-desgracia , ascenso-caída , ganancia-pérdida , coronación-derrocamiento .(...) Además, el juego permitía al hombre salir de los moldes convencionales , lo liberaba de las leyes y reglas , y le permitía reemplazar las convenciones corrientes por otras más numerosas , alegres y ligeras.(...) El juego aún no se había convertido en un simple hecho de la vida cotidiana , cargado de matices peyorativos . Conservaba todavía su valor de concepción del mundo.>>^{64, 65}

En realidad , lo que nos dan estas imágenes es la indestructibilidad del pueblo igualada a la de la naturaleza por <<(...) la licencia que lo rodea , ese mundo al revés en que se rompen las viejas prescripciones por la licencia sexual , la sátira , cambio de los vestidos por los de otro sexo , falta de respeto por lo que ordinariamente es sagrado (sermones burlescos , parodias de ceremonias sagradas en las mismas iglesias ,

64 Cfr. BAJTIN ,M. , O.c. , pp. 210,211 .

65 Vemos la misma concepción del juego , aunque con matices , en las obras de DOSTOIEVSKI , *El jugador* y *El adolescente*.

etcetera), excesos en la comida y la bebida , (...) ese paraíso de la felicidad y el caos que es el Carnaval .>>⁶⁶

En su búsqueda del espíritu carnavalesco medieval a través de la literatura , Bajtin cita a Goethe y su poema sobre *La naturaleza* para señalar cómo está escrito en el espíritu cósmico de lo carnavalesco , añadiendo la aclaración que el propio Goethe escribió , al final de su vida , sobre este poema , en la que nos dice , refiriéndose a la naturaleza como un Todo : << Se percibe una tendencia hacia un especie de panteísmo; además , sobre la base de fenómenos universales , suponemos una criatura inconcebible, incondicional y *humorística* que se contradice a sí misma , y todo puede desembocar en un *juego* extremadamente serio.>>⁶⁷ Y añade Bajtin : <<Goethe comprendía que la seriedad y el miedo unilaterales son *los sentimientos de una parte* que se sabe separada del Todo . El Todo en su "inacabamiento perpetuo" , tiene un carácter humorístico y festivo , es decir , que puede ser comprendido bajo su aspecto cómico.>>⁶⁸ Pero , a nuestro juicio , esta interpretación de Bajtin está demasiado idealizada e incluso influenciada por los parámetros del Romanticismo , que tanto ha denunciado él mismo en otros autores como deformantes de lo humorístico .

Pero sí es muy cierto , sin embargo , que , en el Renacimiento , toda la literatura andaba en busca de resolver el problema de encontrar las condiciones y formas que hicieran posibles y justificaran *una libertad y una franqueza máxima del pensamiento y de la palabra* ; si tenemos en cuenta que en aquella época el derecho interior (de libertad y de franqueza) y el exterior (tolerado por la censura) no estaban separados , la franqueza no era evidentemente comprendida como "sinceridad" , "intimidad" , "derechos del alma" o cualquier otro aspecto subjetivo , sino como algo perfectamente objetivo que se proclamaba en la plaza pública y que concernía a todos y cada uno de los allí reunidos . Interesaba buscar el aspecto de la palabra que diera su cara oculta , la que no pertenecía a la concepción dominante , la que estaba más allá en el horizonte.

El Renacimiento es , en cierta manera , la carnavalización directa de la conciencia, de la concepción del mundo y de la literatura . ¿Sobre qué pudo apoyarse el Renacimiento en su lucha contra la cultura oficial de la Edad Media? Sólo en la poderosa cultura popular que , formada a lo largo de miles de años , podía desempeñar esa función , permitiendo lanzar sobre el mundo una nueva mirada desprovista de pureza , de piedad , perfectamente crítica , pero , al mismo tiempo , positiva y no nihilista , pues permitía descubrir el principio material y generoso del mundo , el devenir

⁶⁶ RODRÍGUEZ ADRADOS , F. O.c. , pg. 504 .

⁶⁷ Cfr. BAJTIN ,M. O.c. , pg. 228.

⁶⁸ BAJTIN , M. O. c. , pg. 228.

y el cambio , la fuerza invencible y el triunfo eterno de lo nuevo , la inmortalidad del pueblo . En este sentido menciona Bajtin a Boccaccio , diciendo que fue el primero que se planteó el problema de retorcer palabra y pensamiento para ver qué había detrás , qué había en el revés. La peste que sirve de marco al *Deccameron* debía servir de marco también propicio a la franqueza ante la paradoja muerte-vida , con propósitos e imágenes no oficiales . El *Deccameron* , pues , es el coronamiento italiano del realismo grotesco carnavalesco aunque bajo formas más reducidas y pobres . También se adopta en esta época la solución de la demencia o tontería que ataca al héroe , lo que le autoriza a mirar el mundo con otros ojos , a verlo de una manera diferente , es una forma de invertirlo con otras reglas (otro juego) como hace Cervantes con *D. Quijote* y , además , lo hace con la intención de hacer reír .

También señala Bajtin que la obra de Shakespeare está presidida por el aspecto carnavalesco , lo mismo que *D. Quijote* y , en general , toda la obra de Cervantes: <<Lo esencial para nosotros es la convicción , inherente al drama shakespeariano , de que es posible separarse de la verdadera estructura de la vida , y que determina el realismo temerario , extremadamente lúcido (pero alejado del cinismo) , de Shakespeare , así como su adogmatismo absoluto . La inspiración carnavalesca de las renovaciones y cambios radicales constituyen para Shakespeare , el fundamento de la sensación del mundo , que le permite ver la alternancia de las épocas que se produce en la realidad y, al mismo tiempo , comprender sus límites . (...) el fundamento carnavalesco de *Don Quijote* , así como de las novelas de Cervantes , es absolutamente cierto : la novela está organizada directamente como un acto carnavalesco complejo , provisto de todos sus accesorios exteriores . La profundidad y la lógica del realismo de Cervantes son , a su vez , determinados por la inspiración claramente carnavalesca de los cambios y renovaciones .>>⁶⁹

Finalmente Bajtin hace la siguiente reflexión sobre la fiesta : <<La fiesta es la categoría primera e indestructible de la civilización humana . Puede empobrecerse , degenerar incluso , pero no puede eclipsarse del todo . La fiesta privada , del interior , que es la del individuo en la época burguesa ⁷⁰ , conserva , a pesar de todo , su naturaleza verdadera aunque desnaturalizada : en los días de fiesta las puertas de la casa son abiertas a los invitados (en última instancia , a todos , al mundo entero) ; en tales ocasiones todo es distribuido profusamente (alimentos , vestidos , decoración de las piezas) , los deseos de felicidad de todo tipo subsisten aún (si bien han perdido casi su

⁶⁹ BAJTIN , M. , o.c. , pp. 247,248 .

⁷⁰ A lo largo del libro se nota en Bajtin la terminología y el pensamiento de la dialéctica materialista (soviética) .

valor ambivalente) , así como las promesas , los juegos y camuflajes , la *risa alegre* , las bromas , danzas , etc. La fiesta está separada de todo sentido utilitario (es un reposo , una tregua) . Es la fiesta la que , liberando de todo utilitarismo , de todo fin práctico , brinda los medios para entrar temporalmente a un universo utópico. No es posible reducir la fiesta a un contenido determinado y limitado (por ejemplo a la celebración de un acontecimiento histórico) , pues en realidad ella misma trasgrede automáticamente los límites . Tampoco se puede separar la fiesta de la vida del cuerpo, de la tierra , de la naturaleza , del cosmos . En esta ocasión , "el sol se divierte en el cielo" , y parece que incluso existe un "tiempo de fiesta" independiente. En la época burguesa todo esto habría de declinar .

>>Es un hecho significativo que la filosofía occidental de los últimos años , y más precisamente la filosofía antropológica , trate de revelar la sensación de fiesta particular del hombre (humor festivo) , el aspecto de fiesta particular del mundo , y de utilizarlo para vencer el pesimismo de la concepción existencialista >>⁷¹

3.Espacio y tiempo de lo cómico popular : el pueblo como cuerpo colectivo e imagen pandemónica del mundo .

En este apartado distinguiremos cuatro subapartados en los que veremos , primero , las imágenes con las que se nos presenta la fiesta y el mundo : **el banquete** , como estructura popular que aúna la muerte con la vida en las celebraciones funerarias en la plaza pública y que a su vez da pie a la charla de mesa (simposium) en la que se igualan las jeraquías por los temas (trascendentes) y por la comida (material) ; éste representaría la estructura interna de la fiesta . En segundo lugar , la expresión de esta imagen corporal y universal , nos vendría dada por la **imagen grotesca** , en la que los contornos de la realidad y la fantasía , así como los del cuerpo individual y el colectivo, de la muerte y la vida o del hombre y la naturaleza , se confunden y se entremezclan . Posteriormente veríamos la trascendencia de esa corporalidad en las imágenes del **cuerpo como microcosmos** y su tiempo cíclico , que implica la resurrección por el proceso natural re-creativo y regenerativo . Finalmente , la importancia y significado del **infierno** que representa la inversión de todo un mundo oficial del temor y el castigo en otro mundo , conjurado por la risa y el tiempo de la esperanza en éste .

⁷¹ BAJTIN ,M . O.c . , pp. 248,249 .

-El banquete.

En primer lugar tenemos que referirnos a la imagen corporal común y más primaria que se nos ofrece y también aglutina la fiesta : se trata del *banquete* que se desarrolla durante la *fiesta popular* , en el centro de la plaza pública , *gran-comida* como forma de celebración colectiva .

El encuentro del hombre con el mundo se opera en la boca abierta que tritura , desgarrar y masca y es uno de los temas más notables y antiguos del pensamiento humano . El hombre degusta el mundo , siente el gusto del mundo , lo introduce en su cuerpo , lo hace parte de sí mismo . En este encuentro el hombre está alegre y triunfante porque vence al mundo . En el sistema de imágenes de la Antigüedad , el comer era inseparable del trabajo , el trabajo triunfaba en la comida , que era como la última etapa victoriosa de aquél , y no había fronteras nítidas en este sistema que separaran esos dos aspectos . Ambos eran colectivos y , por ello , acontecimientos sociales . El banquete celebra siempre la victoria , este es un rasgo propio de su naturaleza . Es el triunfo de la vida sobre la muerte . Es muy significativo que , en la obra popular , *la muerte no sirve jamás de coronación* . Si ella aparece , es siempre seguida de una comida funeraria , de un banquete que funciona como verdadero coronamiento .

Julio Caro Baroja afirma que las fiestas de los carnavales eran lo contrario al ayuno , por ello se comía de manera desmesurada hasta el punto que el ayuno cuaresmal era , más que una imposición religiosa , una necesidad biológica . Se celebraba el "Jueves Gordo" o el "Jueves Lardero" (el primer jueves antes del Domingo de Carnaval), en el que las comparsas salían por las calles pidiendo fundamentalmente huevos y tocino ; en Galicia , donde perviven las costumbres medievales con más raigambre , hay una gran variedad de ritos culinarios , casi todos a base de cerdo y en el otro extremo de España , en Huelva , se hacían unas llamadas "sopas de Carnaval" que consistían en un puchero donde se metía lo mejor del cerdo (en especial la lengua y el lomo) ; también eran propios de carnaval todos los derivados de la "matanza" , como morcillas y chorizos . Añade las "quesadillas" , hechas a base de queso , y los manjares relacionados con ciertos personajes carnavalescos : los "dominguillos" y las "botargas" , pintados ambos del color rojo , que se relaciona en la tradición española carnavalesca con el domingo , tenían asociados manjares con su mismo nombre , como la "botarga" que define Covarrubias como "una especie de embuchado de carne de puerco , que se consideraba semejante a un muñeco por lo colorado" ; también está el

"Pedrolo" , un chorizo rojo propio del carnaval , que toma su nombre del "Peropalo" y el "Pedroperez" , este último de Galicia . Por otro lado , a una persona que estaba harta de comida , se le decía que estaba como un "entroido" , personaje , o más bien pelele relleno de trapos y paja, del carnaval gallego . Añade Caro Baroja que , en algunas regiones , el cura bendecía las calderas el martes anterior y que , luego , las autoridades civiles y eclesiásticas asistían el jueves al banquete .⁷²

El banquete es también el marco de la palabra sabia (simposium , lenguaje de mesa) y en donde se aúnan , por los temas y la comida , todas las jerarquías . El pan y el vino , como imágenes de los productos de la tierra elaborados , simbolizan el mundo vencido por el trabajo, anulan todo temor y liberan el lenguaje . Los temas e imágenes de la "charla de mesa" son siempre "altas materias" y "ciencias profundas" , dispensadas de observar las distancias jerárquicas entre las cosas y los valores ; mezclan libremente lo sagrado y lo profano , lo superior y lo inferior , lo espiritual y lo material .

Documenta Bajtin la tradición del simposium en el banquete con las siguientes aportaciones :

- La *Coena Cypriani* ⁷³; su fecha de creación entre los siglos V y VIII y su intención , parodiar , ya sea el *Banquete* en honor de la diosa Ceres , de Juliano el Apóstata , ya sean las homilias de Zenón , obispo de Verona , en las que Zenón se proponía ennoblecer las francachelas tumultuosas a las que se entregaban sus feligreses con motivo de las fiestas de Pascua ; para ello , escogió en la Biblia y en el Evangelio todos los pasajes en que las personas de la Historia santa estaban ocupadas en comer y beber y las parodió . Contiene además algunos elementos de *risus paschalis* . Pero en la *Coena Cypriani* se va mucho más lejos , aunque recuerda a las homilias de Zenon , porque hace una selección prodigiosa , no sólo de las imágenes de banquete , sino también , de manera general , de todas las imágenes de fiesta dispersas en la Biblia y les da una libertad carnavalesca (más bien saturnalesca) . La *Coena* es un juego de libertad total con todos los personajes , cosas , motivos y símbolos sagrados de la Biblia y el Evangelio. Las imágenes elegidas por el autor son el punto de partida que le dan derecho a tomarse tales libertades ; una vez elegidas éstas , creaba el ambiente deseado para un juego totalmente libre . El carácter material y corporal de las imágenes del banquete permitirá utilizar casi toda la Sagrada Escritura, destronarla y , al mismo

⁷² Cfr. CARO BAROJA , J. O.c. , pp. 123 - 128 .

⁷³ << La historia de la creación de esta obra original resulta problemática . No tiene sin duda ninguna relación con san Cipriano , obispo de Cartago , (muerto en 256) , a cuya obra se solía sumar esta pieza. Parece imposible establecer su fecha de creación , que se sitúa entre los siglos V y VII >> (Cfr. BAJTIN, M. O.c. , pg 258 .)

tiempo , renovarla . << *El banquete tenía el poder de renovar a las palabras de las cadenas de la piedad y el temor divinos* . Todo se vuelve accesible al juego y a la alegría >>⁷⁴

- *El manuscrito de la canción de Cambridge* ⁷⁵ , del siglo X y publicada en Cambridge en 1915 , contiene una poesía en verso donde se relata la historia de un ladrón que se presenta ante Heringer , arzobispo de Maguncia , jurándole por todos los dioses que ha estado en el infierno y en el cielo . Esta breve obra es harto típica de la tradición medieval del banquete y se trata de una parodia de la Cena que la imagen del banquete permite trasponer al plano material y corporal e introducir detalles culinarios o domésticos por los que San Pablo es cocinero , San Juan Bautista copero..., etc .

Señala otras obras en las que lo fundamental es que se amplía la tradición del banquete gracias al elemento satírico porque las imágenes del banquete , *exageradas a escala cósmica* , parecen tener un valor puramente negativo , caricaturesco , el de la exageración de "*lo que no debe ser*" ; sin embargo , como toda imagen popular , conserva su carácter ambivalente y su naturaleza positiva , ya que la influencia de las imágenes del banquete (simposium) y sus elementos ambivalentes (vino , alimentación y abundancia) , crean un ambiente de libertad que le permite parodiar los textos litúrgicos y evangélicos . << Las imágenes impulsadas por un fin satírico continúan viviendo una vida propia (...) El fenómeno de desdoblamiento de la imagen tradicional (más a menudo el de la fiesta popular) está bastante difundido en la literatura mundial . Su fórmula general es la siguiente : la imagen que se ha formado y desarrollado en las condiciones de la concepción grotesca del cuerpo , es decir , *el cuerpo colectivo , el conjunto del pueblo* , es aplicada a la *vida corporal privada* del individuo perteneciente a una clase social >>⁷⁶

En su lógica marxista que ya hemos señalado , añade Bajtin que la *tendencia a la abundancia* , que constituye el fundamento de la imagen del banquete popular , choca y se confunde contradictoriamente con *la codicia y el egoísmo individuales de clase* . ⁷⁷

Sigue diciendo Bajtin en su aportación de documentación del "banquete" y el "simposium" que , en el siglo XVII , el "Gordo Guillaume " (uno de los tres Turlupins)

⁷⁴ BAJTIN ,M. O.c. , pg. 260 .

⁷⁵ Publicada en *The Cambridge songs edited by Kar Breul* , Cambridge , 1915 , pp. 59, 85 . (Apud BAJTIN , M. O.c. , pg. 260) .

⁷⁶ BAJTIN , M. O.c., pg. 262 .

⁷⁷ Cfr. Ibidem.

fue uno de los representantes y maestros favoritos de lo cómico popular . Su cuerpo tomaba la forma de *un tonel de vino* y, además, tenía el rostro perpetuamente cubierto de harina , con lo que su silueta era la *personificación del pan y el vino* . (En esta tradición estaría Mister Pickwick , que tiene algo del gordo Guillaume pero su panza es mucho más compleja y contradictoria que la de éste).

-*Poemas latinos atribuidos a Walter Mapes* ⁷⁸ , en ellos la figura de *Magister Golias de quodam abbate* revela un carácter grotesco , su jornada está llena de acontecimientos exclusivamente relacionados con la vida material y corporal (sobre todo con los excesos en el beber y el comer) . En estos sucesos todo es llevado a extremo .⁷⁹

En la literatura recreativa latina de los siglos XII y XIII (cuyas obras estaban emparentadas con la alegría de las fiestas en los días de carne en los que toda licencia era permitida), las imágenes del banquete y las que se hallan ligadas a la virilidad , están construidas en torno al monje borrachín , glotón y disoluto , con lo que une el elemento de la religión con los placeres de la carne como imagen de inversión del espíritu .

Pero es importante señalar que , además , las imágenes del banquete tienen siempre una coloración histórica , que va implícita en la fiesta , por la que se expresa el tiempo alegre y triunfante . También expresan un vínculo muy importante : el de *el comer con la muerte y los infiernos* . La palabra morir , entre otros sentidos , significaba "ser englutido" ; los infiernos tienen un valor topográfico de "bajo", de la misma manera que lo corporal material , que adquiere este valor carnalesco en la inversión festiva . La muerte y el tiempo no representan acabamiento , sino transformación por la abundancia y la fe en lo inferior material .

Añade Bajtin : <<Estas imágenes son profundamente *activas y triunfantes*, pues concluyen el proceso del trabajo y la lucha que el hombre que vive en la sociedad efectúa con el mundo. Éstas son universales , puesto que tienen por fundamento la abundancia creciente e inagotable del principio material . Son universales y se mezclan orgánicamente a las nociones de vida , muerte , renacimiento y renovación . Se mezclan

⁷⁸ *Poems attrib. to Walter Mapes* , ed . Th. Wright , Londres , 1841 .(Apud BAJTIN , M. O.c . , pg. 263 .)

⁷⁹ << Se cree que esta obra fue escrita por "Magister Golias" . Es el seudónimo que toma un libertino , un hombre que sale de las costumbres ordinarias de la vida , que ha escapado de las concepciones oficiales .Este seudónimo se aplica igualmente a los borrachines , juerguistas y disipados . Se sabe que a los "vagantes" se les llamaba también "Goliards" . Etimológicamente , este nombre tenía una doble interpretación : derivaba por una parte del latín *gula* y del nombre de Goliat ; las dos interpretaciones , -que en realidad no se oponen - tenían validez , desde el punto de vista semántico .>> BAJTIN, M. O.c., en la n.p.p. nº 1 , pg. 264 .

orgánicamente también a la idea de *verdad* libre y *lúcida* , que no conoce ni el temor ni la piedad y , por lo tanto , con la sabiduría popular . En fin , están imbuidas de la idea del *tiempo dichoso* , que se encamina hacia un porvenir mejor , destinado a cambiar y a renovar todo a su paso.>>80

Este *tiempo festivo* , que se da en un *espacio natural y social* como es el banquete en la plaza pública , agrupa unas imágenes exageradas , de hipérboles claramente destacadas. Las mismas exageraciones se encuentran en las imágenes de la vida corporal y , aunque también se dan en otras , son en estas del banquete y del cuerpo donde están más claramente expresados la exageración y el hiperbolismo ; son los signos más característicos y marcados del estilo grotesco.

-El cuerpo grotesco como expresión estética del cuerpo cósmico .

Hemos visto cómo el elemento grotesco es para Bajtin la expresión estética de la conciencia del hombre de su pertenencia a la naturaleza . Esta fusión esencial no es mística , sino corpórea y se expresa incorporando y mezclando los rasgos más identificadores de las funciones que ambos , hombre y naturaleza , comparten ; esta incorporación es algo más que una expresión estética , ya que salva el vacío existencial , que para el hombre es la muerte , a través de un juego vital que le implica en la actividad recreadora del mundo como un elemento más , pero consciente , del cosmos ; y será esa conciencia la que , en vez de alejarlo (como los idealismos y racionalismos) , le hace feliz . Por ello lo celebra con formas y rituales colectivos de raíz dionisiaca y se ríe de los temores inventados por el propio hombre , que no es capaz de asumir que su salvación está en su dimensión más irracional : su escatología (que en este contexto aunaría los dos significados de la palabra).

Para Bajtin lo grotesco es el riesgo del vértigo asumido al sustituir las coordenadas del individuo por las de la naturaleza que nos sobrepasa . Nuestra existencia es *la existencia* , tal y como la concebimos y que como tal se identifica con *la vida* y ésta con el mundo .En esas coordenadas somos ; en las individuales , perdemos , por defender nuestra identidad , la entidad , al perder los parámetros de la realidad , incluso podríamos decir con propiedad que nuestra identidad de seres vivos sólo lo es si la imbricamos en la del mundo (de hecho , cuando obviamos el mundo desembocamos en una filosofía de la muerte o en una religión del más allá).

80 BAJTIN, M. O.c. , pg. 272 .

Hace falta , pues , la exageración y la desmesura como expresiones de la naturaleza que , paradójicamente , somos , a la vez que nos excede , y esa desmesura aceptada es la hipérbole lúdica que nos hace reír de nosotros mismos caricaturizados al contraluz de la naturaleza .

Cita Bajtin a Schneegans y dice que , en su libro ya citado *Historia de la sátira grotesca* (1894) , pone el acento en una diferencia rigurosa de tres tipos o categorías de comicidad : lo cómico *bufon* , lo cómico *burlesco* y lo cómico *grotesco* . Evidencia el carácter diferente que tiene la risa en cada uno de estos tres tipos ; en el primer caso, la risa es directa , ingenua y carente de maldad ; en el segundo caso hay una cierta dosis de malicia en el rebajamiento de las cosas elevadas (de tipo culto) y la risa no es directa , pues hace falta conocer estas cosas para poder entender el rebajamiento ; en el tercero , el grotesco , se asiste a la ridiculización de ciertos fenómenos sociales exagerando los vicios en grado extremo y la risa tampoco es directa , pues el lector tiene que conocer los fenómenos dichos . Schneegans se basa en la tesis de la estética psicológica formal para justificar las distinciones entre estos tres tipos de risa . Lo cómico está basado en el contraste entre los sentimientos de satisfacción e insatisfacción , y esto se da en los tres tipos , pero varían las fuentes de esa satisfacción e insatisfacción y eso hace que se den tres clases diferentes de risa . En el primer caso , lo *bufonesco* , viene de la sorpresa por lo inesperado ; en el segundo , lo *burlesco* , por el rebajamiento de lo antes considerado como "altísimo" ; en el tercero , lo *grotesco* , surge de la imaginación de lo inconcebible , unida a que ésta es una deformación de algo "que no debe ser" o negativo . Según Schneegans , en las artes plásticas , lo grotesco es ante todo una caricatura , pero desarrollada hasta los límites de lo fantástico .

Dice Bajtin que Schneegans está mediatizado por la estética idealista de la segunda mitad del siglo pasado y se queda corto en su interpretación de lo grotesco porque olvida su carácter ambivalente , ya que , si bien la exageración es característica de lo grotesco , ¿ de dónde viene ? ; no nos basta con la sátira para justificarlo ni en lo cuantitativo ni en lo cualitativo de su hiperbolismo . Las imágenes grotescas resultarían incomprensibles si no vemos que , en el mundo grotesco evolutivo , las fronteras entre cosas y fenómenos están trazadas de una manera completamente diferente a como lo están en el mundo satírico del arte y la literatura a partir del XVII .⁸¹

En la base de todas las imágenes grotescas encontramos una concepción particular del todo corporal y de sus límites . Las fronteras entre el cuerpo y el mundo ,

⁸¹ Cfr. BAJTIN , M. O. c. , pp. 273-277.

y entre los diferentes cuerpos , están trazadas de manera muy diferente a la de las imágenes clásicas y naturalistas .Y éste sería el fundamento de la concepción del mundo como un inmenso cuerpo , popular , que lo englobara todo a modo de un *pandemonismo* .

Entre todos los rasgos del rostro humano , solamente *la boca y la nariz* (esta última como sustituto del falo) , desempeñan un papel importante en la imagen grotesca del cuerpo. La boca domina , el rostro grotesco se supone hecho de una boca abierta y todo lo demás no hace sino encuadrar esa boca , ese *abismo corporal abierto y engullente* .

Es además un cuerpo en movimiento que nunca está listo y acabado : está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo , absorbe al mundo y es absorbido por él . En el cuerpo grotesco el papel esencial es desempeñado por las partes por las que se desborda , rebasa sus propios límites y activa la formación de otro cuerpo : el vientre y el falo . Estas partes del cuerpo son objeto de predilección para una exageración positiva ; también pueden separarse del cuerpo y tener una vida independiente (la nariz también puede separarse del cuerpo). Después del vientre y del miembro viril (o nariz), la boca es la que viene en importancia y después el trasero . Todas estas partes , además de ser excrecencias u orificios , tienen en común que , de hecho , son el lugar donde se *superan las fronteras entre dos cuerpos o entre el cuerpo y el mundo* , de ahí su ambivalencia y su papel preponderante en el drama corporal en el que el principio y el fin de la vida están indisolublemente unidos . En realidad el cuerpo individual está totalmente ausente de la imagen grotesca ; nos da la fisonomía no solamente externa sino interna del cuerpo , sangre , entrañas , corazón y otros órganos y , a menudo , ambas fisonomías están unidas en una sola imagen . Las imágenes grotescas son como eslabones en la cadena infinita de la vida corporal y fijan las partes en donde un eslabón está engarzado con el siguiente . El cuerpo grotesco es cósmico y universal y puede fusionarse con diversos elementos de la naturaleza : montañas , ríos , mares , continentes , islas y puede , asimismo , cubrir todo el universo. <<Los testimonios más remotos de la obra popular reflejan la *lucha contra el temor cósmico , contra el recuerdo y el presentimiento de los trastornos cósmicos y de la muerte violenta* . Así , en las creaciones populares que expresan este combate se fue forjando una *autoconsciencia verdaderamente humana , libre de todo temor* .

>>Esta lucha contra el temor cósmico bajo todas sus formas y manifestaciones, se apoyaba , no sobre esperanzas abstractas , sobre la eternidad del espíritu , sino sobre *el principio material presente en el hombre mismo* . De algún modo , *el hombre asimila los elementos cósmicos* (tierra , agua , aire , fuego) , *encontrándolos y*

experimentándolos en el interior de sí mismo , en su propio cuerpo ; él siente el cosmos en sí mismo .(...) La gente asimilaba y sentía en sí misma el cosmos material con sus elementos naturales en los actos y las funciones del cuerpo , eminentemente materiales : alimentos , excrementos , actos sexuales ;es así como encontraban en ellos mismos al cosmos y palpaban , por así decirlo , *surgiendo de sus cuerpos* , la tierra , el mar , el aire , el fuego y , de manera general , toda la materia del mundo en todas sus manifestaciones , que ellos asimilaban ...las imágenes relativas a lo bajo corporal , tiene un valor *esencialmente microcósmico* (...) En la obra folklórica literaria , el *temor cósmico* (como todo temor) es vencido por *la risa* >>82

Este mundo grotesco de la representación del cuerpo y de la vida corporal ha dominado durante miles de años la literatura escrita y oral .Considerado desde el punto de vista de su propagación efectiva , predomina incluso en la época actual : las formas grotescas del cuerpo predominan en el arte , no solamente de los cuerpos europeos , sino también en el folklore europeo , sobre todo cómico ; además las imágenes grotescas del cuerpo predominan en el lenguaje no oficial de los pueblos , sobre todo allí donde las imágenes corporales están unidas a la injuria y a la risa ; de manera general , la temática de la injuria y de la risa es casi exclusivamente grotesca y corporal ; el cuerpo que figura en todas las expresiones de lenguaje no oficial y familiar es el cuerpo fecundante-fecundado , que da a luz al mundo , comedor-comido, bebiente-excretador , enfermo , moribundo . Existe en todos los lenguajes un número astronómico de expresiones consagradas a ciertas partes del cuerpo : órganos genitales, trasero , vientre , boca , nariz . No podemos olvidar que el tema de la inmortalidad relativa a la simiente está indisolublemente unido al del progreso histórico de la humanidad y que el cuerpo procreador es , en cierto modo , la imagen de la inmortalidad histórica del pueblo , núcleo del sistema de imágenes de la fiesta popular . La concepción grotesca del cuerpo constituye así una parte integrante , inseparable de este sistema . Cuando las personas que mantienen una relación familiar ríen y se insultan emplean un lenguaje rebosante de figuras del cuerpo grotesco ; hasta en los decires más literarios , narices , bocas y vientres expresan una ambivalencia alegre e injuriosa .

En los últimos cuatro siglos , una atmósfera de "buen tono" crea una frontera rigurosa entre el lenguaje familiar y el oficial , marcado por el canon de lo decente . A partir del siglo XVI , las reglas del lenguaje se tornan mucho más severas y se van haciendo claras las fronteras entre el lenguaje familiar y el oficial . Este proceso se afirma particularmente a finales de siglo , época en que se instaura definitivamente el

82 BAJTIN , M. O.c . , pp. 302,303 .

canon de la decencia verbal que había de imperar en el siglo XVII . El cuerpo del nuevo canon es *un sólo cuerpo* y no conserva ninguna traza de dualidad , se autoabastece y es un cuerpo individual y cerrado ; los acontecimientos que le conciernen tienen un carácter cerrado en los límites del nacimiento y la muerte con sentido de comienzo y fin de un tiempo individual que no se une a nada . También queda excluida la hiperbolización , se da sólo la acentuación expresiva de ciertos rasgos , pero nunca la desmesura ni la separación del todo corporal . El nuevo canon está a su vez inspirado en las concepciones clásicas .

Bajtín estudia las imágenes del cuerpo grotesco en su movimiento esencial de tiempo fecundado y fecundante , identificado con la naturaleza y el mundo en su ciclo natural de abundancia y esperanza . Pero este tiempo y espacio cósmicos tienen representaciones propias en las formas del cuerpo grotesco . Dice Bajtín que el *gigante* es , por definición , la imagen del cuerpo grotesco . Está , en todas las representaciones, en relación directa con la orografía del país y con la alimentación. Gigantes había en la tradición popular y en la tradición clásica . Pero dice Bajtín que uno de los grupos más influyentes de fuentes de las imágenes grotescas es el ciclo de leyendas y de obras literarias inspiradas por las "maravillas de la India" , que ejerció una influencia determinante sobre toda la novela fantástica de la Edad Media . Y señala sus principales recopilaciones :

El primer autor que recopiló todas las historias de la India fue el griego Ktésias de Cnide , que vivió en Persia en el siglo IV a.d.C. , y que agrupó todos los relatos que trataban de los tesoros , de la fauna y de la flora maravillosas de la India. Conocemos el texto por haber sido utilizado por Luciano (*Historia verdadera*) , Plinio , San Isidoro de Sevilla , etc...

En el siglo II a.d.C., aparece en Alejandría el *Psicologus* , cuyo texto no ha llegado hasta nosotros ; es un importante tratado de historia natural mezclado con relatos de leyendas y milagros y en el que "los reinos de la naturaleza" confunden a menudo sus fronteras en un estilo grotesco . El libro fue ampliamente utilizado por autores posteriores , especialmente por San Isidoro de Sevilla cuyos trabajos se convertirán en fuentes esenciales de los *Bestiarios* de la Edad Media .

En el siglo III a.d.C. , Calístenes reunió todas estas leyendas . Existen dos versiones latinas , la primera de Julio Valerio (año 300) y la segunda titulada *Historia de las guerras de Alejandro el Grande*, del siglo X . Más tarde , las adaptaciones de las leyendas de Calístenes entran en todas las obras cosmográficas de la Edad Media (Brunetto Latini , Gautier de Metz , etc.) .

En el siglo XIV se recopilan de forma manuscrita los viajes reales o imaginarios (Marco Polo o el libro de Jehan de Mandeville) bajo el título *Merveilles du monde* adornado de interesantes miniaturas que representan personajes humanos típicamente grotescos .

Finalmente , las maravillas de la India pasan al *Poema de Alexandre* .⁸³

Estas maravillas , aparte de describir riquezas fabulosas , etc. , nos dan seres humanos extraordinarios , todos de carácter grotesco . Algunas de esas criaturas son mitad hombre , mitad bestia y constituyen , de hecho , una auténtica galería del *cuerpo híbrido* : gigantes , enanos , pigmeos , personajes dotados de diversas anomalías físicas como seres de una sola pierna , o sin cabeza o con el rostro en el pecho , un ojo único en la frente , los ojos sobre los hombros o sobre las espaldas , otros con seis brazos o que comen por la nariz . También ofrecen la particularidad notable de su vinculación especial con los infiernos . El número de demonios que poblaban las florestas y valles de la India era tan insólito que se creía que su suelo ocultaba orificios que conducían a los infiernos . La existencia de caminos y de abismos que conducen al infierno otorga un carácter muy particular a estos espacios maravillosos . De ahí deriva la percepción e interpretación artística del espacio durante la Edad Media , en la que el espacio terrestre es construido a imagen del cuerpo grotesco y no comprende sino alturas y depresiones.

Como otra fuente grotesca del cuerpo , señala Bajtin los escenarios donde se representaban los misterios y , ciertamente , *las diabladas* (de las que hablaremos también en el siguiente subapartado) en las que se veía al cuerpo despedazado , asado y engullido . La disposición misma de la escena era reflejo de las ideas relativas a la organización jerárquica del espacio mundial : el primer plano estaba ocupado por una construcción especial , una especie de plataforma que constituía el terraplén de la escena y era llamada la tierra . El fondo estaba ocupado por una sección ligeramente elevada: el paraíso , el cielo . Bajo la tierra se encontraba el hueco de los infiernos que tenía el aspecto de un amplio telón sobre el cual se había pintado la cabeza gigantesca y espantosa del diablo (Arlequín) ; esta cortina podía ser retirada con ayuda de cordones y entonces los diablos saltaban fuera de la boca abierta de Satán (a veces desde sus ojos) brincando sobre la plataforma que representaba a la tierra .

De esta manera , lo que veían los espectadores era la *boca abierta* , que polarizaba a atención del público con su dimensión cósmica y su dimensión corpórea confundidas a imagen del cuerpo grotesco.

⁸³Cfr. BAJTIN , M. O.c. , pg. 310 .

También en la iconografía o la hagiolatría , las reliquias de los santos son , según Bajtin, aspectos del cuerpo grotesco.

La literatura recreativa en lengua latina era particularmente rica en temas de este género (Bajtin ya ha hablado de la gramática paródica en donde las categorías gramaticales eran en la mayoría de los casos traspuestas a lo "bajo" corporal) y en la E. M. la renovación de las categorías abstractas por medio de esta trasposición ,era un rasgo característico . Caro Baroja dice refiriéndose al lenguaje y categorías gramaticales: <<Este alborotar , este insultarse o injuriar de una manera *organizada* parece que debe estar en relación con un hábito idiomático del Carnaval , que era el de decir *trabalenguas* (...) El reír era un objetivo , pero el otro era el de buscar la dificultad en la expresión y superarla . El motivo queda oscuro , de todas formas , en el laberinto de los hechos que implican alteraciones , exageraciones , inversiones en el orden normal . >>⁸⁴

Los célebres *Dialogues de Salomon et Marcoul* (que Rabelais cita en *Gargantua*) oponían , a las sentencias elevadas de Salomón , las respuestas de Marcoul que , la mayoría de las veces , trasponían las cosas al plano material y corporal más simple que quepa imaginar ; las contestaciones que da Sancho a don Quijote o las interpretaciones que hace de sus explicaciones son del mismo tenor .

Un ejemplo interesante de la anatomía grotesca en boga durante la Edad Media es un poema del siglo XII titulado *Le Testament de l'âne* , conocido en casi todos los países europeos , en el que el asno deja , en vísperas de su muerte , las partes de su cuerpo a diferentes grupos sociales profesionales . Aparentemente la fuente de este testamento está bastante lejana , sería el *Testamentum porcelli* , del siglo IV , muy difundido entre los estudiantes .

Todos estos desmembramientos del cuerpo están relacionados con los mitos más antiguos en los que se hace una especie de travestimiento entre los grupos sociales y las partes del cuerpo divino ; el *Rig Veda* describe el nacimiento del mundo surgido del cuerpo de un hombre al que los dioses han inmolado....⁸⁵

<< Toda la lógica de los movimientos del cuerpo , vista por la comicidad popular (y que se puede ver hoy en los espectáculos feriales y del circo) , es una *lógica corporal y topográfica* . El sistema de movimientos del cuerpo es orientado en función

⁸⁴ CARO BAROJA , J. O.c . , pg. 116 .

⁸⁵ <<El *Rig Veda* , primero de los cuatro libros sagrados hindúes , describe el nacimiento del mundo , surgido del cuerpo de un hombre , Purusha : los dioses lo han inmolado y han despedazado su cuerpo , cuyas diferentes partes crearon los diversos grupos de la sociedad y elementos cósmicos : de su boca han surgido los brahmanes ; de sus brazos , los guerreros ; de sus ojos , el sol ; de su cabeza , el cielo ; de sus piernas , la tierra, etc . >> BAJTIN , M. O.c . , pg. 316 , n.p.p.nº 1 .

de lo *alto* y de lo *bajo* (elevaciones y caídas) . Su expresión más elemental - por así decirlo , el fenómeno primero de lo cómico popular - es *un movimiento de rueda* , es decir , una permutación permanente de lo alto y lo bajo del cuerpo y viceversa (o su equivalente , la permutación de la tierra y el cielo) >>⁸⁶

Bajtín repite cómo las injurias son fuente importante de la concepción grotesca del cuerpo por lo que suponen de inversión así como la imagen de la muerte preñada que observamos en el nacimiento de Pantagruel . En las fiestas de carnaval las expresiones injuriosas eran los destellos del incendio que renovaba al mundo ; a cada cirio apagado se gritaba alegremente "¡A muerte!" . También los contorsionistas forman parte de este universo grotesco en su afán de poner la cabeza en el trasero , etc. Esa expresión elemental del movimiento cómico popular que , como dice Bajtín, va en forma de rueda , en un estudio más profundo, nos daría el círculo del nacimiento y la muerte fecundada por el tiempo histórico (la esperanza) . De la misma manera dice Caro Baroja que las injurias , la sátira y los escándalos eran lenguaje ritual de estas fiestas de la alegría , así como los chistes y chascarrillos sucios y obscenos ; añade que también formaba parte de las costumbres propias del Carnaval cambiar los cosas de sitio e incluso arrojar a las personas los objetos injuriosos .⁸⁷

-El cuerpo como microcosmos : la naturaleza cíclica como principio de inversión.

Si es el cuerpo el núcleo de experiencia vital a través del cual nos sentimos naturaleza y , con un mecanismo de reflexión , la reflejamos por medio de lo grotesco , será también el cuerpo el que nos hará insertarnos en el *tempus* del mundo a través de las funciones naturales .

Hemos visto cómo en las tradiciones del carnaval y de las fiestas populares se dan figuras ambivalentes expresivas , en esencia , de la naturaleza irracional y fecundante ; así Rodríguez Adrados señala : <<(…) en la fiesta del arado , en la Maragatería , arañan hombres disfrazados de mujer y cantan una copla , y en muchos lugares más de Europa (….) Lo esencial es que los aradores (cuyos vestidos llevan elementos animalescos y del arado y que previamente han arrastrado el arado por los campos) realizan una cuestación dirigidos por el Tonto ; sigue una representación en que actúan como presentadores o coro y el Tonto compite con otros varios personajes salidos de él por la

⁸⁶ BAJTÍN ,M. O. c. , pg. 318 .

⁸⁷ Cfr. CARO BAROJA , J. O.c. , pg. 111.

mano de una Joven ; también hay una Vieja bruja y un Viejo.>>⁸⁸ Tanto los personajes como los rituales nos sitúan en la inversión de los papeles de la escala de la sociedad humana , implicándonos más bien en la tierra y su irracionalidad y animalidad fecundante con las figuras del Tonto , la Joven y los viejos (y no menos con los hombres que hacen la función de los bueyes vestidos de mujer y con elementos vegetales en sus ropas). Por otro lado estos personajes y rituales se inscriben en el ciclo temporal natural , que ya hemos visto , de muerte-fertilidad ; pero la pertenencia a este ciclo implica una inversión de valores por la que no son los espirituales sino los materiales los que nos salvan de la muerte . Así la parodia se convierte en un drama existencial donde el mecanismo de inversión expresa , en un lenguaje de alegría y fiesta que no es amenazante (sobre todo porque es excepcional), una inversión del orden establecido . Si volvemos a Rodríguez Adrados , nos interesa resaltar la figura del *interrex* (el esclavo que , cuando desaparece el rey , es nombrado rey y lo es durante tres días , periodo en el cual está todo permitido) , que representaría al hombre como microcosmos donde se dan las fuerzas vitales que siempre garantizan el ciclo , es la figura del "rey de la inversión" , cuyo origen está en Babilonia y que es más antigua incluso que las Saturnales , dice :<<...el rey temporal o *interrex* con su "mundo al revés" y la alegría y desenfreno que introduce es un símbolo de la Fiesta misma como periodo fuera de lo normal , en que pueden romperse todos los tabús , criticarse todo lo viciado , reformarse utópicamente el mundo y todo en medio del exceso y la alegría exultante . Pero todo esto brota de un fondo tan humano que no necesita ser encarnado por el *interrex* y por el rito de intercambio de papeles de amo y esclavo . El *interrex* se da (...) cuando la alternancia de la época estéril y la fecunda del año se presenta como consecuencia de la muerte y destierro de un principio y su posterior resurrección o vuelta . >>⁸⁹ Según esto , los ciclos naturales nos dan esperanza , alegría y confianza en la abundancia que vendrá después de la muerte necesaria para la fecundidad . Esta muerte representa un lapso de tiempo en el que se mezclan lágrimas y risas, las primeras por la pérdida y las segundas porque ésta es ambivalente y trasmuta el orden racional de la muerte inevitable , en el de la vida garantizada por la fecundidad de la primera . La fiesta es así un tiempo de inversión de valores de lo alto en bajo a partir de la tierra de la sepultura que fertilizará el cuerpo caduco en vida pujante .

También Julio Caro Baroja nos ofrece testimonios de esta expresión del tiempo cíclico como marco en el que se inserta la existencia carnavalesca , como hemos visto

⁸⁸ RODRÍGUEZ ADRADOS , F. O.c. , pg. 508 .

⁸⁹ *Idem* , o. c. ,pg. 535 .

anteriormente , y de los personajes que representan la inversión del orden y la muerte y fertilidad (la vieja , el "entroido" , los "peropalos" , etc.) . Es interesante el personaje de "Sancto Panza" , del que se pudo inspirar Cervantes , que representa la santidad como beatitud conseguida por llenar la panza de comida .

En el Renacimiento , con los procedimientos de hiperbolización e inversión de lo grotesco , fecundados por la fiesta y la risa y que ofrecen una visión cíclica del tiempo , el cuerpo humano se convierte en el principio con ayuda del cual y en torno al cual se efectuaba la destrucción del cuadro jerárquico del mundo existente en la Edad Media y se creaba un cuadro nuevo .

Sabemos que el cuadro medieval había sido estructurado en base a Aristóteles , partiendo de los cuatro elementos , de lo alto y lo bajo y del movimiento . Lo que caracteriza, pues , al cuadro del cosmos de la Edad Media es la graduación de los valores en el espacio; cuanto más se sitúe un elemento en un grado elevado de la escala cósmica , más próximo estará al "Motor inmóvil" del mundo y más perfecta será su naturaleza .

Pero en el Renacimiento la estructura jerárquica se descompone y los elementos se sitúan al mismo nivel ; lo alto y lo bajo se vuelven relativos . Esta *transferencia del mundo del plano vertical al horizontal* (con una intensificación paralela del factor tiempo) , se realiza en torno al *cuerpo humano* , centro relativo del cosmos , que no se mueve de abajo arriba , sino en la horizontal del tiempo , del pasado hacia el futuro . Lo expresa brillantemente Picco della Mirandola en su discurso *Oratio de hominis dignitate* en donde subraya que el hombre tiene capacidad de elegir lo que quiera ser mientras que las demás criaturas siguen siendo lo que son al nacer : el hombre está al margen de toda categoría y tiene en sí las simientes de todas las vidas posibles . El hombre , en su devenir , es inacabado y abierto .

Varios filósofos más del Renacimiento como Pomponazzi , Giordano Bruno , Paracelso , Campanella , Patricius , Porta...están caracterizados por dos tendencias : primera, *encontrar en el hombre la totalidad del universo* , con sus elementos y fuerzas naturales , su elevación y su bajeza y , la segunda , *buscar este universo , ante todo , en el cuerpo humano* . En esta filosofía ya se ha excluido el miedo : la sensación del cosmos está en el "plano habitual" .

Abunda Bajtin , en su estudio de Rabelais , en que , para la mayoría de estos filósofos mencionados , la astrología y la "magia natural" representan un papel más o menos grande , sin embargo para Rabelais lo único importante y capaz de desvelar todos los secretos del cosmos es el cuerpo , la forma más perfecta de organización de la

materia , que , en su devenir , puede vencer al cosmos y organizar toda la materia cósmica ; en el hombre la materia adquiere carácter histórico .⁹⁰

Aporta como ejemplo expresivo del tratamiento de "lo bajo" en el cuerpo , la anécdota , inserta en el libro de Rabelais , del "limpiaculos" y del tratamiento de "lo bajo" en el mundo , la bajada a los infiernos y la resurrección de Epistemón .

En ambas historias se hace notar el paralelismo o relación de inversión ya que la orientación hacia lo bajo es característica de todas las formas de alegría popular y del realismo grotesco . Abajo , al revés , el adelante-detrás : tal es el movimiento que marca todas estas formas . Se precipitan todas hacia abajo , regresan y se sitúan a la cabeza , poniendo lo alto en el lugar que corresponde a lo bajo , el detrás en el lugar del delante , tanto en el plano del espacio real como en el de la metáfora .

En la historia del limpiaculos (*Gargantúa* , Libro I , capítulo XIII) hace un inventario de una serie de objetos que ha utilizado para ese bajo menester y la relación lógica la establece a base de la inversión y la risa . Todos los objetos son domésticos y van a ser considerados y evaluados de manera cómica . Es la risa que ha vencido al temor y a toda seriedad desagradable: lo bajo material y corporal , a la vez que materializa , alivia , liberando las cosas de la seriedad falaz , de las sublimaciones e ilusiones inspiradas por el temor. Incluso la pintura del último limpiaculos introduce la valoración de la beatitud y de la voluptuosidad , llevándonos a los infiernos , los Campos Elíseos donde están los semidioses y los héroes : << Y creedme por mi honor, pues se siente en el ano un deleite mirífico , tanto por la suavidad del plumón como por el calor templado del ansarón , que se comunica fácilmente a la tripa cular y a otros intestinos hasta llegar a las regiones del corazón y del cerebro .Y no creáis que la bienaventuranza de los héroes y semidioses que viven en los Campos Elíseos radique en su asfodelo , en la ambrosía o néctar , como dicen las viejas por aquí . Pareceme a mí que radica en que se limpian el trasero con un ansarón , y esta es la opinión del maestro Juan de Escocia >> (*Oeuvres* , Pléiade , pg. 46 ; Livre de Poche , vol. II , pg. 129)⁹¹

En el episodio de la resurrección de Epistemón (*Gargantúa* , Libro II , capítulo XXX) se parodia la resurrección de Lázaro y la de la hija de Jairo ; es literalmente la inversión de lo alto en bajo : Panurgo reanima la cabeza de Epistemón colocándosela sobre su bragueta y el cuerpo de Epistemón , llevado al lugar del banquete , es lavado

⁹⁰ Tanto en esta última consideración como en las que siguen , incide Bajtin en la línea de la dialéctica marxista .

⁹¹ Cfr. BAJTIN, M. O.c. , pg. 340 . (Hemos preferido esta traducción del libro de Bajtin por parecernos más adecuada que la de Antonio Gracia-Die , del libro de ed. Juventud que manejamos , esta última , a nuestro juicio , con lenguaje más artificial .)

"con buen vino blanco" . La misma pérdida de la cabeza de Epistemón es un juego de palabras que significa la locura como contraria a la sabiduría , pero sin las connotaciones negativas que tiene desde el racionalismo , sino como un aspecto bufonesco que le acerca a la naturaleza ; de hecho , cuando Panurgo considera que ya ha resucitado es cuando Epistemón lanza una gran ventosidad . Todo termina felizmente con vino como símbolo de la fiesta y coronación de ésta por el banquete .

Es el movimiento de las imágenes de lo alto a lo bajo lo que nos conduce a los infiernos en última instancia y tenemos que tener en cuenta que , en el episodio del limpiaculos , la beatitud viene de lo bajo (del placer que produce el limpiaculos) , y asciende por el corazón hasta la cabeza ; toda la topografía medieval está invertida y , dice Bajtin , que es posible que sea una parodia de la doctrina de Sto.Tomás . Añade que la conquista *familiar* del mundo , lo prepara en cierta manera para ser objeto de un nuevo conocimiento científico, libre y *fundado sobre la experiencia y el materialismo*, muy diferente del que estaba sustentado sobre el miedo y la piedad y separado del hombre por el principio jerárquico . Por otro lado , en la resurrección de Epistemón , es la topografía de las partes más bajas del cuerpo humano (aquí el de Panurgo) la que da la resurrección y da también garantías de vida en el mismo Epistemón cuando éste ventosea .

Así la inversión en este mundo es la garantía de esperanza en él mismo , sin necesidad de hacer méritos para otro ; la recuperación de la conciencia de naturaleza es la que devuelve la fe en la vida y la esperanza en los bienes de la abundancia .La muerte es una fiesta porque , indefectiblemente , se volverá vida y durante esa fiesta , cuya esencia es esta paradoja , el orden debe ser trasgredido como ritual conjuratorio de esa abundancia que nos viene de lo "bajo material" .

-El infierno : ámbito de inversión y de risa .

El infierno es el escenario natural de la inversión . Si la inversión cambia los papeles de hombre en mujer y de humano a animal y aúna categorías sociales en la horizontalidad de la plaza pública , también esta horizontalidad tiene que afectar a lo bajo , que deja de ser tal al perderse la vertical con lo alto ; de esta manera los vivos y los muertos son personajes , por derecho , de la fiesta que a todos pertenece y el espíritu de los muertos alternará también con divinidades agrarias , héroes y demonios. El infierno es el escenario y es el ámbito natural de la inversión por ser el de la trasgresión , y la lucha del bien y del mal será , por mortal , fecundante ; de ella vendrá la risa y la esperanza que vencen a las lágrimas y el temor. Los mismos escenarios de las

diabladas , como veíamos anteriormente , reproducen topográficamente el infierno mimetizando el cuerpo humano en sus funciones nutricionales .

Rodríguez Adrados nos recuerda cómo la máscara y el disfraz es una conjuración de los seres del más allá : << La máscara y el disfraz son aditamentos útiles para la *mimesis* . La máscara representa seres del más allá , dioses o muertos , y de ahí el sentido sacral , terrorífico y lúdico que va unido a ella en todas las culturas .(...) la máscara pertenece originariamente al mundo de los muertos y a las divinidades infernales - que característicamente son también divinidades agrarias de las que dependen la vegetación y la vida toda - . Su carácter arcaico se hace ver , entre otras cosas , porque con frecuencia presenta rasgos animales o semianimales , antigua encarnación de lo divino ; en otros casos , gestos y rasgos horribles , entre amenazadores y grotescos .>>⁹² Y más adelante : << El gran tema de la religión agraria, el ciclo ininterrumpido de la muerte y la vida , ha encontrado forma antropomórfica en la figura del héroe que muere tras su gran *agón* y es llorado y que algunas veces se encarna en el mundo vegetal (Jacinto , Narciso ...) o vuelve a la vida (Dionisio , el Zeus cretense ...) , o de otros varios modos esta ligado al mundo agrario . (...) La religión agraria está en conexión clara con el mundo de los muertos (...) la diferencia entre muertos y divinidades subterráneas apenas existe (...) El culto de los héroes y de los dioses subterráneos es en lo esencial igual .>>⁹³

Julio Caro Baroja nos lo pone más cerca al estudiar "Las Lupercales" y su repercusión en los carnavales del sur de Europa : << En la fecha que coincide con el actual 15 de febrero, en la cueva "Lupercal" , situada en el Palatino , comenzaba la fiesta con un sacrificio de machos cabríos y un perro , en el que se ofrecían pasteles hechos por las vestales con el trigo de la cosecha última . Después tenía lugar una extraña costumbre : dos jóvenes hijos de patricios eran llevados al lugar de la matanza; algunos están presentes para mancharles la frente con el cuchillo ensangrentado , otros para quitarles la sangre con lana mojada en leche; después de que sus frentes hayan sido limpiadas , los jóvenes deben reír . Una vez cumplido esto , y habiendo cortado las pieles de macho cabrío en tiras , los lupercos corren medio desnudos , cubriendo tan sólo con algo la cintura y azotando a todo aquel que se encuentran; las mujeres jóvenes no deben evitar sus golpes , pues se imagina que ellos les proporcionarán la concepción y les ayudarán en el alumbramiento .(...) Los *luperco* eran hombres poseídos , que en el momento llevaban en sí el espíritu del lobo ...(...) Un luperco embriagado , corriendo

⁹² RODRÍGUEZ ADRADOS , F. O.c. , pg. 375 .

⁹³ Idem , o.c. , pg. 395 .

por las calles , azotando a la gente que se encuentra , recuerda a ciertos de los enmascarados que salen por las calles en época semejante en Europa.>>94 Esto que nos dice sobre las Lupercalia es en realidad una iniciación para demostrarnos su influencia en ciertas fiestas de regiones españolas y las relaciona con animales , no sólo el lobo , sino el zorro u otras alimañas que tienen connotaciones demoníacas o de espíritus malignos , así como con el fuego y el arrasamiento purificador de campos : << El concepto malo del animal existe en el folklore de muchas partes . En Vasconia misma el zorro es un animal diabólico . En un cuento se habla del "diablo del zorro" .>>95

La presencia de lo diabólico y el ámbito infernal nos lleva a todas la bajadas a los infierno que tenemos en la tradición literaria , pero si volvemos a la historia de la *Resurrección de Epistemón* , nos encontraremos ante uno de los pasajes más atrevidos de la obra rabelesiana que , como ya se ha dicho , está basado en las historias bíblicas de la resurrección de Lázaro y de la hija de Jairo . Por medio del vino y de parodias a base de inversiones corporales , se resucita a Epistemón . Todo se da en el contexto del banquete , remedando a la Última Cena ; en igual contexto se da , en la segunda parte , su bajada a los infiernos en la que la visión de los condenados es puramente carnavalesca , todo allí está invertido : los grandes son destronados y los inferiores coronados y tiene un carácter de fiesta popular : es *el banquete y el alegre carnaval* donde nos encontramos que no sólo el movimiento rabelesiano conduce a los infiernos, sino que , el mismo movimiento de los infiernos , al trasgredir lo establecido produce un movimiento de succión hacia abajo . En este sistema de imágenes , *los infiernos son el nudo donde se cruzan las líneas maestras de la inversión : el carnaval, el banquete , la batalla , los golpes , las groserías y las imprecaciones* . Pero los infiernos representan también la esencia de la desmitificación del miedo al futuro amenazante por medio de la inversión , fundamento de la risa . La representación de las *diabladas* en la plaza pública , ya mencionadas , tienen el mismo carácter festivo-popular y "naturalizante" : por medio de la naturaleza , del ciclo natural muerte-vida , relacionan los infiernos con la vida del hombre , en la línea de la inversión y de la fertilización y creación por lo bajo corporal . Lo bajo , el polo opuesto de lo espiritual , se horizontaliza en la plaza pública por la risa , y su "*tempus*" recupera la esperanza y pierde su aspecto terminal por medio del ciclo natural de la materia regenerada y regeneradora .

94 CARO BAROJA ,J. O.c. , pg. 401 .

95 Idem, o.c. , pg.411.

Señala Bajtin las fuentes en las que Rabelais se inspira para esta pintura de los infiernos , diciendo que es una tradición que comporta elementos populares y de la tradición culta , que se extiende a lo largo de la Edad Media y culmina en el Renacimiento . De las fuentes de la antigüedad , Bajtin señala las siguientes en las que se han descrito los infiernos : el canto XI de la *Odisea* , *Fedro* , *Fedon* , *Georgias* , *La República* de Platón , el *Sueño de Escipión* de Cicerón , la *Eneida* de Virgilio y numerosos textos de Luciano , especialmente *Menipo* y *El viaje a los reinos de ultratumba* .⁹⁶ Apunta Bajtin que , si bien el infierno de Luciano es también un alegre espectáculo en el que podemos subrayar el disfrazamiento y el cambio de papel , sin embargo , la risa en las obras de Luciano es abstracta , exclusivamente burlona , privada de toda alegría verdadera ; en su infierno no queda nada de las ambivalentes imágenes saturnales y sus figuras tradicionales están puestas al servicio de una filosofía estoica , abstracta y moral que las imbuye de pesimismo y las desnaturaliza . En Luciano , el principio material sirve para rebajar de manera puramente formal las imágenes elevadas , está totalmente desprovisto de ambivalencia y no renueva ni regenera.⁹⁷

En la época medieval , la obra clave que marca las pautas (aunque de una forma indirecta) en lo que se refiere a la descripción del infierno , es *El apocalipsis de Pedro* , compuesta por un autor griego a finales del siglo I ó a principios del II y que era la suma de ideas antiguas sobre el mundo de ultratumba en la ideología cristiana . Este texto fue descubierto en 1886 en una sepultura egipcia y , aunque no fue conocido en la Edad Media , inspiró la *Visio Pauli* redactada en el siglo IV , cuyas diversas variantes , difundidas en la Edad Media , ejercieron influencia en el ciclo de las leyendas irlandesas sobre el infierno y el paraíso . De éstas debemos resaltar las que tratan del "hoyo de San Patricio" , que llevaba al purgatorio . Hacia mediados del siglo XII , el monje Henri de Saltre describió el descenso al purgatorio de un caballero en su *Tratado del purgatorio de San Patricio* . De la misma época data la *Visión de Tungdal* . Estas leyendas darían origen a muchas otras obras : *El purgatorio de San Patricio* de Marie de France , el *Menosprecio de las condiciones humanas* del papa Inocencio III , *Los Diálogos de San Gregorio* , *La Divina Comedia* de Dante . También existía un ciclo de leyendas en torno a Lázaro basadas en otra , según la cual Lázaro contó a Cristo , durante un festín en casa de Simón el leproso , los secretos de ultratumba que había podido ver .⁹⁸ Todas estas leyendas , que comprenden pasajes grotescos y corporales importantes , así como

⁹⁶ Cfr. BAJTIN, M. O.c. , pg. 349 .

⁹⁷ Cfr. BAJTIN, M. O.c. , pg. 350 .

⁹⁸ Cfr. Ibidem .

imágenes del banquete , determinaron la temática y la imaginería de las diabladas , donde estos elementos fueron largamente desarrollados.⁹⁹

En todas estas formas , las imágenes del infierno cristiano estaban mezcladas con las del carnaval y con la conciencia del temor de Dios y , a finales de la Edad Media , esta mezcla es la que da origen a las *diabladas* mencionadas , donde el carnaval supone una victoria definitiva y transforma los infiernos en un alegre espectáculo , bueno para ser montado en la plaza pública . En estos infiernos carnalescos con todas sus variaciones hay una nota en común : la *ambivalencia* que posibilita que el temor sea vencido por la risa .

La risa es propia de la inversión y , más demoníaca que humana en la trasgresión. La cultura popular del pasado se ha esforzado siempre , en todas las fases de su larga evolución, en vencer por la risa , en desmitificar , en traducir en el lenguaje de "lo bajo" material y corporal (en su acepción ambivalente) los pensamientos , imágenes y símbolos cruciales de las culturas oficiales ; esto tenía el efecto de liberar el temor , vincular al mundo con el hombre , facilitar que el tiempo y su curso se transformaran en los tiempos festivos de las alternancias y renovaciones . Así pasa con las imágenes del infierno , tema crucial en el que , a finales de la Edad Media , se cruzan las culturas, oficial y popular , y en el que se revela del modo más resuelto y decisivo la diferencia entre estas dos culturas como dos concepciones del mundo casi opuestas . Para la cultura oficial , el infierno era el acabamiento en donde , de una forma metafórica y emocional , se llevaban a cabo las principales concepciones acerca del bien y del mal ; representaba la condensación de la seriedad lúgubre inspirada por el temor y la intimidación : la vertical de la ascensión y de la caída (entre los dos absolutos : Dios y la nada) triunfaba en él , negando la horizontalidad del tiempo histórico y , por ello , el movimiento progresivo y del avance . He aquí por qué la cultura popular se esforzaba en vencer , por medio de la risa , esta expresión extrema de seriedad lúgubre y en transformarla en un fanteo festivo de carnaval : frente a la muerte estéril , opone a la muerte preñada que da a luz ; si el infierno cristiano despreciaba a la tierra, el infierno carnalesco la veía como el seno materno donde la muerte se dirigía al nacimiento y donde la vida nueva nacía de la muerte de lo antiguo; a la vertical espiritual y destructora de la esperanza oponía la horizontalidad material re-creativa y regeneradora

⁹⁹ Dice BAJTIN << Estos elementos de lo cómico grotesco existían , lo hemos dicho , en estado embrionario en la *Visión de Tungdal* : ejercieron gran influencia sobre las artes plásticas ; así , Jerónimo Bosch , en uno de sus cuadros realizados alrededor de 1500 , señala los aspectos grotescos de la *Visión* (los pecadores son asados por lucifer encadenado a una chimenea) . En la catedral de Bourges hay unos frescos del siglo XIII en los cuales los elementos de lo cómico grotesco son puestos en evidencia en la pintura del infierno >> . O .c . , pg. 351 , n.p.p. n° 1 .

de la evolución histórica . La expresión *morir de risa* es carnavalesca porque une la muerte a la risa , por el placer y la carencia de temor y es una de las variantes de la muerte festiva : la muerte como imagen ambivalente que explicaría que pueda ser alegre. Dice Bajtin : <<*Morir de risa* es una de las variantes de la *muerte festiva* . Rabelais vuelve a menudo a las imágenes de la muerte alegre . En el capítulo X de *Gargantúa* , enumera las formas de morir de felicidad o alegría . Estas muertes están tomadas de fuentes antiguas . De Aulio Gelio proviene , por ejemplo , la de Diagor cuyos tres hijos han ganado los Juegos Olímpicos : él muere de alegría en el instante en que sus hijos victoriosos le colocan sus coronas sobre la cabeza y mientras el pueblo lo cubre de flores . De Plinio, Rabelais toma la muerte del lacedemonio Quilón , quien también muere de alegría tras la victoria de su hijo en los Juegos Olímpicos . Enumera un total de nueve casos . En el mismo capítulo ofrece - citando a Galeno - una explicación fisiológica del fenómeno (...) En el *Cuarto libro* , y con motivo de la extraña muerte de Binguenorilles , tragador de molinos de viento , Rabelais ofrece una larga lista de muertes insólitas y curiosas , incluyendo muertes en circunstancias y condiciones festivas . La mayoría de los ejemplos están tomados de las compilaciones eruditas , antiguas y nuevas , harto difundidas en la época . La fuente principal era la popular colección Ravisius Textor (la primera edición apareció en 1503 ; dos más salieron en 1532)¹⁰⁰ cuyo primer capítulo , especialmente consagrado a los muertos , comprendía la subdivisión siguiente : "Muertes por alegría y risa" . El interés dedicado a las diferentes muertes extraordinarias , es propio de todas las épocas , pero la predilección por las muertes de alegría y risa es , sobre todo , típica del Renacimiento y de Rabelais.>>¹⁰¹ . Más tarde , a lo largo del Renacimiento , la ambivalencia se va reduciendo para dar mayor importancia al papel de la sátira .

La risa y el infierno se unen en el hombre por la inversión y la trasgresión y redimen la muerte de una forma *natural* como parte del ciclo del mundo ; sólo el hombre puede reflejar esa esencia natural eliminando barreras entre la muerte y la vida y, con ello , las carencias y convertir así en risa el dolor , sólo ese hombre feliz se atreve a reconocer que la vida puede matarnos de risa y que el infierno es un alegre carnaval .

¹⁰⁰ Cfr. BAJTIN , M. O.c . , pg. 369 , n.p.p. nº 3 .

¹⁰¹ BAJTIN , M. O. c . , pp. 368, 369 .

4 Importancia y limitación del estudio bajtiniano .

Lo que fundamentalmente nos interesa en esta investigación es el espíritu carnavalesco que estudia Bajtin desde un enfoque en el que se señalan unas características esenciales : la dialogía que establece el hombre con el mundo (que descubre como suyo) a través del éxtasis de un tiempo de excepción (la fiesta) ; la inclusión por ella en la temporalidad natural y cíclica , en donde recupera la alegría de la esperanza y , por ésta , la risa desmitificadora y liberadora , expresión de este éxtasis. El descubrimiento de la naturaleza por el tiempo excepcional festivo es la condición de su liberación y también el origen de su aceptación de los aspectos más degradados del cuerpo humano (degradación que era impuesta por un orden establecido de arriba a abajo y que se invierte desenfadadamente en la fiesta popular). Así la esencia del carnaval , según lo estudia Bajtin , es comunicación extática con la naturaleza y expresión estética de esta comunicación por la fiesta y los elementos cómicos y lúdicos que originan la risa . Es la expresión más totalmente humana , ya que aúna los rasgos esenciales del hombre : la carne y el espíritu .

La inserción en las coordenadas de la naturaleza que la cultura popular ha mantenido , puesto que nunca fue institucionalmente enajenada sino "abandonada" en su marco degradado natural , pervive desde la antigüedad a lo largo de la época medieval y resurge en el Renacimiento , cuando el hombre culto redescubre el mundo y su ambivalente pertenencia a él . Sin embargo , según se va espiritualizando e idealizando la cultura , el espíritu carnavalesco de ambigüedad y paradoja , así como la existencia arriesgada , se estilizan , hasta llegar , en el Romanticismo , a ser la naturaleza pura expresión estética sin contenido dialógico sino monológico .

Lo que defiende Bajtin es la interpretación y expresión del mundo como plural y no monolítico . Sólo esta expresión posibilitará la movilidad de las interpretaciones a lo largo del tiempo y de la cultura . Es la consciencia de la pertenencia a la naturaleza lo que nos dará el hilo ininterrumpido de la interpretación vital de la existencia y de la recreación del hombre a través de ella ; el componente dionisiaco que defiende Nietzsche nos salvará de los paraísos de muerte que nos ofrece la sublimación de la existencia por la idea , como veremos más ampliamente en el próximo capítulo . Así el éxtasis de la risa será la mística de una religión que nos religa con nuestro mundo y nos descubre como hombres .

Esta risa , que abarca toda la cultura occidental , la recoge la novela desde el Renacimiento y es el vehículo que posibilitará que la risa sea ininterrumpida y

eternamente repetible , y que la hará capaz de hacernos olvidar monstruos para volver a recordárnoslos como "peleles" , "antroidos" o esperpentos .

Efectivamente , esta forma de interpretar el mundo desde una perspectiva multifacetada y desde un sujeto colectivo , es característica del Renacimiento y , desde luego , concorde con su visión del mundo , pero es también culminación de una cultura medieval popular . Bajtin desconoce la literatura medieval española (y en su obra se echa de menos este conocimiento) , en la que se da con gran riqueza este fenómeno . Necesariamente tenía que ser así para culminar en Cervantes ; como el mismo Bajtin dice , es la comicidad popular quien brinda al Renacimiento la fórmula de la risa como interpretación del mundo . A través de la novela , fundamentalmente la cervantina , tenemos una interpretación de la realidad en donde el elemento irracional, indestructible e inaprehensible , se nos desliza entre las manos en forma de risa imperecedera , esperanzadora y , sobre todo , liberadora . Esta fórmula cervantina no es el descubrimiento individual de un genio , sino la cumbre de una cultura viva ya presente en la literatura anterior , sobre todo en los dos arciprestes , de Talavera y de Hita . Sin intención de profundizar sobre ellos , ya que no es el objetivo de nuestro estudio , sí conviene recordar cómo Don Alfonso Martínez de Toledo , Arcipreste de Talavera , en su libro *Corvacho , o reprobación del amor mundano* , nos reflejaba la ambigüedad del lenguaje popular a través de las situaciones cómicas que Bajtin ha estudiado en otros autores : <<Contarte he un enxienplo , e mill te contaría : una muger tenía un onbre en su casa, e sobrevino su marido e óvole de esconder tras la cortina . E quando el marido entró, dixo : "¿ Qué fazes , muger ?" . Respondió : "Marido , syéntome enojada". E sentose el marido en el banco delante de la cama , e dixo : "Dame de cenar". E el otro que estava escondido non podía nin osava salir . E fizo la muger que entrava tras la cortina a sacar los manteles , e dixo al onbre : "Quando yo los pechos pusyere a mi marido delante , sal , amigo , e vete". E asy lo fizo. Dixo : "Marido , non sabes cómo se ha finchado mi teta , e rravio con la mucha leche". Dixo : "Muestra , veamos". Sacó la teta y dióle un rayo de leche por los ojos , que le cegó del todo ; e en tanto el otro salió. E dixo : "¡ O, fija de puta , cómo me escuesce la leche !" Respondió el otro que se yva . "¿ Qué deve fazer el cuerno ?" E , el marido , como sintió rruydo al pasar e como non veyá , dixo : "¿ Quién pasó agora por aquí ? Paresciome que onbre sentí ." Dixo ella : " El gato , cuytado , es que te lieva la carne." >>¹⁰² . Éste es uno de los muchísimos ejemplos que podríamos poner , amen del lenguaje de las mujeres cuando se critican , o

102 ARCIPRESTE DE TALAVERA , *Corvacho , o reprobación del amor mundano* , Ed. Zeus , Barcelona , 1968 , pp. 136,137 .

cuando se dirigen al marido (dependiendo de la edad de éste o de sus riquezas) , o cuando hablan de los hombres en general , etc..., así como ejemplos del lenguaje popular y la comicidad , expresión de la interpretación ambivalente de la realidad y que tienen como resultado la risa liberadora de lo establecido .

Pero el que apoya toda su obra clara y expresamente sobre la ambigüedad del lenguaje , en una versión también del amor mundano , es el Arcipreste de Hita en su *Libro del buen amor* . Para el Arcipreste la ambigüedad es una interpretación polivalente de un sujeto colectivo a través de las posibilidades del lenguaje . Tenemos que tener en cuenta que el libro se leía en alta voz y ante un auditorio de clérigos o monjes que conocían las ambiguas interpretaciones de los vocablos latinos al sacarlos de su contexto culto y extrapolarlos al ámbito popular ¹⁰³ (así pues , la comunicación era de viva voz y , presumiblemente , con gestualidad y la risa , colectiva) . De hecho , esta polivalencia la deja ver el autor en el mismo momento en que instruye al oyente sobre la manera en que debe interpretar el libro :

<< De todos instrumentos ¹⁰⁴ yo , libro , so pariente :
bien o mal , qual puntares , tal te dirá ciertamente .
Qual tú dezir quisieres , y faz punto , y , ten te ;
si me puntar sopieres , sienpre me avrás en miente .>>¹⁰⁵

Y ya , hacia el final del libro , aclara :

<< Qual quier omne que lo oya , si bien trovar sopiere ,
puede más y añadir e enmendar , si quisiere ;
ande de mano en mano , a quien quier quien pidiere ;
como pella a las dueñas , tóme lo quien podiere .>>¹⁰⁶

¹⁰³ Dice GYBBON-MONYPENNY : << ...el libro nunca perteneció , tal vez , a ningún genero que sus oyentes hubiesen de reconocer como tal , porque Juan Ruiz fue tan ecléctico en la selección de modelos para la forma de la obra como lo fue en la utilización de fuentes para la materia (...) Juan Ruiz recuerda a su público cómo se trataba el tema del amor sexual en los sermones y en el catecismo (en el prólogo , en las cs. 227, 422 ,etc.) ; en la literatura "ovidiana" (las cs. 423, 891) ; en la *pastorela* (las cs. 950,1042); en la escuela francesa de poesía didáctico-narrativa (el protagonista-autobiógrafo , los dioses de amor consejeros ...) (...)¿ Para qué público escribía entonces ? (...) en la Castilla de 1340 ¿ quiénes serían aquellos eruditos ? Con pocas excepciones , tendrían que ser clérigos - y no todo el clero tendría la formación suficiente (...) El prólogo en prosa con sus veinte citas en latín , citas que el oyente tendría que completar mentalmente , a base de sus conocimiento de los salmos y de las autoridades eclesiásticas , ¿quién tendría la formación adecuada para comprenderlas excepto el clero?>> *Libro de buen amor* , ARCIPRESTE DE HITA , ed. de GIBBON-MONYPENNY , Clásicos Castalia , Madrid 1989 , pp.25,26.

¹⁰⁴ Se refiere a instrumentos musicales .

¹⁰⁵ ARCIPRESTE DE HITA . O.c. ,cuaderna 70 ,pg. 123 .

¹⁰⁶ Idem , o.c. , cuaderna 1629 , pg. 445 .

El libro tiene una estructura ovidiana (amor que se compra) sobre fuentes orientales , en la que el simbolismo de los nombres ¹⁰⁷ está en función de un objetivo : distraer y "enseñar" en una dialéctica erótico/sexual en la que un medianero/a , de claro matiz popular , une al clero con el mundo de las pasiones en una inversión carnavalesca.

Pero también presenta esta inversión carnavalesca en sus objetivos , ya que , aunque basada en la estructura didáctica de las colecciones orientales , si el objetivo de éstas era enseñar a los príncipes y gobernadores (como vemos en *Libro del Cavallero Zifar* y en *El Libro del Conde Lucanor*) en la obra del Arcipreste aunque los oyentes reconocieran el mismo concepto estructural en el *Libro del buen amor* , las grandes diferencias de contenido y espíritu , les impedirían ver en él otro "espejo de príncipes", porque no refleja en absoluto los intereses de la nobleza castellana ; el marco narrativo tiene la peculiaridad de una autobiografía erótica , de erotismo carnal y mercenario , y los elementos interpolados incluyen canciones , tanto religiosas como humorísticas de raíz popular . Esta inversión viene enmarcada en la ambigüedad moral de las palabras y de los mismos *ensienplos* , que todo ello , por su contexto , puede ser interpretado de manera muy diferente a como es enunciados , como pasa en la cuaderna 384 , en la que la palabra *virgam* con la que comienza el salmo CIX está utilizada con claro matiz obsceno por su ambivalencia con el miembro viril masculino¹⁰⁸ . El mismo título del libro , en la explicación que de él nos da el Arcipreste , es desconcertante : el *buen amor* , en el prólogo , es el amor de Dios , en clara alusión a la patristica y , en concreto a San Agustín (*bonus amor*) ; más adelante, se convertirá en el amor asociado a una alcahueta : << Por amor de la vieja (...) buen amor diz al libro >> ¹⁰⁹. Con lo que el mismo título , en su polivalencia , toca los dos polos del amor , lo *alto* y lo *bajo* .

También podríamos ver lo grotesco , amén de la inversión , en las descripciones de las fieras serranas , así como en las situaciones en las que se enmarca a Don Amor y Doña Cuaresma .

¹⁰⁷ Endrina es la fruta que se coge de la rama y también la que pierde fácilmente el vello (o buena fama) al ser manoseada ; Melón es soso y bobo , pero también difícil de valorar (como no sea con la cata y la cala) .

¹⁰⁸ << Nunca vi sacristan que a visperas mejor tanga :
 todos los instrumentos *tocas* con la chica manga ;
 la que viene a tus visperas , por bien que se *arremanga* ,
 con "VIRGAM VIRTUTIS TUE" fazes que aí *rremanga* . >>

ARCIPRESTE DE HITA , *Libro de buen amor* , ed. cit. pg. 189 .

(En las notas de Gybbbon Monypenny se resalta que "virga" se empleaba en latin vulgar en el sentido de órgano sexual masculino e incluso se recoge en este sentido en un texto científico de la época) Cfr. ibidem .

¹⁰⁹ Idem , o.c. , cuaderna 933 , pg. 301 .

Pero la culminación de la ambivalencia por la polisemia del lenguaje sumada a la relativización del punto de vista como perspectiva , se da en el libro de *Aventuras y desventuras de Lázaro de Tormes* . Esta polisemia junto con el punto de vista serán las coordenadas en las que , por primera vez , no sólo el lector reirá sin mediar juicio moral por parte del autor , sino que será su propia interpretación la que verá al pícaro como un constructo colectivo reflejado en el espejo de la sociedad e la época .

En el Renacimiento , el hombre , por fin , es capaz de conjurar el mundo viéndolo desde su perspectiva . La risa , lo cómico de tradición popular , le sirve para este enfoque : se desmitifica lo racional establecido por medio de "lo otro" , a lo que a su vez se identifica con el elemento popular de la risa ; risa por la que no cabe la crítica porque no se "aprende" sino que se *vive* porque , en realidad , se pertenece a "lo otro". Esto nos ofrece situaciones absurdas , rozando con lo grotesco , en las que se nos presentan realidades limpia (y olímpicamente) como tales y que , sólo por su alejamiento de la crítica , producen hilaridad : se han liberado de la lógica encorsetada en la estética racional/moral y se produce el choque de lo irracional con lo racional por la estética de lo absurdo grotesco . El mundo ríe ante estas imágenes sin sentir necesidad de tomar más postura que la de la risa , liberada de las cadenas de la razón por lo irracional que representa y de lo que brota . La perspectiva es la risa y la intención es el resultado liberador de la misma .

Es cierto que , así como Bajtin no conoció la literatura española medieval , tampoco hace mención en sus estudios a escritores como Unamuno y su pensamiento apasionadamente dialógico , ni a Valle Inclán con sus farsas y esperpentos , en los que *los héroes clásicos se pasean por el callejón del Gato* , en la más goyesca tradición de lo grotesco . Hubieran supuesto para él y el Círculo de Praga un campo extraordinario de estudio . En lo que a esta investigación se refiere , hemos preferido , como decíamos en la introducción , no incidir sobre estos escritores a los que , por tan estudiados , difícilmente podríamos aportar algo relevante .

Ciertamente las investigaciones de Bajtin en torno a la interpretación del mundo, abierta y en perpetuo movimiento , nos abren el camino para la estética de la nueva novela , en la que la realidad atomizada y la disolución de la escala de valores tradicionales , se ve enriquecida con otras perspectivas de mundo más irracionales , pero también más reales . Esta realidad se "conjura " por el humor y la risa , como código que permite , desde la tradición más antigua en la cultura occidental , la interpretación libre y liberadora del mundo . Según Bajtin : << *Ser* significa *comunicarse* [dialógicamente]. Ser significa ser para otro y a través del otro para sí mismo . El hombre no dispone de un territorio soberano sino que está , todo él y siempre , sobre la

frontera , mirando al fondo de sí mismo el hombre *encuentra los ojos del otro y ve con los ojos del otro*>>¹¹⁰

En lo que respecta a este interlocutor dice Iris M^a Zavala :

<< " Plural , todo plural." El conocido verso de Pedro Salinas articula las ramificaciones bajtinianas estructuradas a través de dos conceptos centrales : *dialogía* y *enunciado* . (...) La dialogía establece la relación entre enunciados ("voces") individuales o colectivas . Lo dialógico concierne , ante todo , la interacción entre los sujetos parlantes (locutor = voz hablada o activa ; emisor = voz del circuito comunicativo escrito), y los cambios de sujetos discursivos , bien sea en el interior de la conciencia o en el mundo real . Supone así mismo una articulación que incorpora las "voces" del pasado (tiempo) , la cultura y la comunidad . Revela , en definitiva , la orientación social del enunciado . En cuanto que determina la "pluralidad" y la "otredad" , se opone a la "voz" monoestilística y monológica que impone la norma , la autoridad, el discurso del poder . Captar la dialogía - la heteroglosia, la poliglosia - significa el desafío a un lenguaje único .>>¹¹¹

<< ...Bajtin y sus colaboradores enlazan la producción textual con la ideología , el signo con lo ideológico y con lo colectivo apoyándose en una variedad de conceptos que abordan el problema de la historia y del futuro . De hecho , lo que de la lectura de todas sus reflexiones se perfila , es una poética social transdisciplinaria y crítica que atiende no tan sólo al discurso social que se forma , sino al modo de formar la pluralidad del discurso social : la dialogía .

>>(...)las reflexiones de este círculo y las conclusiones de Bajtin sobre Rabelais , Dostoyevski , la estética de la creación verbal , y el enriquecimiento heteroglósico de la novela en su recorrido hacia la modernidad , nos comunican cuestionamientos radicales que abren diversos caminos a la teoría crítica y a las trivialidades difundidas en el clima de la crisis de los discursos sobre las ciencias humanas . Sus proyecciones están marcadas objetivamente por esta crisis , con una respuesta promisoría en la lucha colectiva por la libertad , ya que la dialogía de Bajtin se articula contra las estructuras de dominio . En el fondo de la dialogía y su *acontecimiento* encontramos una historia en movimiento , dramáticamente abierta , que excluye toda descripción conceptual metafísica y que sólo se puede expresar en formas continuamente reinterpretables y cuya continua reinterpretación es siempre una elección cotidiana práctica , que modifica la vida de quien la hace y el mundo en que esta persona vive . Interpretar es siempre

¹¹⁰ BAJTIN ,M. *La poétique de Dostoyevski* , pg. 287 , Paris , Seuil ,1970 .

¹¹¹ ZAVALA ,I.M^a. *La posmodernidad y Mijail Bajtin* , Ed. Espasa Calpe , Austral , Madrid , 1991, pp. 49, 50 .

"reinterpretar" , y la cadena no se agote pues nadie tiene la última palabra ; interpretar , además , supone que el intérprete forme parte del objeto de interpretación. Nos obliga a renunciar a lo definido o codificado y a la definición como método .>>112

Así la novela moderna es el modo caleidoscópico que recoge el testamento cultural de Occidente y , con esa motilidad caleidoscópica , va iluminando posibilidades de figuras y nuevas interpretaciones . El medio en que se dan estos dibujos , el humor (aquí tomada la palabra en sus dos acepciones) que es su medio acuoso , será lo risible y paradójico de una existencia incomprensible , pero que puede ser vivida lúdicamente , y son estas coordenadas heraclitianas las que confieren a la risa la categoría de éxtasis .

Respecto a las posibilidades que da a la novela la diversidad de voces en libertad carnavalesca , dice también Iris M^a. Zavala :<< El potencial de discursos narrativos (directo, indirecto , indirecto libre) permite articular otras "voces" , integrar cambios de sujetos hablantes , además de la del narrador . En cuanto al género , la novela representa para Bajtin el más adecuado para desmontar la voz autoritaria del narrador (*authorial voice*) que regula , controla y maneja las otras "voces" del texto . Pero el texto dialógico es excepción , no la norma : se podría incluso decir que representa la posibilidad de la novela moderna contemporánea , si bien se inserta en una larga tradición , directamente asociada con el mundo "carnavalesco" . >>113

Queremos finalizar citando las palabras del novelista checo sobre cuya obra culminaremos nuestra investigación . Dice Milan Kundera en su último ensayo : <<Hermosos tiempos los de Rabelais : la novela alza el vuelo llevándose en su cuerpo, cual mariposa , los jirones de la crisálida . Pantagruel , con su aspecto de gigante , pertenece todavía al pasado de los cuentos fantásticos , mientras Panurgo llega de un porvenir por entonces desconocido para la novela . El momento excepcional del nacimiento de un arte nuevo , otorga al libro de Rabelais una inaudita riqueza ; todo está ahí : lo verosímil y lo inverosímil , la alegoría la sátira , los gigantes y los hombres normales , las anécdotas , las meditaciones , los viajes reales y fantásticos , los debates eruditos , las digresiones de puro virtuosismo verbal . El novelista de hoy, heredero del siglo XIX , siente una envidiosa nostalgia de ese universo soberbiamente heteróclito de los primeros novelistas y de la alegre libertad con la que lo habitan .

>>(…) Escribe Octavio Paz : "Ni Homero ni Virgilio conocieron el humor ; Ariosto parece sentirlo , pero el humor no toma forma hasta Cervantes .(…) El

112 ZAVALA ,I. M^a. O.c. , pp. 22,23 .

113 Idem , o. c. , pg. 59 .

humor es la gran invención del espíritu moderno"¹¹⁴. Idea fundamental : el humor no es una práctica inmemorial del hombre ; es una *invención* unida al nacimiento de la novela. El humor , pues , no es la risa , la burla , la sátira , sino un aspecto particular de lo cómico , del que dice Paz (y ésta es la clave para comprender la esencia del humor) que " convierte en ambiguo todo lo que toca " .>>¹¹⁵ Y sigue diciendo Kundera al final de esa primera parte intitulada "El día en que Panurgo dejará de hacer reír" : << El humor : rayo divino que descubre el mundo en su ambigüedad moral y al hombre en su profunda incompetencia para juzgar a los demás ; el humor : la embriaguez de la relatividad de las cosas humanas ; el extraño placer que proviene de la certeza de que no hay certeza .

>>Pero el humor , recordando a Octavio Paz , es "la gran invención del espíritu moderno." No está ahí desde siempre , y tampoco para siempre .

>> Con el corazón en un puño , pienso en el día en que Panurgo dejará de hacer reír >>¹¹⁶

La risa , el humor , la libertad de matar a los dioses de risa , la interpretación del mundo en el hilo indestructible , temporal y polifónico de la horizontalidad de las "voces" , es el legado irrompible , el testamento que nos lega el hombre como medio de interpretación de la existencia . Si lo traicionamos , perderemos el diálogo con el mundo en su interpretación por medio del elemento pendular entre lo racional y lo racional , aquello que nos mantiene vivos y expectantes : la risa como engranaje de la memoria con el olvido.

¹¹⁴ Apud KUNDERA , M. *Los testamentos traicionados* , traducción de B. de Moura , Ed. Tusquets , Marginales , Barcelona, 1994 , pg. 13.

¹¹⁵ KUNDERA ,M. O.c. , pp. 11,13 .

¹¹⁶ Idem , o.c. , pg. 41 .

CAPÍTULO 2

NIETZSCHE EN EL *GAY SABER* : LA RISA COMO INVERSIÓN Y ESPERANZA

<<Como un relámpago aparece Dionisos , bello como las esmeraldas.

Habla Dionisos :

Sé cauta , ¡ Ariadna !...

Tú no tienes oídos , son mis oídos :

¡ penetra una voz prudente !

¿ No tiene que odiarse uno primero a sí mismo ,
cuando debe amarse ?

Yo soy tu laberinto ...>>¹

F. Nietzsche

¹ NIETZSCHE ,F. *Poemas selectos de ditirambos dionisiacos* , (1888) , trad. de L.Jiménez Moreno .
(Facilitada por el mismo traductor e inédita en abril del 1994).

Introducción .-

Hemos estructurado el estudio de Nietzsche como un planteamiento en paralelo y coincidente con el estudio que anteriormente hemos hecho de Bajtin . La profundización en los conceptos de **fiesta** y **naturaleza** , el seguimiento de los mismo a través de las **reglas** y el **marco** espacio-temporal , nos llevará a **resultados** idénticos y esencialmente vitales : la construcción de la vida humana a partir de la **alegría** inversora que tiene su raíz en la **esperanza** y , en ella , su garantía de futuro. Todo ello resulta en representaciones estéticas como son, en Bajtin, el **Carnaval** , como expresión popular de esa fiesta "natural" , y , en Nietzsche , la **Flauta de Dionysos** , como metáfora y simbolización de la dimensión dialógico-cultural esencialmente humana .

En ninguna manera pretendemos forzar el pensamiento de Nietzsche para hacerlo coincidir con el estudio bajtiniano , sino que nos basamos en que la risa pertenece a la intuición poética , en cuanto que es interpretación del mundo a través de nuestra propia realidad . La validez de esa interpretación , la esencia poética de esa risa y su dimensión telúrica , está allí donde se imbrica el hombre con la esencia del mundo : en la naturaleza . Lo que le interesa a Nietzsche es esa intuición vital ; independientemente de que la risa que estudia Bajtin sea colectiva y la de Nietzsche sea individual , la raíz popular y vital es la misma : la risa en cuanto conciencia de relatividad , que genera alegría , liberación y esperanza , frente al poder del absoluto , fabricante de monstruos , amenazas y miedos cósmicos , generador de impotencia y tristeza .

Por ello Nietzsche ve en el arte la síntesis estética de la intuición vital y la representación racional : la belleza , el sentimiento y la representación espacial que perdura y trasciende el tiempo cronológico con un mensaje de vida . La decodificación del mismo tendrá también que hacerse liberando la obra de arte de todos aquellos aspectos que , como la hoja caduca , sean productos de temporada .

En la imagen del Carnaval , veía Bajtin la persistencia de la esperanza en la capacidad de invertir alegremente lo oficial establecido . Esta alegría y desenfado provenía de dos cosas fundamentalmente : por un lado , lo inocuo del pueblo frente al poder establecido y , por otro , la libertad de espíritu de aquellos que , olvidados por el poder y omitidas por el mismo las capacidades liberadoras populares , no se sentían obligados a incorporarse a las normas impuestas como pertenecientes a ellas ; su incorporación , su corporeidad , como bien ve Bajtin , era con la naturaleza , y su espíritu era premonitor : la hez de la sociedad , lo último , lo más bajo y oprimido , será la garantía de vida en su evolución regeneradora y recreadora . Las categorías de lo bajo y material , el aparato excretor y reproductor que ha sido menospreciado por la

razón aristotélica , a través de la intuición vital de su esencia trasciende su materialidad por la risa y la alegría a que le lleva su sinrazón esperanzada en la garantía de futuro.

Por el contrario , Nietzsche insufla la Flauta de Dionysos de su *Gay Saber* desde la seguridad del poder subversor del *hombre noble* . La conciencia del tiempo regenerador , en Nietzsche , le dará la esperanza ; el pasado ha dejado un testamento de vida que el futuro llevará a cabo por la interpretación del presente . Como una imagen schopenhaueriana , para el compositor Nietzsche , la música metaforiza el lenguaje universal del arte , que nos da la esencia ininterrumpida del tiempo ; la melodía que toca la Flauta de Dionysos en el *Gay Saber* tiene un "leit motiv" atemporal , cíclico , repetido y eternamente nuevo como el juego musical de un niño : la vida .

Desde las manifestaciones carnavalescas que estudia Bajtin hasta Nietzsche , han pasado siglos y han evolucionado la cultura y el gusto . Aquello que no era de buen gusto o tono , ha pasado a ser moda , y la risa y la comicidad , como expresión artística, han evolucionado . No nos hace falta salir de nuestras fronteras para comprobar la evolución del gusto . La modernidad no tiene escenarios para las fiestas populares porque el pueblo ha perdido su solidaridad de clase oprimida y su libertina alegría colectiva . Como ya veíamos en el capítulo anterior , es la novela principalmente , por su capacidad de perspectiva , la que vehicula la comicidad y la risa , pero , precisamente por ser la lectura un acto individual , pierde la risa su esencia de fiesta colectiva y , por ello , sus connotaciones más liberadoras de lo racional , de la opresión oficial . El cuerpo colectivo que se reía desde su esencia grotesca celebrada festivamente en la sabiduría de su transcendental significado , se va estilizando progresivamente según va penetrando en las esferas más altas de la cultura y va perdiendo , por ello , la marginalidad que servía de arcano al secreto esencial de su alegría y su risa . Esta estilización deviene en individualización (que ya vemos desde Don Quijote hasta llegar al Romanticismo) , y pasa a ser su corporeidad metáfora del espíritu . Así , Nietzsche , en su literatura filosófica , mantendrá las notas de la alegría de la fiesta en toda su plenitud poética , pero no podemos olvidar que sus puntos de partida estéticos , al igual que sus logros (la Flauta de Dionysos) , serán siempre una estilización e , incluso , una sublimación , de la alegría vital que proviene de las fuentes populares .

En la línea de la interpretación dialógica bajtiniana , podemos rastrear en Nietzsche la alegría y la risa inversoras como el hilo de Ariadna del saber vital que nos conducirá , a través del laberinto del entendimiento humano , hacia una interpretación del mundo más integral .

Con las salvedades de su época , Nietzsche ve en la risa destructora de lo establecido , la fuerza y el poder de la naturaleza como garantes de la voluntad de *ser* y

poder del hombre que está *por encima de bueno y malo* , y es en el libro del *Gay saber* , que , como él mismo dice , es una fiesta de liberación y esperanza , donde se atisba esta verdad diamantina que se plenificará en *Así habló Zaratustra* .

<< "Gay saber" significa las fiestas saturnales de un espíritu que ha resistido pacientemente una terrible presión durante mucho tiempo - paciente , rigurosa , fríamente y sin sucumbir , pero sin esperanza - , de un espíritu que ahora se ve sorprendido de repente por la esperanza (...)El libro entero no es otra cosa , sino una fiesta tras haber estado largo tiempo careciendo de todo y con una impotencia absoluta.>>²

Es el concepto *fiestas saturnales* el que nos enlaza con aquello cómico cuya raíz vital Bajtin ha observado en la cultura popular . Nietzsche incide en el arte e historia como indicadores y generadores de la evolución de la humanidad , y es , precisamente al contacto con la cultura mediterránea , y tras un período de enfermedad al que sigue otro de sorprendente bienestar, cuando descubre Nietzsche esa forma salvífica de interpretar el mundo a partir de la inversión , ese ver la otra cara de Jano bifronte , lo cómico de la tragedia : << Pero ¡ Ay ! , no son sólo los poetas y sus bellos sentimientos sobre los que ha de descargar su malicia este resucitado , ¿ Quién sabe qué especie de sacrificio busca ? ¿ Qué especie de monstruo de paródica constitución lo excitará en breve ? " *Incipit tragoedia* " se dice al final de este libro arriesgado e inofensivo al mismo tiempo . ¡Que todo el mundo ande con cuidado ! Se anuncia algo arriesgadamente malo y malicioso : *incipit parodia* , no cabe duda ...>>³

La comedia , denominada parodia por Nietzsche en tanto en cuanto es una imitación inversora y caricatura intencionada , es también una imitación *arriesgada y maliciosa* de la "verdad" proclamada por los filósofos y los poetas . Como un personaje pirandiliano , Nietzsche busca y espera al *médico filósofo* que no investigue sobre la verdad , sino que se dedique a la salud , a la vida , al futuro, al crecimiento : << Yo esperaba continuamente que un médico filósofo , en el sentido excepcional de la palabra - un médico capaz de dedicarse al problema de la salud total del pueblo , raza y humanidad - tuviese algún día el valor para llevar mi sospecha hasta sus últimas consecuencias y se atreviese a proponer que , en cuanto se ha filosofado hasta ahora , no se trataba en absoluto de la "verdad" , sino de otra cosa, digamos de la salud , del futuro , del crecimiento , de la vida ...>>⁴

² NIETZSCHE , F. *Gay saber* , traducción y prólogo de L. Jiménez Moreno , ed. Espasa Calpe , Austral, Madrid , 1986 , pg. 41.

³ *Idem* , o.c. , pg. 42 .

⁴ NIETZSCHE , F. O.c. , pg. 44 .

Y considera Nietzsche que el gusto por la vida es el paladar para la alegría y la peligrosa inocencia de un niño que juega : << Se sale de tales abismos , de tan grave enfermedad y también de la enfermedad de la grave sospecha , otra vez *recién nacido*, mudado de piel , más quisquilloso , más malicioso , con un gusto más fino para la alegría , con una lengua más delicada para todas las cosas buenas , con sentidos más placenteros , con una segunda y más peligrosa inocencia en la alegría.>>⁵

Todo esto nos lo dice Nietzsche en el prólogo a la segunda edición de su libro .

El mismo Nietzsche hace referencia a la insólita mejoría de su salud y al "renacer" de la vida que suponía . Habla de una inmensa gratitud por esa vida que siente pujante : << Fluye ininterrumpidamente la gratitud como si hubiese ocurrido en efecto algo inesperado , la gratitud de un convaleciente - pues la *convalecencia* era lo inesperado>>⁶ , dice en el prólogo 1 . En este mismo prólogo , todo el aforismo Uno hace referencia a lo mismo . En carta a F. Overbeck dice : << Si has leído *Sanctus Januarius* habrás notado que he sobrepasado el *tropico* . Todo aparece nuevo ante mí y no pasará mucho tiempo sin que llegue a ver también el *terrible* semblante de mi tarea vitalicia más lejana . Este largo y rico verano ha sido para mí un *tiempo de prueba* . Me despedí de él altamente animoso y orgulloso , pues me daba cuenta de que por lo menos durante este período se *franqueaba* el horrible abismo de otro tiempo entre querer y llevar a cabo. Hubo duras exigencias para mi humanidad y me he bastado a mí mismo en lo más difícil >>⁷. En este marco vital de resurrección y esperanza , de fe en la vida y en la naturaleza , escribe Nietzsche el *Gay Saber* .

El *Gay Saber* fue un libro que Nietzsche edita en su totalidad y que , por lo tanto, no ha pasado las vicisitudes de los escritos póstumos ni de los biográficos . En su primera edición en el año 1882 se publicaron los cuatro primeros libros en Chemnitz (hoy Karl Marx-Stadt) En la editorial E . Schmeitzner . Más tarde , se editó por segunda vez el año 1887 en Leipzig , editorial E.W.Fritsch , completándose con un quinto libro : *Nosotros , los sin miedo* , manteniendo el mismo título para toda la obra : *El Gay Saber* , al que se añade un subtítulo entre paréntesis y entrecomillado (" *La gaya scienza* ") (sic) , además de un apéndice , *Canciones del príncipe Vogelfrei* , y un prólogo . Aparece con un prólogo para esta edición de Fritsch y cambia el lema de la primera en la que citaba a Emerson de la siguiente manera : <<Para el poeta y para el

⁵ *Idem* , o.c. , pg. 46 .

⁶ NIETZSCHE , F. O. c. , pg. 42 .

⁷ Cfr. JIMENEZ MORENO , L. O.c. , Prólogo , pg. 29 .

sabio todas las cosas son amigas y sagradas, todas sus vivencias útiles , todos sus días santos , todos los hombres divinos >>⁸ .

Justifica Jiménez Moreno , en la introducción de la edición al libro del *Gay saber* cuyo traductor es , el porqué del título y cómo traducirlo . Explica cómo *gaya* tiene reminiscencias medievales y no se ajusta exactamente al término *fröhlich* y se apoya en cita del propio Nietzsche : << Las *Canciones del príncipe Vogelfrei* , compuestas en su mayor parte en Sicilia , recuerdan de modo explícito al concepto provenzal de la *gaya ciencia* , aquella unidad de *cantor, caballero y espíritu libre* , que hace que aquella maravillosa cultura de los provenzales se distinga de todas las culturas ambiguas , sobre todo , la poesía última , *Al Mistral* , una desenfadada canción de danza , en la que , ¡con permiso! , se baila por encima de la moral , es un provenzalismo perfecto .>> (*Ecce homo* , en *Gay saber*)⁹ Dice también : <<Los franceses no ponen en duda la expresión si debe decirse ciencia o saber . Siempre traducen como *Le gai savoir* . A nosotros nos importa comprobar qué expresión da a entender en castellano lo que Nietzsche ha pretendido descifrar y el modo de expresarlo , (...)El positivismo de Nietzsche lo lleva a aceptar con todo su prestigio la "ciencia" y a pretender una validez semejante para su filosofía . Pero no puede acomodarse a los métodos y las fórmulas de la matemática y la química . Por eso, aun pretendiendo saber y saber con precisión y rigor , dadas las características que impone "gaya" - transcripción del propio autor - y las descripciones que de esa actividad encontramos en la obra nietzschiana , estimo que corresponde mejor expresarlo en castellano por *saber* que por *ciencia* . >>¹⁰ Sigue , citando al propio Nietzsche de la siguiente manera : << Llama la atención los párrafos en que el propio Nietzsche escribe "gai saber" así , y señalamos los siguientes : "Aquí puede entenderse sin más por qué el amor *como pasión* - es nuestra especialidad europea - tiene que ser en general de procedencia distinguida : su descubrimiento corresponde , como es sabido , a los poetas caballeros provenzales , a aquellos hombres magníficos e inventivos del "gai saber" (sic) , a los que Europa tanto debe y casi su mismo ser ." (*Más allá de bueno y malo* ,260) .Y también "*Gai saber* (sic) . Canciones del Príncipe Vogelfrei por F. Nietzsche" , en *Krit. Studienausgabe*, vol. 12 , pg. 95 . Y en el aforismo primero , describe esta *ciencia* : "El significado de *die fröhliche Wissenschaft* queda palmariamente descrito en el aforismo primero de este libro : puede que entonces se hayan unido la risa y la sabiduría , acaso sólo entonces

⁸ Cfr. Idem , o.c. , pg. 28.

⁹ Idem , o.c. , pg. 30 .

¹⁰ Idem , o.c. , pg. 30,31.

haya aún *gay saber*." >>¹¹ . Y sigue citando a Nietzsche para la explicación del significado del título: << ¡Ay, quién sería capaz de ello , habría de contar conmigo más todavía como algo de locura , de travesura , de "gay saber" - por ejemplo , un puñado de canciones que se han añadido esta vez al libro- de canciones en las cuales un poeta se divierte de una manera ampliamente comprensible a costa de todos los poetas !" (...) "No, si es que los convalecientes necesitamos todavía un arte , se trata de otro *arte* , un arte burlón , ligero , fugaz , divinamente sin trabas , divinamente artificial , que lanza sus llamas como una clara luminaria en un cielo sin nubes >> (*Gay saber* , prólogo de la segunda edición)¹²

En el aforismo 107 del libro II dice Nietzsche : <<(...) Como fenómeno estético la existencia nos resulta siempre soportable , y por medio del arte se nos han dado ojos y manos , y buena conciencia ante todo , para *poder* hacernos a nosotros mismos , cuando nos miramos desde arriba o desde abajo y , a una distancia artificial , reímos o lloramos por nosotros . Tenemos que descubrir al *héroe* y asimismo al *loco* que se oculta en nuestra pasión por el conocimiento . Tenemos que dejar aparte nuestra necesidad y estar alegres para que pueda seguir siendo alegre nuestra sabiduría . Ninguna otra cosa nos resulta más beneficiosa que la *gorra de bufón* , puesto que , en último término , somos ponderaciones más que hombres . Necesitamos esa gorra para nosotros mismos , necesitamos todo el arte de travesura , de suspenso , de baile , de burla , infantil y alegre , para no quedar privados de la *libertad sobre las cosas* que impulsa el ideal desde nosotros mismos . Sería para nosotros una recaída venir a caer precisamente en la moral con nuestra encantadora probidad , para hacernos a nosotros mismos virtuosos monstruos y espantajos a causa de las exigencias excesivamente rígidas que nos ponemos para esto . Debemos *ser capaces* de estar también *por encima* de la moral, y no sólo estar con la tiesura medrosa de quien teme resbalar y caer a cada momento , sino hasta de jugar y volar por encima de ella . ¿ Cómo podríamos además prescindir del arte como de un loco ? Mientras os *avergoncéis* aún de algún modo ante vosotros mismos , no sois todavía de los nuestros .>>¹³

Variaciones sobre este mismo tema , completándolo , pueden encontrarse en los aforismos 327 , 337 , del libro IV, y 377 del libro V .

El estilo aforístico que adopta Nietzsche llama la atención , sobre todo al filósofo acostumbrado a serios tratados argumentativos y expositivos . Pero es necesario , para condensar la sabiduría vital , gaya , que quiere transmitirnos Nietzsche, que recurra a

¹¹ *Idem* , o.c. , pg. 31 (n. de p.pg. 30)

¹² Cfr. , *Ibidem* .

¹³ NIETZSCHE , F. O.c. , pg. 142 .

este estilo poético . El arte , la *poiesis* , es el único vehículo que se adecúa a la vida más atemporal . La intuición poética más fina , incluso a veces matizadamente contradictoria, tiene que ser transmitida a través de pequeñas mónadas, casi líricas , para que mantenga el poder subversivo de que Nietzsche las quiere dotar en su voluntad de ser , renacida del dolor , la opresión y la enfermedad .

Esta estructura monadológica y aforística , que sintetiza y también mantiene válido el pensamiento y la intuición de vida nietzschianos , recoge y transmite un sentido de lo humano , divinizado por unos poderes naturales que ya la fiesta popular había recogido como iconoclastas y desmitificadores de lo establecido . Dionysos representa y singulariza el pandemonismo cuya imagen medieval y renacentista era la fiesta popular . Vemos así cómo la estilización individualizadora del Romanticismo hace, de los demonios populares de las *diabladas* , un dios individualizado y metafórico que simboliza el mito de la vida y de las fuerzas naturales . Sin embargo , no podemos olvidar que , como decía Bajtin , ha sido la cultura popular en sus representaciones carnales , la encargada de mantener el hilo ininterrumpido de la interpretación festiva y alegre del mundo . Nietzsche , filósofo y filólogo , ha sabido descubrir lo que de saber popular hay en la cultura mediterránea , desentrañando su raíz más subversora y festiva : el instinto de la vida . Y Nietzsche compositor nos lo transmite a través de una melodía cuyas notas tienen la movilidad y la autonomía de una partitura cuyo intérprete será siempre el que le dé nueva vida , independiente de su autor ; además , esta nueva vida será medio para las otras muchas interpretaciones y vidas subsiguientes.

El pensamiento de Nietzsche en el *Gay saber* , su contenido filosófico esencial , es un amanecer , una nueva luz esperanzada , precursora del esplendor de Zaratustra . Sobre todo ello dice Jiménez Moreno en su introducción al libro : << Aquí tenemos ya la crítica de las costumbres , en el aspecto moral , religioso , social , cultural , nacionalista, etc. , disponiendo de las predicaciones de Zaratustra . Ante todo es aquí donde se describe el reconocimiento del "hecho histórico" de la muerte de Dios , aforismo 125 del libro III , que se da como supuesto en toda la predicación y actuación de Zaratustra , en el trato con sus hombres superiores , los que han llegado a tomar conciencia del hecho y a hacerse cargo del momento histórico para proyectar nuevos caminos , crear nuevos valores .>>¹⁴

Cita a Fink apoyando su propia afirmación , ya anteriormente expresada , de que el *Gay Saber* es una obra de madurez aunque no señale propiamente la plenitud de *Así habló Zaratustra* (*filosofía de plena mañana* frente a la del *mediodía*) . Eugen Fink

¹⁴ JIMÉNEZ MORENO , L. , O.c. pg. 36.

señala que <<...el sentimiento que domina a Nietzsche de que , con el fin del idealismo , es cuando comienzan a llegar las grandes posibilidades para el hombre , es su *gaya scienza* (sic) (...) En *Aurora* y *El gay saber* están ya los pensamientos fundamentales de la filosofía de Nietzsche apuntados como dominantes , formando el profundo trasfondo de estas obras : la muerte de Dios , la Voluntad de poder, el eterno retorno de lo igual y el superhombre . En *Zaratustra* alcanza su plena luz .>> 15. Según el propio Nietzsche a Overbeck : << El libro sobre el que te escribí hace cosa de diez días, me parece ahora como mi testamento . Contiene con máxima agudeza un retrato de mi esencia tal como es *tan pronto como* haya arrojado mi lastre . Es una composición poética y no una colección de aforismos .>> 16(11 feb. 1883) Y en *Ecce homo* : << ...al periodo intermedio corresponde el *Gay Saber* que contiene cien indicios de la proximidad de algo incomparable ; al final , esta misma obra ofrece ya el comienzo de *Zaratustra* ; en el penúltimo apartado del libro IV ofrece el pensamiento fundamental del *Zaratustra* >> 17. Y en el mismo libro cita como ejemplos de su esperanza las primeras palabras de Zaratustra que aparecen en la conclusión del libro IV : <<(...)Bendíceme , pues , ojo tranquilo , que eres capaz de mirar sin envidia hasta una felicidad demasiado grande . Bendice el vaso que quiere rebosar y que fluya de él el agua con oro y lleve a todas partes el reflejo de tu gozo . Este vaso quiere vaciarse otra vez y Zaratustra quiere hacerse hombre de nuevo >>18. Y nos dice cómo esta esperanza se plenifica , en el final del libro III , en el que los últimos aforismos sintetizan el destino de todos los tiempos :

<<¿ EN QUÉ CREES ? Creo que los pesos de todas las cosas tienen que establecerse de nuevo .

>> ¿QUÉ TE DICE TU CONCIENCIA ? "Tú debes llegar a ser el que eres" .

>>¿ DÓNDE ESTÁN TUS MAYORES PELIGROS ? En compadecer .

>>¿ QUÉ AMAS EN LOS DEMÁS ? Mis esperanzas .

>>¿ A QUIÉN LLAMAS MALO ? A quien siempre quiere avergonzarse .

>>¿ QUÉ ES PARA TI LO MÁS HUMANO ? Evitar que alguien pase vergüenza.

>>¿ CUÁL ES EL SIGNO DE HABER CONSEGUIDO LA LIBERTAD ? No avergonzarse ya ante sí mismo .>>19

15 *Idem* , o.c. , pg . 37.

16 Cfr. JIMÉNEZ MORENO , L. O.c. , pg. 35 .

17 *Ibidem*

18 NIETZSCHE ,F. O.c. , pg. 233 .

19 *Idem* , o.c. , pp. 189,190 .

Luis Jiménez Moreno , en su prólogo a la edición del *Gay saber* que él mismo traduce y que aquí manejamos , trata sobre la actualidad de Nietzsche , enfocada desde el punto de vista de su anacronismo en su propia época , así como la mayor comprensión y *sympatheia* con su pensamiento que se produce en la cultura de hoy ; dice : << Lo que no cabe duda es que para Nietzsche , cuando vivía y escribía , no era su momento , aludiendo él mismo a su mañana y pasado mañana . Esto se confirma por el hecho de que los acontecimientos históricos , culturales morales y religiosos han hecho mucho más comprensibles y sugerentes sus expresiones >>²⁰ . Posteriormente , en el párrafo siguiente , cita a Bataille , como refrendo de lo anteriormente dicho : <<*Que no se dude de ello ni un instante* : no se ha entendido ni una palabra de la obra de Nietzsche antes de haber *vivido* esa disolución deslumbrante de la totalidad : fuera de esto , esta filosofía no es sino un dédalo de contradicciones , o peor aún: pretexto para mixtificaciones por omisión (si , como hacen los fascistas , se aíslan ciertos pasajes para fines que el resto de la obra desmiente) . Quisiera que ahora se me siguiese con mayor atención . Ya habrá sido adivinado : la crítica que precede es la forma disimulada de la aprobación : justifica esta definición del hombre completo: *el hombre cuya vida es una fiesta "inmotivada"* , y fiesta en *todos* los sentidos de la palabra , una risa , una danza , una orgía ,que no se subordinan nunca, un sacrificio que se burla de los fines , sean materiales o morales >> (*Sobre Nietzsche, "Voluntad de suerte "*)²¹

Sigue citando Jiménez Moreno autores , como nuevos y más certeros intérpretes de Nietzsche que ven su actualidad , así a Boudot : <<...me gusta la renovación total del pensamiento de Nietzsche en cada uno de sus libros . Su exigencia creadora va contra la corriente , pero yo la tengo por la única capaz de devolver a nuestra época las fuentes individuales del genio de los hombres . Si nuestra sociedad no comprende esto, las máquinas electrónicas nos dictarán las leyes de la escritura antes de fin de siglo . Quien ha leído a Nietzsche no tiene deseos de escribir toda su vida el mismo libro . La libertad que en ello se consigue es más fuerte que sus derrotas . Somos víctimas de los dogmas , de las doctrinas , y podemos decir de las ideologías que imponen una pretendida evolución en el inmovilismo . Por el contrario, quien ha entendido la lección de Nietzsche no será *nietzschiano* , y cada uno de sus actos creadores deberá ser mirado como diferente a la naturaleza de la obra precedente . Tal vez esta necesidad de no quedar arrojados en la actividad , por enormes fuerzas de eficacia que impone la tecnificación , haga volver la atención a Nietzsche , en cuanto a fomentar una reflexión

20 JIMÉNEZ MORENO , L. Prólogo al *Gay Saber* ,ed. citada , pg. 24.

21 BATILLE ,G. *Sobre Nietzsche.Voluntad de suerte* , Traducción de Fernando Savater , Ed. Taurus , Madrid , 1979 , pg. 25 .

afirmativa sobre proyección y expansión del individuo , ayuda a liberarse a uno del engranaje cibernético sin encontrarse ciego y perdido (...) Nietzsche , junto con Marx y Freud , es uno de los tres pensadores cuya obra nos es particularmente necesaria . >>22

Cita Jiménez Moreno también , en este sentido , a Foucault , Trotignon y P. Ricoeur ; este último , con respecto a los antes citados , Nietzsche , Marx y Freud , dice : << Pues bien , estos tres despejan el horizonte hacia una palabra más auténtica , hacia un nuevo reino de la verdad , no sólo por medio de una crítica *destructiva* , sino por el invento de un arte de *interpretar* . Descartes triunfa sobre la duda acerca de la cosa por la evidencia de la conciencia ; ellos triunfan sobre la duda acerca de la conciencia por una exégesis del sentido.>>23

Y el mismo Jiménez Moreno sigue diciendo : << Nietzsche no sólo ha transformado y hasta ha dado la vuelta a muchas concepciones anteriores , sino que también se ha preocupado de los instrumentos operativos para mejor alcanzar y situar las cuestiones , y ese modo andar los caminos , cada camino , también se hace sentir desde Nietzsche .>>24

Más tarde , vuelve a citar a Morel afirmando que hoy menos que nunca podemos prescindir del pensamiento nietzschiano para esclarecer *con luz creadora* nuestra época.

Finaliza el prólogo a la obra de Nietzsche con la siguiente cita de Colli , en cuyo fondo de rebelión ante lo establecido podemos también encontrar una equiparación con la fiesta bajtiniana : << La predilección por lo paradójico, en el estilo de Nietzsche, revela una urdimbre de instintos contradictorios . El fondo es de metal noble : la intransigencia ante las opiniones dominantes , ante las verdades consabidas , obvias . Frente a cualquier sabiduría o sabihondez , Nietzsche se alza espontánea y descaradamente para contradecirla . Pero la arrogancia de su intervención , la forma de su exposición , que no se detiene ante ninguna osadía discursiva con tal de llevar a sus extremas consecuencias cualquier afirmación sospechosa , que es rebatida brutalmente con las trasposiciones más clamorosas de juicios y término , todo eso se parece a la gesticulación del comediante que tiende a suscitar una turbación , una emoción violenta.>>25

22 BOUDOT , *L'ontologie de Nietzsche* , ed. P.U.F. , París , 1971 , pg. 5.

23 RICOEUR , P. , *De l'interprétation* , Ed. du Seuil , París, 1965 , pg. 41-42. (Apud JIMÉNEZ MORENO, *Ibidem* .)

24 JIMÉNEZ MORENO , L. , O .c. pg. 26.

25 COLLI , G. *Después de Nietzsche* , ed. Anagrama , Barcelona , 1978 , pg. 43. (Apud JIMÉNEZ MORENO. *Ibidem* .)

Dice Jiménez Moreno : << En el *Gay Saber* se afirma una actitud de destrucción, de negación , que culminará con "*romped las viejas tablas*" de Zaratustra , precisamente esbozando al mismo tiempo una creación nueva , una edificación consistente , "realista" , pretendería él que fuera , diciendo sí a la vida y a cuanto pueda ser engrandecimiento de vida, impulsado por su *voluntad de poder*. >> 26

Hans Wolff nos señala también esta doble dimensión de ruptura y recreación desde la vida : << El *Gay saber* parte de dos diferentes representaciones del impulso fundamental : por una parte , como la voluntad de Schopenhauer es la fuente de toda excitación vital , aun de las conscientes; y por otra no es más que una fuente de instintos que fomentan la vida , y , en cuanto a tal , se muestra opuesto a la conciencia. Estas dos concepciones diferentes del impulso vital , que debieran metódicamente estar rigurosamente separadas , al confundirlas Nietzsche la una con la otra , o en las que piensa , en cierto modo , como a él le conviene , se hace posible la unión de vitalismo y dualismo que lógicamente sería insostenible. >> 27.

Añade Jiménez Moreno : << Convendrá insistir no tanto en el dualismo , sino en la doble dimensión negativa y positiva a la vez - "no se puede crear sin destruir" - por implicación necesaria de la actividad vital , aun por encima de toda lógica . >> 28

La crítica moral y religiosa de lo establecido , tanto social como culturalmente , surge desde un concepto vitalista de la existencia y nos introduce de lleno en la **fiesta** , que en su capacidad de inversión e , incluso , de subversión , trasvalora todo el sistema axiológico establecido para volverlo *humano* .

En la cita anterior de Jiménez Moreno , se recoge la esencia de la fiesta popular que ha estudiado Bajtin y que veíamos en el capítulo primero y también entra de lleno en la significación trascendental del *Gay Saber* como transmisor del espíritu carnavalesco popular : **la fiesta como inversión y la naturaleza como esperanza** . Será esta la disposición que daremos a los dos primeros apartados de este capítulo para terminar con un tercero al que titularemos "**La flauta de dionysos**", metáfora con la que quiere expresar Nietzsche lo que es para él el arte como representación del mundo y expresión del hombre .

26 JIMÉNEZ MORENO , L. O. c. , pg. 37.

27 WOLFF, H. *Friedrich Nietzsche* , Berna y Munich , Frankeverlag , 1956 , pg.160 . (Apud JIMÉNEZ MORENO , Ibidem .)

28 JIMÉNEZ MORENO , L. O. c. , pg. 38.

1.-La fiesta

<< La verdad no nace ni se encuentra en la cabeza de un solo hombre , sino que se origina entre *los hombres* que la buscan conjuntamente en el proceso de su comunicación dialógica . >>²⁹

M. Bajtin

Si volvemos a las citas anteriores de Nietzsche con las que abrimos el capítulo , nos encontramos con conceptos básicos como *fiestas saturnales* , espíritu que *resiste la presión y que se ve sorprendido de repente por la esperanza* , *parodia* como *imitación arriesgada* de la verdad, *vida* , *futuro* , *salud* , *crecimiento* . Todos estos conceptos nos remiten al origen de la fiesta popular que , indiscutiblemente , alienta la cultura mediterránea . Es el contacto con esa cultura el que potencia una nueva visión de la vida que se plasmará en sus obras de esa época así como en su concepción del *eterno retorno* .

En la introducción de la edición citada del *Gay saber* , Luis Jiménez Moreno habla del libro concreto : ediciones, aparición, título y contenido del mismo y afirma que es en 1881 cuando Nietzsche concibe con gran fuerza el pensamiento *del eterno retorno* , y que es ese el momento de conversión y apertura hacia la visión y creación definitiva de su obra filosófica , con una maduración en los libros *Aurora* y *El gay saber* durante los años 1881 y 1882 (que culminará en *Así habló Zaratustra* , en 1883- 85) . Dice que es , precisamente en estos años 81 y 82 , cuando descubre *Carmen* , de Bizet , conoce a Lou Salomé (compone la música del *Himno a la vida* con letra de Lou Salomé) y mejora su salud notablemente . Añade Jiménez Moreno , citando a G. Morel: << Nietzsche descubre *Carmen* en el momento preciso en que va a hacer entrar en su lenguaje con el *Gay Saber* , la alegría , una alegría que sólo es francesa por cuanto es mediterránea - incluso *africana* dirá en *El caso Wagner* . >>³⁰

Una alegría que se dará en el baile como expresión de aligeramiento por la risa y por la música . La risa y sus formas de ironía , burla e , incluso paradoja siempre llevarán el distanciamiento como requisito esencial ya que el distanciamiento posibilitará la tarea del conocimiento humano y aligerará de la carga de lo impuesto por el pasado o capacitará para tener juicio crítico sobre ello . La música será la fusión con el mundo , lo que mueva los pies para danzar y para marcar el camino schopenhauerianamente

²⁹ BAJTIN , M. *La poetique de Dostoievski* , ed. du Seuil , París 1970 , pg. 155 .

³⁰ MOREL , G. *Nietzsche* , ed. Aubier-Montaigne , París , 1970,1971, pg 128 . (Apud JIMÉNEZ MORENO ,L. O.c. , pg. 38 .)

desde las raíces de la naturaleza . Lo dice Nietzsche en *Así habló Zaratustra* completando los conceptos que inicia en el *Gay saber* : << Mis talones se irguieron , los dedos de mis pies escuchaban para comprenderte : lleva , en efecto , quien baila sus oídos ¡ en los dedos de sus pies ! >>³¹ Y en el mismo libro , en la segunda parte , ya había pedido a las jóvenes que danzaban en el claro del bosque <<Una canción de baile y de mofa contra el espíritu de la pesadez , mi supremo y más poderoso diablo ...>>³² .

Nietzsche , pues , representa la revolución vital por medio de la alegría , la risa, la fe en la vida y la interpretación liberadora del mundo a través de la expresiones humanas más vitales . Para Nietzsche , el arte de las fiestas es un arte superior como dice en el aforismo 89 del *Gay Saber* : << ¡Qué nos importa todo nuestro arte de las obras de arte si perdemos aquel arte superior , el arte de las fiestas! . En otro tiempo todas las obras de arte se colocaban en la calle principal de la humanidad como insignias conmemorativas y monumentos de los momentos superiores y más dichosos . Ahora con las obras de arte se pretende apartar de la gran calle del sufrimiento de la humanidad , por un pequeñísimo momento agradable , a los pobres , agotados y enfermos . Se les ofrece un entusiasmo momentáneo y una enajenación >>³³ . A pesar de la herencia romántica de Nietzsche por la que penetra el sentido individualista y , de alguna manera , de liberación al margen de lo social , observamos cómo este aforismo coincide con la afirmación de Bajtin cuando dice que actualmente se echa de menos la fiesta colectiva , dionisiaca y popular , como depositaria de las esencias de la subversión natural , ante el racionalismo dominante del poder establecido ; afirma Bajtin : << La fiesta es la categoría primera e indestructible de la civilización humana . Puede empobrecerse , degenerar incluso , pero no puede eclipsarse del todo . La fiesta privada, la del interior , que es la del individuo en la época burguesa , conserva , a pesar de todo , su naturaleza verdadera aunque desnaturalizada : en los días de fiesta las puertas de la casa son abiertas a los invitados (en última instancia , a todo el mundo , al mundo entero) ; en tales ocasiones todo es distribuido profusamente (alimentos , vestidos , decoración de las piezas) , los deseos de felicidad de todo tipo subsisten aún (si bien casi se ha perdido su valor ambivalente) , así como las promesas , los juegos y camuflajes , la risa alegre, las bromas , danzas , etc . La fiesta está separada de todo sentido utilitario (es un reposo , una tregua) . Es la fiesta la que, liberando de todo utilitarismo , de todo fin práctico , brinda los medios para entrar temporalmente a un

31 NIETZSCHE ,F. *Así habló Zaratustra* , introducción , traducción y notas de A. Sánchez Pascual , ed. Alianza , Madrid 1984 , pg. 309 .

32 *Idem* . o.c. , pg. 163 .

33 NIETZSCHE , *El gay saber* , ed.c. , pg. 127.

universo utópico . No es posible reducir la fiesta a un contenido determinado y limitado (por ejemplo , a la celebración de un acontecimiento histórico), pues en realidad ella misma transgrede automáticamente los límites . Tampoco se puede separar la fiesta de la vida del cuerpo, de la tierra , de la naturaleza, del cosmos . En esta ocasión "el sol se divierte en el cielo", y parece que incluso existe un "tiempo de fiesta" independiente . En la época burguesa todo esto habría de declinar . Es un hecho significativo que la filosofía occidental de los últimos años , y más precisamente la filosofía antropológica , trate de revelar la sensación de fiesta particular del hombre (humor festivo) , el aspecto de fiesta particular del mundo , y de utilizarlo para vencer el pesimismo de la concepción existencialista . >>³⁴

Aunque en los estudios de Bajtin observamos a menudo concesiones a la dialéctica marxista , (como cuando señala a la dinámica burguesa como causa de la individualización de la fiesta) , es indudable que el esquema festivo popular , frente a la interpretación individualista actual de lo que es una celebración , recoge , en esencia, aquello que denuncia Nietzsche en su ya citado aforismo 89 . La gran calle principal de la humanidad frente a la gran calle del dolor , el secuestro de lo colectivo por lo individual , los momentos superiores y más dichosos frente a un pequeñísimo momento agradable : el arte ya no es de todos porque se ha sustraído a la naturaleza y a sus reglas de superación (regeneración) vital .

Bajtin ha estudiado la fiesta popular en sus distintas acepciones , sobre todo en la cultura mediterránea ; la fiesta del asno , la fiesta de los locos , la risa pascual , el papel del bufon y , sobre todo , los ingredientes de la fiesta popular en la plaza pública: su carnavalización , sus diabladas y sus espacios y tiempos naturales .

También Nietzsche toca estos temas , pero veremos cómo su estilo , más poético que investigador , les da un sentido metafórico que , por lo certero de su intuición poética casi visionaria , resulta profético .

-La danza , la orgía , la fiesta

<<Tienen pies y corazones pesados :-no saben bailar.

¡Cómo iba a ser ligera la tierra para ellos ! >>³⁵

Nietzsche

³⁴ BAJTIN , M. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* , ed.c. , pp. 248,249.

³⁵ NIETZSCHE ,F. *Así habla Zaratustra* , ed.c. , pg. 391 .

En el universo poblado de voces que descubre Bajtin en la risa popular , están los orígenes de los gritos que llamarán *hacia nuevos mares* . Es cierto que Nietzsche no investiga en la cultura popular , pero , indudablemente , es esta cultura la depositaria , en discurso temporal paralelo al de lo establecido, del instinto de la verdad esperanzada en la naturaleza y en la época de la abundancia y de la risa deconstructora y liberadora ; es también a través de esta cultura popular por la que se filtra la vida que ofrece la *Carmen* de Bizet y que le iluminó un universo nuevo . Cuando comenzábamos el capítulo primero de los estudios bajtinianos con el aforismo 272 del *Gay saber* : <<¿Qué amas en los demás ? . Mis esperanzas >>³⁶ lo hacíamos porque la polifonía que estudia Bajtin es la misma que se descubre en los aforismos de Nietzsche ; la interpretación del mundo defendida por Nietzsche se asienta en la línea ininterrumpida de la expresión *natural* y espontánea , resurgente de opresiones y perenne a los cataclismos más demoledores . La capacidad de resurgimiento le vendrá de la esperanza que se asienta en la vivencia de la esencia de la naturaleza como garantía de vida a través de la muerte .

No es lo que de popular tenga el arte lo que interesa a Nietzsche , sino lo que de vital hay en el arte y en lo popular , si entendemos vital por generador y regenerador de la especie en busca de aquello más humano . Sería , pues , un *humanismo* , pero más en el sentido existencialista , como algo vivo cuya tarea consiste en ir construyendo cada generación de manera abierta y engendradora de nuevas formas , que en el sentido renacentista de algo cerrado y concluso para ser estudiado como modelo .

<<El mundo se nos ha hecho más bien otra vez "infinito", en cuanto no podemos rehusar la posibilidad de que *encierra en sí infinitas interpretaciones* . Una vez más nos coge el gran estremecimiento , pero ¿ quién tendrá el gusto de divinizar inmediatamente otra vez , al modo antiguo, *este* monstruo de mundo desconocido ? y ¿ adorar en lo sucesivo poco más o menos *lo* desconocido como "el Desconocido" ? Ay, se dan demasiadas posibilidades *no divinas* de interpretación , incluidas en esto desconocido , demasiada diablura , tontería , locura de la interpretación ..., incluso la nuestra propia , la que conocemos , humana , demasiado humana .>>³⁷

Nietzsche entiende la dimensión esencial del hombre de hoy como capaz de valorar ; de esta manera , el hombre , que puede valorar , puede invertir . Por ese mismo mecanismo ponderador , es capaz de distanciarse y parodiarse a sí mismo creando un arte superior , el de la fiesta , que será , a la vez , potenciador para su propia

³⁶ *Idem* *Gay saber* , ed.c. , pg. 189.

³⁷ NIETZSCHE , F. o.c. , pp. 278,279 .

vitalidad y la de la especie humana a través de la suprema regla de la inversión y transvaloración .

El arte que descubre Nietzsche como *humano* es aquel que no encubre la realidad con formas solapadoras de la verdad . El arte es la apariencia de la verdad , por lo tanto será , como la propia existencia , devenir y capacidad de recreación de nosotros mismos en nuestro mundo , y esta relatividad de nuestro propio conocimiento y del de nuestro mundo nos hará capaces de establecer una distancia : mirarnos desde arriba o desde abajo , reír o llorar , y mantener también la distancia en el conocimiento sobre las cosas, para interpretar el mundo con la alegría del bufon , en el que se hibridan el héroe y el loco . El arte será , pues , el que surja de las reglas de la libertad del juego infantil , que se burla y que se repite con bailes y ponderaciones como expresiones de esa sabiduría de vida que nos impele a ser nosotros mismos . Como Nietzsche dice en el aforismo 107, (citado en la pg. 98 de este mismo capítulo), *hay que descubrir al héroe y al loco y utilizar la gorra del bufón y el arte de la travesura* , para crear una distancia artificial y reír o llorar , para poder ser libres sobre las cosas e, incluso , sobre la moral , que nos hace avergonzarnos de nosotros mismos .

Estos conceptos del loco , el héroe , el poeta , el bufon , los desarrolla en el mismo libro del *Gay saber* y los complementa más aún en *Así habla Zaratustra* , en donde se plenifican .

En el aforismo 125 , del capítulo III del *Gay saber* , es el *loco* el encargado de anunciar , prematuramente , la muerte de Dios . Aquí la carcajada que arranca de los que estaban en la plaza es la distancia de lo razonable frente a la búsqueda irracional : el *loco* busca a Dios , porque *los hombres han borrado el horizonte y han matado a Dios que se ha desangrado bajo sus cuchillos* . Y se pregunta el *loco* <<...¿ qué fiestas expiatorias o qué juegos sagrados deberíamos inventar ?(...)¿ no deberemos convertirnos en dioses nosotros mismos , sólo para parecer dignos de ello ? >>³⁸ . Pero ante el silencio de los que le miran extrañados , el *loco* es consciente de que llega demasiado pronto y que la única ceremonia a hacer es una ceremonia funeraria en las iglesias , que no son sino sepulturas de Dios . Y así , es el *homo poeta* el que se encarga de dar forma a esa ceremonia : << Yo mismo he escrito de mi puño y letra esta tragedia de las tragedias hasta el punto que está hecha , el mismo que por primera vez ha ligado a la existencia los nudos de la moral , y tan fuertemente , que sólo Dios puede desatarlos - esto es lo que pretende Horacio - yo mismo ahora he dado muerte a todos los dioses en el cuarto acto...¡ por moralidad ! ¿ Qué debo hacer ahora en el quinto ?

³⁸Vide pg. 98 de este mismo capítulo .

¿Dónde descubrir ahora la solución práctica ? ¿ Tengo que empezar a pensar en una solución cómica ? >>>³⁹ .

Esa solución cómica se alumbra con la metáfora del asno , parodia del sometimiento , en *Así habla Zaratustra* . En el capítulo anterior veíamos cómo Bajtin , al estudiar las manifestaciones festivas populares , recuerda que el asno es la representación de lo bajo material y se apoya para su afirmación en *El asno de oro* de Apuleyo , así como en ejemplos de literatura rusa (Dostoievsky entre otros) y en las leyendas del asno de San Francisco de Asís . Bajtin aúna la fiesta del *asno* con la fiesta de los *locos* y la *risa pascual* por el principio de la risa , que surge de la esperanza generada por la resurrección de lo más bajo material y la garantía que esto conlleva de futuro.⁴⁰ En la parodia del asno , Nietzsche invierte las escenas bíblicas de la última cena , muerte y resurrección , en un esquema de fiesta popular coincidente con la esencia de las parodias pascales : banquete y muerte por los excesos festivos de celebración de la vida , que está asegurada por la resurrección generosa que depara la naturaleza . La risa está garantizada por la fiesta .

En la cuarta y última parte de *Así habla Zaratustra* , "El despertar" , Nietzsche mezcla intencionadamente las risas de los hombres con el rebuzno del asno :

<< (...) Y Zaratustra se tapó los oídos , pues en aquel momento , el I-A del asno se mezclaba extrañamente con los ruidos jubilosos de aquellos hombres superiores .

>> "Están alegres , comenzó de nuevo a hablar , y ¿ quién sabe ? tal vez a costa de quien les hospeda ; y si han aprendido de mí a reír , no es , sin embargo , *mi* risa la que han aprendido . (...) Este día es una victoria : ¡ Ya cede , ya huye *el espíritu de la pesadez* , mi viejo archienemigo !(...) Así habló Zaratustra y de nuevo llegaron desde la caverna los gritos y las risas de los hombres superiores : entonces él comenzó de nuevo. "Pican , mi cebo actúa , también de ellos se aleja mi enemigo , el espíritu de la pesadez . Ya aprenden a reírse de sí mismos : ¿ oigo bien ?" >>>⁴¹

Después de estas palabras , en las que nos inicia a la fiesta con la risa liberadora, pasa a describirnos la ceremonia en torno al asno , al que se descubre como ponderación de la sabiduría rumiante de sí misma , del "santo decir sí" de la naturaleza paciente expresado en le I-A del asno ⁴², del sometimiento estúpido que supone el no tener más que orejas para escuchar y risa para asentir , pero que se podrá convertir , por la inversión festiva , en la inocente sabiduría de los dioses . Por esta ceremonia

³⁹ NIETZSCHE , F. *Gay saber* , ed.c. , pg. 168 .

⁴⁰ Ver cap. I de esta tesis , pp. 49, 50.

⁴¹ NIETZSCHE ,F. *Así habla Zaratustra* , ed.c. , pp. 412,413 .

⁴² El I-A del asno equivale al "sí "en alemán .

entraríamos ya en "La fiesta del asno", el apartado siguiente de esta IV parte, en la que ya se explicita el sentido de esta simbología claramente pascual; cada uno de los hombres nobles reunidos en la caverna van explicando a Zaratustra cómo, a partir de sus enseñanzas, han descubierto en el asno el símbolo de todo lo que el hombre debe alabar; y será el hombre más feo, el inexpresable, el abominable (que nos recuerda a la figura bíblica de Cristo en la cruz presentado como *el más repulsivo de los hombres*), el que de manera más completa va a dar el sentido del asno en contestación a las preguntas de Zaratustra: << Y también tú, por fin, dijo Zaratustra, y se volvió hacia el más feo de los hombres, el cual continuaba tendido en el suelo, elevando el brazo hacia el asno, (le daba, en efecto, vino de beber). Di, "inexpresable" ¡ qué has hecho!

>>Me pareces transformado, tus ojos arden, el manto de lo sublime rodea tu fealdad: ¿ qué has hecho?

>>¿ Es verdad lo que éstos dicen, que tú le has vuelto a resucitar? ¿ Y para qué? ¿ No estaba muerto y liquidado con razón?

>>Tú mismo me pareces resucitado: ¿ qué has hecho? ¿ por qué te has dado la vuelta? ¿ por qué te has convertido? ¡ Habla tú el inexpresable!

>>¡Oh, Zaratustra, respondió el más feo de los hombres, ¡ eres un bribón!

>>Si *él* vive aún, o si vive de nuevo, o si está muerto del todo, - ¿ quién de nosotros dos lo sabe mejor? Te lo pregunto.

>>Pero yo se una cosa, - de ti mismo la aprendí en otro tiempo, oh Zaratustra: quien más a fondo quiere matar, *ríe*.

>>"No con la cólera, sino con la risa se mata", así dijiste tú en otro tiempo.>>⁴³

La inversión ha creado la distancia, la risa que mata y, por ello, sigue diciendo Zaratustra cómo se han vuelto como niños y se sienten felices con su sabiduría de niños (a quienes, sin embargo, señala, no interesa el reino de los cielos), pero deben abandonar ese cuarto de juegos que es la caverna de Zaratustra para ir como hombres al *reino de la tierra*. Y concluye de la siguiente manera: << ¡ Oh mis nuevos amigos, dijo, - vosotros gente extraña, hombres superiores, cómo me gustáis ahora, -

>>-desde que os habéis vuelto alegres otra vez! Todos vosotros, en verdad, habéis florecido: paréceme que flores tales como vosotros tienen necesidad de *nuevas fiestas*,

⁴³ NIETZSCHE, F. O.c., pg. 118.

>>- de un pequeño y valiente disparate , de algún culto divino y alguna fiesta del asno , de algún viejo y alegre necio - Zaratustra , de un vendaval que os despeje las almas con su soplo .

>>¡No olvidéis esta noche y esta fiesta del asno , hombres superiores ! *Esto* lo habéis inventado vosotros en mi casa , y yo lo tomo como un buen presagio - ¡tales cosas sólo las inventan los convalecientes ! >>44

Será también el más feo de los hombres el que afirme , ante la pregunta que él mismo se hace sobre si esto es la vida , que *una sola fiesta con Zaratustra le ha enseñado a amar la tierra* (garantía de vida) ; esta frase , que se pronuncia en el apartado siguiente , "La canción del noctámbulo" , da paso de la parodia del asno a la fiesta de los hombres superiores , una orgía de vino , risas y lágrimas , de baile y de dulce vida :

<< Tan pronto como los hombres superiores oyeron su pregunta cobraron súbitamente consciencia de su transformación y curación , y de quién se la había proporcionado : entonces se precipitaron hacia Zaratustra dándole las gracias (...) de modo que unos reían y otros lloraban . El viejo adivino bailaba de placer ; y , aunque según piensan algunos narradores , entonces se hallaba lleno de dulce vino , ciertamente se hallaba más lleno aún de dulce vida y había alejado de sí toda fatiga . Hay incluso quienes cuentan que el asno bailó en aquella ocasión : pues no en vano el más feo de los hombres le había dado a beber vino . Esto puede ser así , o también de otra manera ; y si en verdad el asno no bailó aquella noche , ocurrieron entonces , sin embargo , prodigios mayores y más extraños que el baile de un asno .>>45

Finalmente , cuando se acerca la medianoche , todos animales simbólicos de Zartustra, el asno y los dos animales heráldicos , el águila y la serpiente , escuchan la voz de Zaratustra que les invita a redimir los sepulcros , una vez que ya han bailado y el vino se ha convertido en desechos , en posos .46

La parodia festiva sobre la muerte y resurrección abre la puerta a una nueva visión del mundo por la transvaloración y subversión de lo cultural establecido y es la clave para llegar a ser *un niño que juega* . La fiesta del asno es la coyuntura paródica sobre la que se deslizan las transformaciones de los hombres superiores , que a su vez adquieren su sentido en el simbolismo triádico de otras transformaciones que propone Nietzsche , en su preocupación por subvertir o transvalorar la situación y actitud cultural de la sociedad de su época , y que representan el proceso histórico evolutivo de

44 Ibidem .

45 Idem , o.c. , pg. 442 .

46 Cfr. Ibidem .

la cultura . A través del discurso de Zaratustra , Nietzsche nos da los símbolos del *camello* , *el león* y *el niño* , como representativos de los estadios por los que pasa este proceso de la historia (de la cultura) . Zaratustra nos brinda la descripción paradigmática de este proceso cultural : <<Os voy a hablar de las tres transformaciones del espíritu : de cómo el espíritu se transforma en camello ,y el camello en león , y el león , finalmente , en niño.>>⁴⁷. El proceso histórico de maduración personal va desde un punto de partida que no podemos olvidar y que será nuestra imbricación en la historia, la raza y el momento , y un punto de llegada hacia el que se tiende (y que no siempre se ve claramente) . Nietzsche lanza sus símbolos desde la significación que la participación activa del cognoscente pueda tener en el proceso evolutivo , porque es el mismo cognoscente el que investiga , descubre , valora y proyecta .

Después del camello , que acumula y resiste en el desierto , viene el león , que será el momento originario en el que se toma conciencia , la *actitud del león* representa y simboliza la audacia clara de decir no de enfrentarse a lo que fluye y a cómo fluye internándose en *el desierto más solitario* , en soledad potenciadora de libertades porque quiere ser dueño y señor en su propio desierto : << Pero en lo más solitario del desierto se espera la segunda transformación : el espíritu se convierte en león que quiere *forjarse su libertad y ser el amo* en su propio desierto. >> ⁴⁸ . Los rasgos característicos del león nos los pinta Zaratustra en los párrafos centrales de la narración de las transformaciones : << ¿Cuál es el gran dragón al que no puede el espíritu llamar amo ni dios ? El gran dragón se llama " tú debes " . Pero el espíritu del león dice "yo quiero" . "Tú debes" le cierra el paso , brilla como el oro , es un animal escamoso (...) valores milenarios brillan en sus escamas (...) En otro tiempo el espíritu amó el "tú debes" como su cosa más santa ; ahora tiene que encontrar ilusión y capricho incluso en lo más santo, de modo que robe el quedar libre de su amor : para ese robo se precisa al león .>> ⁴⁹

La descripción del león es mucho más detallada y amplia que la del dragón , que es sólo un punto de referencia en cuanto a la rebeldía del león frente al sometimiento , rebeldía que dejará abierto el camino para crear algo nuevo . La característica del león será el *no* frente al *debes* del dragón , que simboliza al viejo amo , los valores milenarios que forman escamas impenetrables que lo hacen poderoso e invulnerable , ya que la luz que dimana de ellas ciega e impide ver otra cosa . Para salir de tal ofuscación , Zaratustra ha propuesto la actitud del *camello* , que soporta resiste , se humilla y ...va a parar al desierto a donde su carga lo lleva y donde sufre hambre y soledad por amor a la

⁴⁷ NIETZSCHE ,F. *Así habla Zaratustra* , ed.c. , pg. 49.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Idem* , o.c. , pp. 50 ,51.

verdad ; allí , sumándose la fuerza de su resistencia estéril a la soledad , tiene lugar la transformación del *espíritu del camello* al *espíritu del león* . Con ello (el aislamiento y el *no*) únicamente consigue procurarse las condiciones para crear algo nuevo y poner de manifiesto que hay *locura y arbitrariedad* en lo que se toma por lo más santo . Esta vaciedad es preciso llenarla , pero el león no descubre con qué porque no es capaz de crear nuevos valores (toda su voluntad se agota en lucha) .

<< La revolución del león , valiosa sin duda en el proceso hacia la capacidad de innovar , no es más que paralelismo con la resistencia del camello . Ni era capaz de crear el camello , sino sólo de resistir y transportar y en ello consistía su valor más genuino . Tampoco creará el león , sino que combatirá , destruirá tal vez , y llegará a posibilitar las condiciones para no verse necesitado por la aceptación de cuanto se le imponía . Carga , aguante, transporte y desierto eran perfectamente razonables en un ámbito de tejidos fabricados desde tiempo inmemorial . Al afirmar *yo quiero* , como "un santo decir no" , intentará tejer otra razón paralela , y contraria , pero no propiamente libre , sino dependiente .>>⁵⁰ Así , la novedad de esta revolución radicará en el descubrimiento de la locura y arbitrariedad en contra de lo razonablemente comprendido .

Es con *el niño* con quien empieza la verdadera novedad ; no comienza la vida pero sí la posibilidad de una vida realmente nueva , la posibilidad de la innovación verdadera . La nueva vida del niño es ante todo "un santo decir sí" , su talante ha superado tener que estar en contra , vive por y para sus realizaciones . << Inocencia y olvido es el niño , un comenzar de nuevo , un juego , una rueda que gira por sí misma , un primer movimiento , un santo decir sí (...) Sí , hermanos míos , para el juego del crear es necesario un santo decir sí . Ahora es cuando el espíritu quiere *su* voluntad, conquista *su* mundo , el que lo perdió.>>⁵¹ Ya no es el I-A sometido del asno sino , como dice Jiménez Moreno :<< El yo quiero del niño es un santo decir sí porque no viene impuesto por los valores milenarios ni por la perspectiva de un futuro hipotecado (...) El juego para el niño , aunque lo tachen de inútil , es siempre valiosísimo , es su realización propia . Realización de su vida (...) Es la proyección libre de lo más natural que pueda pervivir en cada hombre (...) el juego es arte de la vida . La creación artística de la vida de cada uno es como obra de arte , por ser desde el apremio natural , libre en su modo , realidad praxica , bello en agilidad y complacencia , pleno y nunca acabado y además realizado siempre en colectividad , de tal modo que la mejor

⁵⁰ NIETZSCHE ,F. *Así habló Zaratustra* , ed.c. , pp. 148 , 149 .

⁵¹ JIMÉNEZ MORENO , L. O.c. , pg.51.

participación y satisfacción de cada uno redunda en el mejor juego y la mayor complacencia de todos.>>⁵²

Esta transformación en niños por la del asno , se da después de la locura y arbitrariedad , de la parodia , la fiesta y el vino . Cuando *el loco* logra perder las coordenadas dadas y recupera la identidad individual a través de la pérdida , alcanzando la inocencia , es cuando busca nuevas fiesta y se pregunta con qué nuevos juegos tendrían los hombres que celebrar la muerte de Dios . Los hombres nobles , como pasa en la del asno , toman con estas fiestas consciencia de la vida , cuando se convierten en niños e inician una fiesta de la vida que puede volver a repetirse siempre porque está implicada en el ciclo natural muerte-vida : es el mundo y es la fiesta , la danza y la orgía y se pueden redimir los sepulcros y no importará lo bueno ni lo malo ; porque *el placer es más profundo que el sufrimiento* y la *vid cortada y sangrante vive para volverse madura y alegre* . ⁵³

No obstante , para salir otra vez de la caverna , a Zaratustra le hará falta el signo del león , la resistencia y el decir no ; diríamos que , en este capítulo , ya es un *inocente* decir no , porque la actitud del león no es agresiva con los otros animales y *ríe* y se maravilla de su juego con las palomas ; el león es el signo del tiempo , que comienza , pero que aún no es tiempo de plenitud , sino de profecía .⁵⁴

Todo el libro de Zaratustra (sobre todo el primero) viene a esclarecer la situación de las distintas transformaciones , pero sobre todo en *Del árbol en la montaña* y *Del camino creador* , donde las transformaciones se ven expresamente aludidas . Se habla de cómo es posible ser libre y cuándo creador , cómo es posible empezar de nuevo por sí y desde sí mismo , sin huidas , sino haciéndose amo de sí mismo .⁵⁵

Nos debemos detener en qué entiende Zaratustra por la innovación de la verdad para cada vida y en cada momento ; qué es elevado , qué es grande , qué es creado de nuevo , en ese juego siempre infantil porque no se ve encadenado por los compromisos de la vida anterior ni por cálculos previsorios . << Zaratustra ha cambiado , se ha hecho niño . Zaratustra está despierto . ¿ Qué tienes tú que ver con los que duermen?>>⁵⁶ . <<Niño despierto , esa es la actitud de Zaratustra cuando va hacia el encuentro de los hombres . Ante ellos declara cómo es preciso pasar por encima de lo que

⁵² *Idem* , o.c. , pp.151 ,152 .

⁵³ Cfr. *Así habla Zaratustra* , pg. 427.

⁵⁴ Cfr. *Ibidem*.

⁵⁵ Cfr. *Idem* ,o.c. , pp.153,154 .

⁵⁶ NIETZSCHE , F. *Así habla Zaratustra* , ed. cit. , prólogo 2 , pg.32 .

multitudinariamente está convenido en las más diversas valoraciones, para que cada uno sea capaz de su invención , de su proyecto , de su obra de arte (...) La propia existencia es ya grande sin complacerse en que los demás nos den satisfacción , sin tener que esperar a que la multitud nos dé la razón , sin tener que acreditarse a fuerza de reiteración en el acierto que todo el mundo reconoce .>>⁵⁷

En estas palabras de *Así habla Zaratustra* Nietzsche plenifica estas otras del *Gay saber* en las que ya se esbozaba la trayectoria de las transformaciones : << ¿ Qué es lo más grande que puede sucedernos ? que llegue la hora del gran menosprecio . La hora en que sintáis asco de vuestra propia dicha , y de vuestra razón , y de vuestra virtud.>>⁵⁸ Y más adelante :<< Dicha razón , virtud y justicia valen en situaciones convencionales , y pudieran servir de lazos comunes , para lo común en una sociedad . Pero no es aceptable medir con esas palabras la innovación, el arte propio , la realización nueva y bella de cada uno en lo más suyo , que no es totalmente comunicable , sino sólo es posible hacerlo presente como estímulo y simpatía para que también otros vivan la creación de su vida en cada instante .>>⁵⁹

El arte festivo de la inversión y de la risa será la regla del juego , inocente y peligroso , del niño . Inocencia que brota de la "a-moralidad" , del peligro , del riesgo de *vida* (no de muerte) que nos exige la fiesta . Sobre la cultura del niño , de esa disposición inocente y confiada para sumergirse en el juego y su vinculación con lo dionisiaco , nos dice Jiménez Moreno :<< La vinculación excitante con la naturaleza que comprende lo dionisiaco , une asimismo en las creaciones humanas poesía , música y filosofía , pero , al mismo tiempo , estas creaciones bellas , acarrearán en sí el paralelismo con lo indeterminado de la naturaleza, con lo que , por lo general , se llama azar , y Nietzsche se complace en significar como juego , tomándolo de los griegos . La sensación estética , las creaciones culturales humanas estarán pidiendo reproducirse en ese grandioso juego que la naturaleza misma juega repetida y diversísimamente .>>⁶⁰ Y citando a Reinhart añade : <<¿Qué es lo "dionisiaco" en la poesía y en la filosofía de Nietzsche conforme a su esencia , a su autenticidad ? Habría que dirigir la pregunta a la una y a la otra , a la filosofía ya a la poesía . A la poesía tanto antes , sin embargo , cuanto lo "dionisiaco" se presiente con toda propiedad como lo que inspira , cuando comienza a transformarse la acción poética en Nietzsche en filosofía , o la acción filosófica en lo "ditirámico" , esto es , a partir de él , crecen perfectamente unidas

⁵⁷ *Idem* , o.c. , pg.155.

⁵⁸ NIETZSCHE ,F. *Gay saber* ,ed.c. , prólogo , 3 ,pg. 51.

⁵⁹ *Idem* , o.c. , pg. 156 .

⁶⁰ JIMÉNEZ MORENO , L. *Hombre , Historia y Cultura* , ed. Espasa Calpe , Madrid , 1983 ,pg. 194.

todas sus fuerzas , se condicionan en otras , se transfiguran ...expresado biológicamente; a partir de Nietzsche , la era de Zaratustra . >>⁶¹ No valen , pues , las normas racionales inventadas por los hombres , porque la naturaleza marca sus propias reglas en el azar .

Sigue diciendo Jiménez Moreno cómo la poesía y la filosofía reflejarán , en la fuerza dionisiaca , el juego natural que Heráclito atribuía a Zeus , y cita a Nietzsche : << Entre los hombres , Heráclito como hombre fue algo increíble : si se mirase bien cómo prestaba atención al juego de los niños ruidosos , de ese modo pensó a este propósito lo que nunca pensó nadie con tal ocasión : el juego de Zeus , el gran niño del cosmos (...) El juego , lo inútil como ideal de lo sobrecargado de fuerza , como lo infantil . La "candidez" de Dios , *pais paidón* .>>⁶²

En el *Gay saber* , refiriéndose al juego natural , dice también Nietzsche en el aforismo penúltimo del libro , el 382 : <<(...)un espíritu que juega ingenuamente con todo esto , esto es , sin pretenderlo por rebosante de plenitud y poder , con todo lo que hasta ahora se consideraba santo , bueno , intocable y divino , para quien lo más alto que el pueblo estima en sus valoraciones , sería algo como peligro , caída , rebajamiento o, por lo menos , recreo , ceguera , olvido temporal de sí mismo . El ideal de un bienestar y benevolencia humanamente sobrehumano , que con frecuencia aparecerá como *inhumano* , por ejemplo , si se coloca al lado de toda seriedad terrena hasta ahora, al lado de toda especie de solemnidad de ademanes , palabras , sonidos , vistas , moral y tarea como su parodia personificada e involuntaria, y con ello a pesar de todo , tal vez surge por primera vez *la gran seriedad* , se pone el primer interrogante propiamente dicho , se cambia el destino del alma , se mueve la aguja , *comienza la tragedia* ...>>⁶³

Y este aforismo lo completa con el siguiente , el 383 , que termina precisamente el libro ; es el EPÍLOGO , en donde la distancia de la risa convertirá las fuerzas telúricas de la tragedia , una vez más, en comedia , fiesta y baile al son de la música de la "flauta de Dionysos" :

<<Y cuando para terminar voy pintando despacio , despacio , este interrogante sombrío y precisamente tengo aún la intención de recordar a mis lectores las virtudes del lector correcto -¡qué virtudes tan olvidadas y tan desconocidas !- , me encuentro que en torno de mí resuena la risa más maliciosa , más vivaz y diabólica . Los mismos espíritus de mi libro caen sobre mí (...) ¿No tenemos una mañana clara en torno

⁶¹ Apud JIMÉNEZ MORENO , L. O.c. , pg. 310.

⁶² NIETZSCHE , W .III , Esc. Póst. (Apud JIMÉNEZ MORENO , L. O.c. , pg. 195 .)

⁶³ NIETZSCHE , *Gay Saber* , ed.c. pg. 287 .

nuestro? ¿ Y un verde y blanco suelo con césped , como reino del baile ? (...) Mi gaita espera y mi garganta también ... puede que suene un poco brusco , pero habéis de contentaros , para eso estamos en la montaña . Pero lo que vais a oír , por lo menos es nuevo ; y si lo entendéis mal , si entendéis mal a los *cantores* , ¡ qué importa !. Esto es "la maldición del cantor" . Cuanto con mayor claridad podáis oír su música y su aire , tanto mejor también bailaréis según su pífano. *¿Queréis esto?>>*⁶⁴

La fiesta , cuya esencia es la risa , por su poder liberador de lo establecido y el aligeramiento de la *pesadez* , permitirá trasvalorar y subvertir por la distancia . Lo popular no será lo que diga el cantor , sino la música del pífano : el instinto ; la intuición, liberada de las palabras , se identifica más con la naturaleza , baila mejor , y el cantor acepta por ello de buen grado su maldición , porque sabe que su música es nueva y que los pies de los bailarines marcarán el nuevo camino : desde la alegría a la esperanza .

-La risa

<<Reír quiere decir ser malicioso pero con buena conciencia >>⁶⁵

(Nietzsche)

Con el aforismo con el que iniciamos este apartado , Nietzsche nos quiere avisar de que , para llegar a la interpretación vital de la existencia , el hombre necesita desbrozar el pensamiento maliciosamente y su buena conciencia vendrá del elemento iluminador y esencial de la vida y se manifestará en *la alegría y la risa* : << "*La vida es un medio para el conocimiento*"..., con este principio en el corazón puede uno vivir no sólo valientemente , sino alegremente y reír con alegría . ¿Y quién llegaría a comprender de algún modo vivir bien y reír bien que no se comprendiese previamente bien a sí mismo en la lucha y en la victoria?>>⁶⁶. La risa es para Nietzsche un situarse a distancia para lograr una inversión que devendrá en un acercamiento a la realidad e , incluso , una identificación "no miedosa" con esa parte del mundo en la que estamos imbricados por nuestra raíz vital . El hombre de hoy , el hombre superior y construido por generaciones anteriores de cultura , es capaz de asumir esa realidad vital , que no es oscura ni

⁶⁴ *Ibidem* .

⁶⁵ *Idem* , o.c. , pg. 177.

⁶⁶ *Idem* , o.c. , pg. 218.

produce vergüenza , que no es moral ni amoral porque no puede ser categorizada en "bueno y malo" , sino simplemente *natural* .

Las distintas formas de risa , burla , ironía y paradoja que obsevamos en la obra nietzschiana , tienen como ingrediente esencial , como ya hemos dicho en el apartado anterior , el distanciamiento ; distanciamiento que es , básicamente , entre la razón y la naturaleza y cuyo puente inversor es la risa ; a través de este mecanismo inversor , vendrá la crítica moral , estética y filosófica o , simplemente , se fundirá lo racional con lo irracional y lo moral con lo amoral en un intuitivo e indivisible acto de hilaridad . Esta inversión se da en las coordenadas de verticalidad (lo *alto* y lo *bajo*) y horizontalidad (naturaleza como *fysis*). En el cruce de las dos , la lucidez de la risa aúna el componente racional e irracional del hombre ; por ella y por su raíz vital , se establece la comunicación dialógica de la razón con la no-razón en la interpretación del mundo por medio de un arte inversor . Este arte liberador será el que surja del instinto vital y se conforme según los cánones estéticos espaciotemporales , y servirá , por su capacidad de liberación , de mecanismo regenerador y perpetuador de la especie . Por ello no puede separar la risa del baile y de la fiesta : van unidos en su esencia de intuición vital expresiva de la naturaleza y la esperanza.

Lo mismo que Baudelaire ⁶⁷ , Nietzsche quiere enseñarnos que la risa es elemento salvífico en la comprensión del mundo , aunque por su degradación y consideración de satánico , haya sido expulsado del paraíso que ha construido la razón. Por ello la considera indispensable en la educación ; echa de menos la educación en la risa y por la risa : <<Al hombre superior le falta en Alemania un gran medio educativo, la risa de hombres superiores, éstos no ríen en Alemania .>>⁶⁸ . Nietzsche observa cómo el conocimiento , tradicionalmente considerado , no admite la risa por considerarla superficial y por ello "baja" y degradante ; en la más ortodoxa tradición clásica , la risa, al tener su raíz en el placer , es propia del conocimiento mixtificado por elementos impuros extraídos de las partes más degradadas del cuerpo : <<El intelecto para la mayoría es una máquina lenta , oscura y chirriante que resulta fastidioso hacerla funcionar . Dicen "*tomar la cosa en serio*" cuando trabajan con esta máquina y quieren pensar bien - ¡ qué incómodo tiene que ser para ellos pensar bien ! - . La amable bestia hombre pierde a cada paso su buen humor , según parece , cuando piensa , se hace "serio" . Y , "donde hay risa y alegría no brota el pensamiento" - así suena el prejuicio

⁶⁷ Ver pre-scriptum al comienzo del capítulo III , pp. 163, 164.

⁶⁸ NIETZSCHE , F. , *Gay saber* , ed.c. , pg . 173.

de esta bestia sería contra todo "gay saber" -. ¡Ánimo! Mostremos que eso es un prejuicio . >>>⁶⁹

Denuncia Nietzsche la separación que esto supone de la naturaleza por negación de la misma , denuncia un autodestructivo nihilismo en ese mecanismo por el que nos negamos a nosotros mismos al negar la realidad a la que pertenecemos ; este mecanismo , anquilosado por la tradición tanto filosófica como estética , ha llevado al hombre a crear una "realidad" oscura y *monstruosa* y que , necesariamente , le impele a inventar "otro mundo" en el que satisfará sus anhelos racionales truncados por él mismo: <<Lo sabemos , el mundo en que vivimos no es divino , ni moral , "ni humano"... , nos lo hemos entendido por demasiado tiempo falsa y engañosamente , pero conforme a deseo y voluntad de nuestra veneración , esto es , conforme a una *necesidad subjetiva* . Pues el hombre es un animal que venera . Y al mismo tiempo es también un desconfiado , y el hecho de que el mundo *no* vale tanto como habíamos creído , es acaso lo más seguro de cuanto se haya apoderado al fin de nuestra desconfianza . Cuanto haya de desconfianza , tanto de filosofía . Nos guardaremos muy bien de decir que vale *menos* . Hoy se nos antoja como cosa de risa que el hombre quiera proponerse encontrar valores que debieran sobrepasar el valor del mundo real (...)Ya nos reímos cuando encontramos que se pone juntos a "hombre y mundo", separados por la sublime arrogancia de la partícula "y" . Pero ¿qué pasa ? ¿ No hemos avanzado un paso más , al reírnos , precisamente por esto , en el desprecio del hombre? Y por lo mismo ¿ también en el pesimismo en el desprecio de la existencia que nos es cognoscible ? (...)Un recelo inexorable fundamental y muy hondo sobre nosotros mismos que se apodera cada vez más y cada vez peor de nosotros , los europeos , fácilmente pudiera poner a las generaciones futuras ante la más terrible disyuntiva a elegir "¡ O acabáis con vuestras veneraciones o *con vosotros mismos* !" . Lo último sería el nihilismo , pero ¿ no sería también el nihilismo lo primero ? Este es *nuestro* interrogante .>>>⁷⁰ . Aunque aquí Nietzsche habla al hombre superior que ya es capaz de reír de un constructo racional , también avisa que esa risa tiene que ser regeneradora y no simplemente correctora . La clave estará en su origen : el hombre que ríe debe integrar el riesgo y la crítica subversora al hacerlo desde el instinto de la vida ; este instinto marca la distancia que hará posible mirarse en los 'espejos cóncavos y convexos del Callejón del Gato' de la razón , en los que no cabe la dimensión vital y cuya

⁶⁹ *Idem* , o.c. , pg. 220.

⁷⁰ *Idem* , o.c. , pp. 240,241.

geometría deformante nos devuelve la imagen de nuestros esperpentos en una categoría estética , que hará posible la postura ética por medio de la risa desmitificadora.

El ingrediente del distanciamiento de la "y" sumativa de dos realidades como diferentes , permite ya , al hombre de hoy , reírse de esa presunción racional ; con esa risa destructiva el hombre , no sólo admite su presunción como ridícula , sino que la *siente* y da preponderancia a ese instinto o intuición natural sobre una construcción racional que se apoya en siglos de cultura *monstruosa* . Es , pues , la capacidad de entender desde una perspectiva *natural* la que posibilita el primer paso del conocimiento . El siguiente , el de creación , que es necesario al hombre por su forma de vivir , surgirá de la risa creadora , festiva y natural que le llevará a recrear , en actividad inversora , las fuerzas telúricas de la tragedia en comedia .El hombre actual , noble y superior , no se dejará aplastar por las fuerzas naturales sino que bailará con ellas , seguirá sin miedo sus reglas porque , al aligerarse de los monstruos , su capacidad de representación estará en el arte que marquen sus pies , no su cabeza ; el contacto con la tierra , la fidelidad a la misma , los pasos de baile , marcan el camino por el que el hombre se siente a sí mismo y al mundo como pertenecientes a una misma totalidad con la que está imbricado por el mecanismo de la *poiesis* , que es capaz de intuir las esencias y , por ello , establecer un procedimiento cíclico , en la línea del tiempo natural , de destrucción de lo caduco y recreación , siempre vital y salvífica , a través de la risa y de las lágrimas .

Se dan distintas gradaciones del distanciamiento en la obra de Nietzsche . En la ironía , a través de un sistema inversor por el que se dice lo contrario de lo que se quiere expresar , es el marco o contexto en el que se dice , lo que provoca una sonrisa ; esa ironía tiene más ingrediente intelectual que natural pero , finalmente , es una mueca o guiño pertenecientes a la pulsión natural de la risa , lo que salva la distancia racional de forma vivencial . Será , pues , el grado anterior de la paradoja , en donde la contraposición se da entre los conceptos esenciales o existenciales y no sólo , como en la ironía , entre el significante y el significado . En la paradoja , el mecanismo distanciador y destructivo racional tiene un camino de vuelta , que se produce por el choque violento entre dos términos aparentemente contradictorios ; de ese choque violento , por la destrucción , surgirá el sentido profundo , existencial , vivencial y hasta irracional a veces , pero certero .

Por estos mecanismos verbales llegaríamos a la burla y la parodia , que consideramos como antecomas de la comedia , porque se dan en un ámbito espacio-temporal , no sólo verbal , y por su expresión corporal que hará de marco a su situación, que ya no es sólo contexto . La burla es una mímica o expresión jocosa , con

un cierto auditorio y que , en ocasiones , no tiene más fin que ella misma ; es la diversión , en cierto modo iconoclasta , pero no constructora , y se da , sobre todo , en el papel del bufón .⁷¹ Aquí la risa es una licencia poética que se sale de lo puramente literario para invadir un terreno que equivaldría a la plaza pública , en donde la fiesta se da en el marco o coordenadas populares con un público dispuesto a reírse porque el escenario , la plaza (mercado , feria ,etc.), libera por sí mismo de los convencionalismos . Pero es una risa inocua porque el bufón , tradicionalmente , está al servicio de un señor al que se debe .

Será el mismo escenario , ampliado románticamente al universo atemporal , al hombre-proyecto , al superhombre como tensión de futuro , el marco de la parodia . Y tenemos que volver sobre la Fiesta del Asno porque se desarrollará en este espacio universal aunque , por estilización romántica , haya devenido en espacio interior : la cueva de Zaratustra (simbolización de la búsqueda en la introspección , reflexión y personalización de la concienciación , del significado del hombre-mundo). Aquí la parodia , como ya hemos dicho , sigue estrictamente las reglas de la inversión ; no se invierte , sin embargo , una tragedia griega que tendría más elementos de coherencia por ser la representación del choque de las fuerzas telúricas , sino lo paradójico que los elementos de la cultura occidental tienen , ya que , por ellos , el hombre intenta , presumidamente , enfrentarse con el mundo y , para ello , tiene que hacer , ridículamente , Dios a su 'a priori' humillada condición frente a la naturaleza . La mimesis con la Fiesta del Asno tradicional que estudia Bajtin , por su ingrediente medieval y cómico , nos traslada , con lucidez , a la intuición popular que ya veía y vivía aquello como salvífico al enlazarlo con lo que la risa pascual tiene de resurrección desde lo más bajo . No es el asno equiparable a los otros animales (dragón , camello , león) , productos de un pensamiento simbólico que adquiere su significación en un bestiario particular de la estética nietzschiana , sino que el asno , que , como hemos visto , es la coyuntura sobre la que , por identificaciones subversoras , se pueden dar las transformaciones , es lo más pegado a la tierra , originario de la tradición bíblica , lo humillado puro , aceptado como tal y divinizado , y que , sin embargo , después de beber el vino , puede bailar . ¿ Bailó el asno ? No lo sabemos , pero sí sabemos que el vino se lo dio el más feo de los hombres , que , humillado también en su condición humana antiestética , entiende el sentido de la fiesta y de la risa *que mata* .

La Fiesta del Asno (en que se dan todos los ingredientes de la risa nietzschiana) transcurre en dos partes formales : cena y resurrección , pero que esencialmente son

⁷¹ Cfr. "De las moscas del mercado" en *Así habla Zaratustra* . Ed. c. , pp. 86-89 .

tres : cena , muerte y resurrección , porque en esta cena , por la parodia , se producirá la muerte por la risa ⁷², y de esa risa vendrá la nueva vida o resurrección . Esta estructura profunda tripartita coincide con el banquete popular como centro de la celebración de la muerte-vida medievales que veíamos en el capítulo anterior . Del mismo modo toda la fiesta se da en unas coordenadas báquicas o dionisiacas , por las que el pueblo siempre se ha salvado de la moral opresora establecida . El pueblo sometido surge en la fiesta tradicional desde la intuición natural de que la muerte no es un término y , mucho menos , un paso hacia otra vida ideal , sino la quintaesencia de lo natural , una esperanza en sí misma y , por ello , disfruta en torno a ella sin más reglas que las de la vida , la risa y la alegría ; la risa festiva construye su intuición de vida y premonición de plenitud en su identificación con la tierra : el sepulcro es cuna porque la tierra nos amamanta con su vino y nos hace reír .

La identificación que veíamos por la paradoja se plenifica , pues , en esta parodia-comedia . El hombre noble , el hombre superior , se volverá lúcido si , en la tragedia , se ríe porque la *vive peligrosamente* . Esa identificación se hará realidad en la fusión arriesgada con la naturaleza , en una muerte-vida por la que entraríamos en una comunión o panteísmo más al estilo romántico que popular , pero que , como todo romanticismo , bebe su vino de la tradición popular medieval .

Así pues , el hombre loco y el poeta personificarán , como ya veíamos , esta inversión de pensamiento lógico y de sentimientos (gusto) , una vez perdidas las coordenadas por el hombre superior , que "ha borrado el horizonte" y no encuentra "el arriba" y "el abajo". En el aforismo 125 , ya citado en el apartado anterior , en el que se anuncia prematuramente la muerte de Dios , se pregunta el loco si no vamos errantes a través de la nada infinita y si no habremos de encender linternas al mediodía porque parece que viene la noche eterna ⁷³ . Este nihilismo del conocimiento que advierte en su lúcida locura , no tiene que ver con el otro nihilismo , con el presumido nihilismo que ya veíamos de los hombres reunidos en la plaza "que no creían en Dios" y de los que su anuncio arrancó una carcajada ; aquí la risa de esos hombres no es crítica , sino reafirmante en sus posturas racionales , es más bergsoniana que nietzschiana porque

⁷² En *Así habla Zaratustra* , ya había hablado de la muerte de risa de los dioses en el capítulo "De los apóstatas" , dice : << Los viejos dioses hace ya mucho tiempo , en efecto que se acabaron :- ¡ y en verdad tuvieron un buen y alegre final de dioses !

>>No encontraron la muerte en un "crepúsculo",-¡esa es la mentira que se dice! Antes bien encontraron su propia muerte -¡ riéndose !

>>Esto ocurrió cuando la palabra más atea de todas fue pronunciada por un dios mismo .-la palabra : "¡Existe un *único* dios ! ¡No tendrás más otros dioses junto a mí!">> .Ed.c. , pg.256.

⁷³ NIEZSCHE ,F. *Gay saber* , ed.c. , pg. 156 .

brotan del efecto de ridículo , de la paradoja que supone el choque de la razón con la no-razón en las palabras del hombre loco , pero su sentido profundo , que aún no son capaces de comprender , les llevará , más tarde , al silencio extrañado (distanciado) : <<...En este punto calló el hombre loco y miró de nuevo a los que le escuchaban. También ellos se habían callado y le miraban extrañados.(...) "Llegó demasiado pronto (...) Los hechos necesitan tiempo , aun después de haberse realizado, para ser vistos y oídos . Este hecho está para ellos más lejos que la luz de las estrellas más lejanas y , sin embargo , *lo han hecho ellos.*>>⁷⁴ .

Para Nietzsche será , pues , la distancia "salvada" por la vida en su evolución regeneradora , la que provoque la risa consciente , reflexiva y alegre resultado de una realidad asumida como propia a través de un conocimiento alegre , lúdico y natural . La capacidad de invertir , esencial en el hombre y que va unida a la de ponderar , llevará al alma noble a la concentración en *un* solo sentimiento que le hará sentirse divino en tanto en cuanto está por encima del tiempo y de toda relatividad que le abrume , estará lleno de lágrimas y de risas : <<(...)Tomar sobre su alma todo esto , lo más antiguo , lo más nuevo , pérdidas , esperanzas , conquistas , victorias de la humanidad ; tener todo esto finalmente en *un* alma , concentrarlo todo en *un* sentimiento - esto debiera producir una felicidad que el hombre no conocía hasta ahora- , la felicidad de un dios lleno de poder y amor , lleno de lágrimas y lleno de risa, una felicidad que prodiga continuamente su riqueza inagotable , como el sol por la tarde , y la derrama por el mar, y se siente como el sol riquísimo , cuando hasta el pescador más pobre rema con remo de oro . Llámese entonces a este sentimiento divino...humanismo >> ⁷⁵

Esta es la felicidad que Nietzsche se atreve a pintar en un mural frente a la preocupación de la juventud para buscar desde fuera de ellos mismos y a través del sufrimiento o de la negación de la felicidad , la construcción de un nuevo mundo . Señala cómo efectivamente necesitan distancia , pero que esa distancia no es foránea sino reflexiva y les servirá para descubrir , si es reflexiva , la felicidad y no el sufrimiento ajeno como único medio para construir destruyendo : << El mundo joven pretende que *desde fuera* no puede venir ni hacerse algo ostensible , algo así como la felicidad , sino la infelicidad . Su imaginación está ya ocupada de antemano en formar previamente un *monstruo* .(...) No son capaces de emprender algo consigo mismos , pero en cambio pintan la desgracia de los otros en la pared . Tienen siempre necesidad de otra cosa . Luego de otra y de otra . Perdón , amigos , me he atrevido a pintar mi *felicidad* en un

⁷⁴ Ibidem .

⁷⁵ Idem , o.c. , pg.228 .

mural .>>⁷⁶ Esa felicidad , Nietzsche la pinta en un mural , para que todo el mundo pueda descubrirla y participar de ella , y es la distancia estética la que , una vez más , crea la consciencia y permite la intuición de la atemporalidad del sentimiento de la esperanza . Lo que debemos legar a los demás es la alegría y , para ello :<< (...) Vive *ignorante* sobre lo que parece ser lo más importante de tu época . Coloca entre ti y hoy por lo menos la piel de tres siglos . Y para ti , las voces de hoy , el ruido de las guerras y de las revoluciones deben ser como un murmullo . También tú querrás ayudar , pero solamente a aquellos cuya necesidad *comprendes* plenamente , porque tienen contigo *un* mismo sufrimiento y *una* misma esperanza - a tus *amigos* y sólo del modo en que te ayudas a ti mismo - , quiero hacerles más animosos y más resistentes , más sencillos y más alegres . Quiero que aprendan lo que ahora tan pocos entienden y menos que nadie los predicadores de la compasión , esto es , a *alegrarse mutuamente* .>>⁷⁷

Y en *Así habla Zaratustra* expresa ya plenamente lo que para él es la felicidad de un divino humanismo : la virtud por la que podrá pasar el puente , aligerado de todo lo pesado y con su único tesoro .

<<Una virtud terrena es la que yo amo : en ella hay poca inteligencia , y lo que menos hay es la razón de todos .

>>Pero ese pájaro ha construido en mí su nido : por ello lo amo y lo aprieto contra mi pecho , - ahora incuba en mí sus áureos huevos - .

>> (...) Hermano mío , si eres afortunado tienes *una sola* virtud , y nada más que una : así atraviesas con mayor ligereza el puente .>>⁷⁸

Recogiendo los distintos conceptos vertidos , vemos que las versiones de la risa que en esencia se dan el *Gay saber* , la burla , la ironía y la paradoja , se plenifican en *Así habla Zaratustra* . En la burla bufonesca se produce una parodia inocua por su poca consciencia ; cuando en el *Gay saber* afirma que hay que ponerse la gorra de bufón ⁷⁹ , lo hace en el sentido de la sabiduría libre , alegre y traviesa , de tal manera que sería el primer escalón antes de llegar al loco y al poeta ⁸⁰ . Sin embargo , en *Así habla Zaratustra* , la acepción está tomada en forma de crítica más dura : los bufones , dice en "De las moscas del mercado" , son comediantes de los 'valores' del mercado , cada gran hombre es un bufón a su servicio , son bufones solemnes que parodian la nada al no infringir las reglas de lo establecido . Son comediantes sin espíritu que

⁷⁶ *Idem* , o.c. , pp.104,105 .

⁷⁷ *Idem* , o.c. , pp.230,231 .

⁷⁸ NIETZSCHE , F. *Así habla Zaratustra* , ed.c. pp. 63,64 .

⁷⁹ Vide n.p.p. nº 13 .

⁸⁰ Ver el papel del bufón en el Capítulo Primero de esta tesis , pg.54.

marcan la distancia de su representación con una risa inocua , cuyo servilismo reafirma más su nada .⁸¹

Sin embargo , es la ironía la que conlleva ya , en su juego mental , una distancia inversora que arriesga al pensamiento e inclina a la voluntad y que , como veíamos en la Fiesta del Asno , devendrá en paradoja por la inversión paródica y el contrasentido , al adentrarse en terrenos existenciales en donde , necesariamente , implicará al hombre consciente ; su evidencia llevará a la carcajada si se deja en simple juego mental , pero también llevará a la risa lúcida si se es capaz de asumir , sin juicios razonables , esta paradoja como esencia de la existencia . De esta última manera , una vez integrado el sentido profundo de la paradoja en una intuición vital , la risa es , necesariamente , baile, como movimiento repetitivo al son de una música , y orgía en la que se mezclan , con el baile y la risa , los elementos festivos dionisiacos 'por encima de la moral'.

La paradoja existencial supone también una incursión en el tiempo , en el futuro, un futuro al que pertenece este poeta-filósofo atemporal , que le hace proclamar la muerte de Dios y que le proporcionará la distancia para ver el conjunto abigarrado de las verdades de los hombres del presente , en "El país de la cultura" , y ¡echarse a reír! mientras ellos se recreaban mirándose en los espejos que no les podían ofrecer más realidad que la de su propia apariencia : << Demasiado me había adentrado yo volando en el futuro : un estremecimiento de horror se apoderó de mí . Y cuando miré en torno mío vi que el tiempo era mi único contemporáneo .

>> Entonces huí hacia atrás , hacia el hogar - y cada vez más aprisa : así llegué a vosotros , hombres del presente , y al país de la cultura .

>> Por primera vez llevaba yo conmigo unos ojos para veros , y grandes deseos : en verdad con anhelo en el corazón llegué.

>> Mas ¿ qué me ocurrió ? A pesar de mi angustia - ¡tuve que echarme a reír! ¡Nunca habían visto mis ojos algo tan abigarrado!

>> Yo reía y reía mientras el pie aún me temblaba , así como el corazón : "¡ Esta es sin duda la patria de todos los tarros de colores !" - dije .

>> Con cincuenta chafarriones teníais pintados el rostro y los miembros : ¡así estabais sentados , para mi asombro , hombres del presente!

>> ¡Y con cincuenta espejos a vuestro alrededor , que halagaban el juego de vuestros colores y lo reproducían !>>⁸²

⁸¹ << Espíritu tiene el comediante , pero poca consciencia del espíritu . Cree siempre en aquello que mejor le permite llevar a los otros a creer -¡a creer en él! (...) Lleno de bufones solemnes está el mercado -¡y el pueblo se gloria de sus grandes hombres ! >> NIETZSCHE ,F. *Así habla Zarathustra* , ed.c., pg. 87.

Esta risa es , más que correctora , destructora , porque no intenta moralizar sino dar paso a la risa creadora , atemporal , festiva y alegre , que nace de un futuro vivenciado prometeicamente y surge posibilitada por la capacidad de poner entre el hoy y el pasado *por lo menos la piel de tres siglos* . Por esta última surgirá , pues , la risa nietzschiana , el grado superior de la risa , que crea desde la intuición natural del instinto de la vida esperanzada en el futuro . Después de haber destruido , de haber despojado al pasado de lo anacrónico hasta llegar a la esencia del tiempo , lo atemporal y cíclico será el elemento creador natural , que garantiza la alegría del juego y la fe en el azar . Y es , a partir de la ligereza del baile y de la música , de la orgía natural y de la risa liberadora, como se identifica el hombre con su mundo , en una interpretación estética corporal y festiva . En "La canción del baile" , dice Zaratustra :

<<En tus ojos he mirado hace poco , ¡oh vida ! Y en lo insondable me pareció hundirme .

>>Pero tú me sacaste fuera con un anzuelo de oro ; burlonamente te reíste cuando te llamé insondable .

>> "Ese es el lenguaje de todos los peces", dijiste ; "lo que ellos no pueden sondar , es insondable .

>>Pero yo soy tan sólo mudable y salvaje (...) aunque para vosotros los hombres me llame 'la profunda' o 'la fiel' , 'la eterna' , 'la llena de miedo'.

>> Vosotros los hombres me otorgáis siempre , como regalo , vuestras propias virtudes -¡ay , vosotros virtuosos!

>> Así reía la increíble ; mas yo nunca la creo , ni a ella ni a su risa , cuando habla mal de sí misma .

>>(...) Y el que yo sea bueno con la sabiduría y , a menudo demasiado bueno : ¡esto se debe a que ella me recuerda totalmente a la vida !

>> Tiene los ojos de ella , su risa e , incluso , su áurea caña de pescar : ¿ qué puedo hacer yo si las dos se asemejan tanto ? >>⁸³

Sin embargo , en esta canción y esta danza , aún no ha asumido Zaratustra la paradoja existencial de la vida y la sabiduría y , cuando desaparecen las doncellas , le dejan en desesperanza y tristeza , preludios del capítulo siguiente , "La canción de los sepulcros" ⁸⁴ . Sin embargo , en "La segunda canción del baile" , que ya citábamos en

82 *Idem* , o.c. , pp. 177,178 .

83 NIETZSCHE , F. , *Así habla Zaratustra* , ed. c. , pp 163,164 .

84 << Sólo en el baile se yo decir el símbolo de las cosas supremas -¡ y ahora mi símbolo supremo se me ha quedado inexpresso en mis miembros! (...) ¡Inexpresa y no liberada quedó en mí la suprema esperanza>> . O.c. pg.168 .

la página 70 (nota de pie de página 30) y en la que se mofa contra el espíritu de la pesadez , dice Zaratustra : << En tus ojos he mirado hace un momento , oh vida : oro he visto centellear en tus nocturnos ojos .

>>(…) ¡Quién no te amaría a ti , pecadora inocente , impaciente , rápida como el viento , de ojos infantiles !

>> ¿ hacia adonde me arrastras ahora , criatura prodigiosa y niño travieso ? Y ahora vuelves a huir de mí , dulce presa y niño ingrato !

>>Te sigo bailando , te sigo incluso sobre una pequeña huella .>>⁸⁵

Por esta canción y este baile llega , pues , a la identificación con la naturaleza que se plenificarán en el capítulo siguiente , "Los siete sellos" ; aquí intuye la felicidad descubriendo la intemporalidad heraclitiana en el fluir de las aguas del río de la vida y la sabiduría : es la metáfora de la paradoja existencial , en donde todo fluye y todo es lo mismo y , cada vez , nuevo y arriesgado , como el juego . En esta metáfora , que aúna el movimiento con la naturaleza , con la música y con la danza , la risa nietzschiana está representando y expresando la esencia de la felicidad : la fiesta y el baile no son sino el anillo nupcial del hombre con el mundo y la imagen simbólica del *eterno retorno* : << Si alguna vez llegó hasta mí un soplo del soplo creador y de aquella celeste necesidad que incluso a los azares obliga a bailar ronda de estrellas :

>>Si alguna vez reí con la risa del rayo creador , al que gruñendo pero obediente, sigue el prolongado trueno de la acción :

>>Si alguna vez jugué a los dados con los dioses sobre la divina mesa de la tierra, de tal manera que la tierra tembló y se resquebrajó y arrojó resoplando ríos de fuego :-

>>pues una mesa de dioses es la tierra , que tiembla con nuevas palabras creadoras y con divinas tiradas de dados :-

>>Oh, ¿ cómo no iba yo a anhelar la eternidad y el nupcial anillo de los anillos , - el anillo del retorno ?

>>(…) Si mi virtud es la virtud de un bailarín , y a menudo he saltado con ambos pies hacia un éxtasis de oro y esmeralda :

>> Si mi maldad es una maldad riente , que habita entre colinas de rosas y setos de lirios :

>>-dentro de la risa , en efecto , se congrega todo lo malvado , pero santificado y absuelto por su propia bienaventuranza :-

>>Y si mi Alfa y mi Omega es que todo lo pesado se vuelva ligero , todo cuerpo, bailarín , todo espíritu , pájaro : ¡y en verdad esto es mi Alfa y mi Omega !-

⁸⁵ Idem , o.c. , pp. 309,310 .

>>Oh , ¿ Cómo no iba yo a anhelar la eternidad y el nupcial anillo de los anillos , - el anillo del eterno retorno?>>⁸⁶

Se rasgará el velo de Maia por el virtuosismo del bailarín que salta con ambos pies hacia un campo dionisiaco de esmeraldas . La risa aquí es el soplo creador que baila ronda de estrellas y que hace del mundo un tablero de juego ; es una arriesgada y divina tirada de dados y una bienaventuranza que santifica todo lo malvado . Por la risa, hilo de Ariadna , se llega del Alfa al Omega con la ligereza de un pájaro . El mecanismo inversor se convierte en identificador por liberación y aligeramiento ; la paradoja vida-sabiduría se identifican en 'sabiduría de la vida' , Gay saber , en la que el futuro no implica más riesgo que el santificado por la risa : la esperanza .

Para Nietzsche , por la *inversión* se desmonta la verticalidad , que queda reducida , por *la risa* , a horizontalidad : a un espacio corpóreo , que es *la naturaleza* , y a un tiempo cíclico natural , regenerador y motor del *eterno retorno* .

2.-La naturaleza

<< La naturaleza . Rodeados y asidos por ella , no podemos ni salir de su seno , ni penetrarla más profundamente . Llegada de improviso y no esperada , nos atrapa en el torbellino de su *danza* y nos arrastra hasta que , agotados, escapemos de sus brazos.

>> Su *espectáculo* es eternamente nuevo , pues crea incesantemente nuevos contempladores . La vida es su mejor invención ; *para ella la muerte es un medio de vida más grande* .

>>...Ella es eterna y *eternamente inacabada* . De la manera en que crea , puede crear eternamente .>>⁸⁷

Goethe

⁸⁶ Idem , o.c. , pp. 315,317 .

⁸⁷ Cfr. BAJTIN , M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* , edit.c. , pg. 228 . (La traducción es de Herzen , al ruso , según dice Bajtin y añade la siguiente "aclaración" de Goethe al mismo poema, que ya hemos citado en el capítulo anterior: << Se percibe una tendencia hacia una especie de panteísmo ; además , sobre la base de fenómenos universales , suponemos una criatura inconcebible , incondicional y *humanística* que se contradice a sí misma , y todo puede desembocar en un juego extremadamente serio >> . Ibidem.)

En su libro sobre la cultura popular en la Edad Media que comentábamos en el capítulo anterior , Bajtin nos citaba el poema en prosa de Goethe a la Naturaleza , como ejemplo de interpretación acertada e intuitiva en la línea de la vivencia que de la naturaleza se tenía en el ámbito de la cultura popular .

Esta interpretación de la naturaleza podría compararse con la intuición poética de los *Poemas del Príncipe Vogelfrei* , en los que leemos *las quejas de Ariadna* :

<< ¿ Quién me enciede , quién me ama todavía ?

¡ Dadme unas manos calientes !

¡ Dadme braseros del corazón !

(.....)

¡ Oh innombrable ! ¡ oh Encubierto, Espantoso !

¡ Eres un cazador tras la nubes !

(...)

oh tú , ojo burlón , que me miras a escondidas !

(...)

¿ Qué miras una y otra vez ,

nunca cansado de atormentar a los hombres

con maliciosos y relampagueantes ojos divinos ?

(...)

¿ Qué quieres ?

¡ Habla !

Tú me apremias , me oprimes ,

¡ Ja ! ¡ Ya excesivamente cerca !

Oyes mi respiración ,

auscultas mi corazón

¡ Tú , siempre celoso !

¿ de qué , pues , estás celoso ?

¡ vete ! ¡ vete !

(...)

¡ Mi Dios desconocido ! ¡ mi dolor !

¡ Mi última dicha ! >>>⁸⁸

En ambos poemas , la interpretación de la naturaleza como algo en lo que de forma irracional y desconocida nos plenificamos , es claramente romántica y se basa en

⁸⁸ NIETZSCHE , F. *Canciones del príncipe Vogelfrei* , traducción de JIMÉNEZ MORENO, L. (iné dita en abril de 1994)

una intuición poética y casi mística que , como decía el propio Goethe , será "una especie de panteísmo" .

Veamos lo que sobre la interpretación romántica del mundo dice Sergio Rábade Romeo en su libro *La razón y lo irracional* , capítulo "El romanticismo : la quiebra de la racionalidad" , en el que hace un análisis de la aportación que la poesía romántica hace al pensamiento filosófico y que , por su interés , no podemos obviar : <<Es indudable que los poetas son uno de los mejores registros expresivos de la actitud romántica (...) Frente a una razón-luz que acucia y desasosiega , la noche es un bálsamo .La noche tiene otras luces distintas de la luz-solar-razón , hay otros ámbitos y otras formas de acceder a la realidad , que es posible que sean más válidas que ella . Como habremos de ver , estas otras formas o ámbito pueden ser considerados , sin carácter despectivo alguno , como irracionales : noche, sombra , sueño , mitos , fantasía ...A los románticos no les gustaba el mundo excesivamente ordenado de los ilustrados(...)

>> Una de las primeras impresiones de quien se asoma a esta caldera hirviente que es el romanticismo , es que para los románticos - una vez más dejamos de lado a los filósofos - se ha llegado a una saturación de de racionalidad , donde la razón no sólo desarrollalas funciones que se pueden considerar de su competencia , sino que invade terrenos que ellos consideran deben ser reservados a otros dinamismos del hombre .

>>(...) Al romanticismo no sólo le gustan la noche , los sueños , las sombras , que son ámbitos donde no impera la luz de la razón , sino que le gusta también adentrarse en temas a los que la razón limitada de la Ilustración se prohibía el acceso cognoscitivo: lo infinito , el refugio de la religión , acogerse a verdades sin evidencia pero internamente jugosas , etc .>>⁸⁹

Y con respecto a las características definitorias del Romanticismo , añade , citando a Hartmann : << (...) como estudiosos de la filosofía , nos interesaría una definición o una caracterización conceptual del romanticismo desde la perspectiva del pensamiento : "Pero toda definición es aquí un comienzo discutible . El romanticismo no tiene dogma , ni principio , ni objetivo , ni tarea , nada que pueda darse en un pensamiento definido o en un sistema de conceptos . El romanticismo puro y en cuanto tal , es todo menos filosofía ...es sentimiento cósmico e implica todo un mundo emotivo...es un sentimiento vital de la más peculiar especie , que sólo se puede tener o no tener , pero que no se puede comunicar o no admite comunicación ." ⁹⁰

⁸⁹ RÁBADE ROMEO , S. *La razón y lo irracional* , Ed. Complutense , Madrid , 1994 , pp. 165,166 .

⁹⁰ HARTMANN , N. *La filosofía del idealismo alemán* , trad.de H. Zucchi , Edit. Sudamericana Buenos Aires , 1960 . Tomo I , pp. 247,248 . (Apud RÁBADE ROMEO , S. , O.c. , pp.167 .)

>>(…) Ahora bien , debemos evitar la reducción del sistema que impregna toda la cultura romántica a un sentimiento enfermizo (….) el sentimiento romántico es el sentimiento de una cultura refinada que pretende avanzar en progreso cultural mediante ese sentimiento (….) se trata de un sentimiento al que sirve de envoltura la imaginación .

>>(…) el romanticismo es una gran aventura , la aventura del descubrimiento de resortes y dimensiones internas que la racionalista filosofía occidental había sofocado o violentado sometiendo al lecho procústeo de la racionalidad . Si los poetas adquieren ese papel preponderante en el romanticismo , ello se debe a que los poetas son expertos en ese acceso a interioridades , que muchas veces solo encuentran expresión acertada en el lenguaje fantástico , mítico , no siempre racionalmente descodificable , de la poesía .

>>(…) se sienten urgidos a rebasar lo infinito y sobrepasar el límite , tanto hacia la interioridad subjetiva como hacia una vivencia global del cosmos . Un cierto *páthos* panteísta con un Dios indefinido e indefinible recorre el romanticismo , sobre todo la poesía .(…) Estamos ante una evasión o escapada hacia dominios adonde no llegue la bota opresora de la razón >>⁹¹ Y prosigue citando a Novalis <<(…) La poesía de Novalis se hace eco de este estado de ánimo :

>>"Sola y sin vida estaba la naturaleza . Con cadena de hierro ató el árido número y la exacta medida . Como en polvo y en brisas se deshizo en oscuras palabras la inmensa floración de la vida .Había huido la fe que conjura y la esperanza de los dioses , la que todo lo muda , la que todo lo hermana : la Fantasía..Al profundo santuario , a los altos espacios del espíritu , se retiró con sus fuerzas el alma del mundo - para reinar allí hasta que despuntara la aurora de la gloria del mundo . La luz ya no fue más la mansión de los dioses - con el velo de la Noche se cubrieron . Y la noche fue el gran seno de la revelación - a él regresaron los dioses -en él se durmieron , para resurgir , en nuevas y magníficas figuras , ante el mundo transfigurado ">>⁹²

Sigue con las características románticas y con respecto a la vuelta al mundo griego dice :<<(…) la vuelta a Grecia no es la vuelta llevada a cabo con el rigor del análisis de la investigación histórica , sino que es una vuelta poética , entusiástica , a la búsqueda del modelo de las creaciones de la fantasía que los griegos constuyeron con sus mitos . Es la vuelta a la "edad de oro de la infancia , que creía en las imágenes y no sabía que hubiera un mundo exterior real y un mundo interior imaginario ...época en que Orfeo seducía a las bestias y a las penas ...Así nacieron los grandes mitos ,

⁹¹ RÁBADE ROMEO ,S. O.c. ,pp.168,169 .

⁹² Cfr. *Ibidem* . NOVALIS , *Himnos de la noche. Enrique de Ofterdingen* , ed. y trad. de E.Barjau . Editora Nacional , Madrid , 1981 , pg. 46 .

descubiertos o renovados , con los cuales el romanticismo respondió al extremado análisis del siglo precedente . Confiándose a la imágenes , procuró encontrar la fecundidad de la imaginación mítica - y algo más que la fecundidad : la verdad del conocimiento mítico y su saludable influencia ."93 Al romanticismo le gusta verse defensor , heredero y continuador de esa gigantesca obre de la fantasía que es la mitología griega .>>94

Sigue citando diversos poetas y pensadores románticos y , entre ellos A.W. Schelegel de la siguiente manera : << ¿ Y qué es una mitología bella sino la expresión geroglífica de la naturaleza circundante en esa glorificación de fantasía y amor ?(...) Lo que de otro modo se escapa sin cesar a la conciencia , aunque sensible , pasa aquí a contemplarse espiritualmente y se mantiene , como el alma en el cuerpo circundante , por el que ella resplandece en nuestros ojos , habla a nuestro oído >>95

Si Goethe decía que en su interpretación de la naturaleza se percibía cierto panteísmo en su fusión cósmica , muy en la línea del romanticismo que acabamos de ver. Sin embargo , en Nietzsche , la personificación de Dionisos como fuerza o fuerzas que marcan el *juego* , posibilita que podamos decir que ese panteísmo es más propiamente un *pandemonismo* . Es claro que lo dionisiaco para el pensamiento nietzschiano es algo más que una vuelta al mundo griego , es aquello divino que no se debe (ni se puede) matar, es la fuerza de la vida a que debemos abandonarnos para poder establecer , en su interpretación , una comunicación real y dialógica con el mundo al que pertenecemos , pero que ni nos pertenece ni dominamos. Su vuelta al mundo de la tragedia tiene la misma intención romántica que señala Rábade en su libro y en el mismo capítulo ya citado : <<Subjetividad y conquista , aunque sea fantástica , del universo entero , viaje al exterior para ganar el interior , conocer el límite para estar siempre en trance de saltarlo , sin saber muy bien dónde va a caer , anhelo de infinito desde una conciencia finita : esta es la tensión trágica del alma romántica . Renunciar a la razón con sus seguridades , pero seguridades limitadas , para lanzarse al océano de lo presentido , imaginado , soñado ...¿ Situación trágica ? Sí y no . Sí , si trágico se toma en el sentido grandioso de los griegos ; no , si trágico quiere decir desgraciado o generador de pesimismo . Los románticos gustan de su momento , lo consideran

93 BEGUIN , A. *El alma romántica y el sueño* , trad. de M. Monforte de Toledo . Fondo de Cultura Económica , Méjico , 1954 , pg.481 .(Apud RÁBADE ROMEO ,S. O.c. pg. 170 .)

94 RÁBADE ROMEO, S. Ibidem .

95 SCHELEGEL ,F. *Obras selectas* . Edición , introducción , estudio y notas de H. Juretschke . Trad. de M.A.Vega . Fundación Universitaria Española , Madrid , 1983 , vol.I , pg. 202 . (Apud RÁBADE ROMEO, S. O.c. , pg.171 .)

esperanzador , aunque no se trate de esperanzas de profetas o de adivinos de un futuro diferente y renovado .>> 96

En la *naturaleza dionisiaca* nietzschiana se identifican espacio y tiempo naturales en un ciclo renovado y eterno , que nos inserta en el *eterno retorno* por el abrazo e inmersión en la fuerza arrolladora vital . Así pues , este concepto sólo se puede entender desde la comprensión de la naturaleza como "lo otro" , irracional , en lo que estamos insertos por pertenencia esencial y que sólo podemos interpretar racionalmente por medio de la *poiesis* : la creación artística en la que se aúnan la intuición y la consciencia por la recreación en el espacio y el tiempo .

En este espacio se da , como tiempo , la esperanza del futuro por la generación de la conservación de la especie . La esencia vital de la especie es el superhombre del que son premonición y escalón hombre loco y el hombre noble que , como veíamos en el apartado anterior , no son sino una inversión de la lógica y del gusto , y con cuya perspectiva se iluminará el horizonte del futuro : << Sí , él mira sin envidia : y ¿ le honráis por eso ? No mira en torno buscando vuestros honores . Tiene ojos de águila para la lejanía , no os mira a vosotros ...mira sólo las estrellas , a las estrellas >>97 Ese nuevo horizonte , como dice en el aforismo 6 del libro primero , se tiene que ver desde una altura media , terrena , única forma de adquirir sabiduría mundana .98 Con lo que invalida las distancias comparativas (superior e inferior) inventadas por la prepotencia racional del hombre .

El ciclo natural vida-muerte en el espacio y en el tiempo , caída de *lo alto* a lo bajo y posterior regeneración a partir de los posos , de los desechos de la muerte , será lo que garantiza la esperanza de la vida que surge del proceso evolutivo del tiempo que se repite : <<Si no rodara en torno a mí incesantemente hecho un redondo tonel rodador , ¿cómo sería capaz de resistir corriendo hacia el sol ardiente sin abrasarme yo mismo?>>99 . Esta cita nos da un sentido generador del tiempo y nos complementa a la anterior , en la que se nos daba la coordenada horizontal , en su interpretación de que el mirar a las estrellas , y desde una altura media , no es un alejamiento de la realidad (que nos abrasaría esterilmente) , sino una introspección (caída) en nuestra propia esencia a partir del movimiento cíclico natural . La naturaleza aún , por su tiempo cíclico y por la conservación de la especie , el instinto con la razón . Pero Nietzsche entendía esta

96 RABADE ROMEO , S. O.c. ,pg. 173 .

97 NIETZSCHE ,F. *Gay Saber* ,ed.c. pg. 58 .

98 <<SABIDURÍA MUNDANA . No te quedes en el llano . No subas demasiado alto . Desde una altura media es como parece el mundo más hermoso.>>NIETZSCHE,F. *El Gay saber* , ed.c. , pg. 50 .

99 Idem, o.c. , pg. 55 .

conservación como encaminada a la superación del hombre y del mundo en la interpretación de éste por aquél hasta su identificación . En este conocimiento , que no podía ser irracional ni total , sólo los sueños tendrían un papel facilitador como medio en el que se interpreta lo irracional de una forma *conciente* ; pero el hombre busca las esencias de las cosas y lo logrará en tanto sea también *consciente* ¹⁰⁰ de que sueña e interpreta , como en la Grecia antigua en la época del mito , y por medio del mito nos lo transmite Nietzsche . Como dice en el *Gay saber* << ¿ No tuvo Prometeo que imaginarse primero que había *robado* el fuego y pensar en ello para descubrir al fin que él era quien había creado la luz al *desear intensamente la luz* y que no sólo el hombre , sino también *Dios* haya sido la obra de *sus* manos y en sus manos haya conseguido su matiz , igual que la demencia , el robo , el Cáucaso , el buitre y toda la tragedia prometeica de cuantos están en el camino de conocer ?>>¹⁰¹ . Los sueños del hombre son arte y el arte es una fiesta : una manifestación jubilosa y atemporal del mundo por medio del hombre siguiendo las reglas estético-éticas que marca la naturaleza : <<(…)De pronto me despierto en medio de este sueño pero sólo para darme cuenta de que precisamente estoy soñando y de que tengo que seguir soñando para no perecer. (...) Por apariencia entiendo yo el vivir y actuar mismo que llega tan lejos en el desprecio de uno hasta hacerme sentir que aquí no hay más que apariencia , fuego fatuo y baile de fantasmas , y que entre todos estos soñadores también yo , quien "está en camino de conocer" , bailo mi baile , que el que está en camino de conocer es un medio para prolongar el baile terreno , y pertenece mientras tanto a los organizadores de la fiesta existencial , y que la consecuencia más relevante y la intervinculación de todos los conocimientos es acaso , y seguirá siéndolo , el medio supremo para *mantener* la generalidad de los sueños y la inteligibilidad total de todos estos soñadores entre sí y además *la duración del sueño* , de este modo .>>¹⁰² En esta cita se nos aúna el espacio y el tiempo , por el baile , con la fiesta y con el sueño , arrojando , finalmente , un todo que es la *apariencia* .

Sobre ella dice Jiménez Moreno :<< Esta apariencia o brillo (Schein) , que recoge con claridad el conocimiento , es , sin embargo , la salvación del caos contradictorio y con ello se consigue la aspiración de unidad . Así resulta Apolo dios de la claridad , como la divinización del *principii individuationis* , frente a la confusión

¹⁰⁰ Diferenciamos el término *conciente* del *consciente* en el sentido de considerar el primero como conocimiento en general (también propio de los animales) y , el segundo , como conocimiento reflexivo y esencialmente humano .

¹⁰¹ NIETZSCHE , F. *Gay saber* , ed .c . , pg. 207 .

¹⁰² *Idem* , o.c . , pp. 103,104 .

dionisiaca del impulso vital indefinido >>¹⁰³ . Y sigue diciendo : << La realidad de por sí no pretende fin alguno , ni está ordenada con una finalidad . El mundo sería entonces como un sueño y poesía de un dios atormentado . No viene claridad alguna del mundo exterior , sino que la claridad que en él se descubre , viene del hombre mismo que se siente inmerso en él y , al mismo tiempo , le da sentido.>>¹⁰⁴

El hombre , pues , está inmerso en la naturaleza y , ni puede representársela como un objeto exterior a él , ni puede estar seguro de la certeza de su conocimiento ; de hecho hay una contradicción entre el mundo puramente lógico , fruto de la mente , y las experiencias personales , vitales y sensibles de nuestro vivir cotidiano . Nietzsche ve el mundo desde la subjetividad y , por ello , como *voluntad de poder* y no como *verdadero en sí* (todo lo más podemos considerar la apariencia en un grado más o menos objetivo) . El mundo no es racional , ni siquiera aquella parte del mundo que nosotros conocemos es del todo razonable . Excluye Nietzsche también el puro mecanicismo como una finalidad determinada y explica la necesidad y previsión de los acontecimientos del mundo , no porque dominen ciertas leyes extrínsecas , sino porque , careciendo en absoluto de ellas , *cada poder* tiene que llegar intrínsecamente a sus últimas consecuencias . << No hay leyes determinadas del todo , sino *poderes* , y , por tanto , el hombre se verá inmerso y empujado por estos poderes cósmicos , siendo a su vez el eje donde encuentran sentido y resonancia consciente las cosas mismas.>>¹⁰⁵

-La naturaleza como espacio y tiempo internos: la esperanza de futuro .

<<Sí , todavía eres tú la que reduce a escombros todos los sepulcros : ¡salud a ti , voluntad mía ! Y donde hay sepulcros hay resurrecciones>>¹⁰⁶

Nietzsche

La muerte es el eje sobre el que gira la concepción cíclica de la naturaleza . Es una muerte esperanzada porque se da en dos planos : la muerte de Dios y la muerte del hombre . Después de haber borrado el horizonte , como anuncia el hombre loco en el *Gay Saber* , el hombre que lo ha borrado debe encontrarse de nuevo . Tras la muerte de Dios , la muerte del hombre sume a éste en la naturaleza ; ésta será sepulcro del que

¹⁰³ JIMÉNEZ MORENO ,L. *Hombre , Historia y Cultura* , Espasa - Calpe , Madrid , 1983 , pg. 61 .

¹⁰⁴ *Idem* , o.c. , pg. 64 .

¹⁰⁵ JIMÉNEZ MORENO , L. O.c. , pg. 64 .

¹⁰⁶ NIETZSCHE ,F. , *Así habló Zaratustra* , ed.c. , pg. 168 .

surgirá en la resurrección como garantía cíclica de la vida inmortal que es su esencia . La muerte, tal como se considera en el pensamiento occidental , será para Nietzsche un constructo racional , al igual que Dios y que el "hombre" convencional , resultados ambos de un pensamiento que niega aquello que teme , desconoce y no abarca con su lógica .

Será necesaria la aceptación de la muerte como vida en el engranaje de un tiempo absoluto y cíclico (natural) , en el que estamos inmersos y en el que resucitamos por la voluntad de poder a través del instinto de la conservación de la especie . Nuestra meta en la relación dialógica con "lo otro" , que es la naturaleza como incomprendible , será la interpretación de la misma por la superación de la especie en el "superhombre" , fuerza capaz de abarcar en sí la vida , el arte y la cultura. El horizonte será la naturaleza. Un horizonte real pero des-conocido , despreciado por el pensamiento .

Tanto en la naturaleza , como en el conocimiento y en la relación dialógica del hombre con la misma se da el tiempo , que Nietzsche considera la imbricación relativo-temporal del hombre con su mundo (considerado este último como temporalidad absoluta) . El hombre es caminante que no encuentra asiento en parte alguna . Todo pasa al olvido y el olvido es lo pasado . Este resbalar del tiempo nos da un profundo anhelo de eternidad : << El dolor dice : pasa . Pero todo placer quiere eternidad - quiere una eternidad profundísima.>>¹⁰⁷. La vivencia temporal se vierte en el deseo de huir y el afán de eternizarse , bajo presión de las vivencias dolorosas o plácidas . << Por encima de dolor y del goce , en la misma razón de ser , actúa ese afán de eternidad que encontramos repetido en el estribillo que sigue a los siete párrafos de *Los siete sellos* en la 3ª parte de Zaratustra : "Denn ich liebe Dich ,o Ewigkeit !" (pues yo te amo , oh eternidad) . Recorre Nietzsche en cada uno de los sellos los cambios y afanes creadores del innovador de todo orden , y termina con la invocación a su anhelo de eternidad y a la superación del tiempo en *el anillo del eterno retorno* .>>¹⁰⁸

La tierra , cuya fidelidad defiende Nietzsche , supone todo el mundo de la realidad indudable que se contrapone a lo ultraterreno y cuestionable . Dentro de esa fidelidad se tiene que valorar lo presente y lo palpablemente seguro como digno de fomentarse ; en ese mismo plano está el deseo del hombre de superarse . Bajo el concepto de tierra recoge Nietzsche la totalidad cósmica y óptica con valores absolutos (en cuanto que conocida u objeto de conocimiento) . En ese sentido , la tierra debe ser el horizonte , no Dios como ordenador de la naturaleza , porque ese es el Dios que ha

¹⁰⁷NIETZSCHE ,F. , *Así habla Zaratustra* , ed.c., pg. 313 .

¹⁰⁸JIMÉNEZ MORENO , L. O.c. , pg. 67.

muerto . Es una tierra con vitalidad dionisiaca , con sentido hacia el *superhombre* y en donde esta dimensión se puede plenificar . En ese *sentido de la tierra* juega un papel principal el hombre , capaz de dar sentido a toda la tierra :<< La finalidad que pueda haber al mundo ha de tenerla por el hombre y desde el hombre . Y no cabe llamar al mundo *bueno o malo* , sino en relación con el hombre , para que tenga sentido (...)La totalidad cósmica que se resume en la tierra está pendiente del hombre . El hombre no puede realizar su sentido prescindiendo de la tierra , sino enteramente sometido a ella , si bien el único sentido que posee la tierra lo adquiere , lo eleva y lo ennoblece por el hombre .>>¹⁰⁹

Así pues , sigue diciendo Jiménez Moreno :<<Sólo filosóficamente tiene cabida hablar de la muerte del hombre como disolución de esa noción universal "hombre" , sustantivado o hipostasiado , que ha sido aceptada como punto de mira para la educación y la moral .>>¹¹⁰ Y cita a Foucault en su libro *Les mots et les choses* , en donde nos dice cómo el punto en el que Dios y el hombre se pertenecen , la muerte , nos remite a un nuevo tiempo y espacio naturales en donde por fin será posible pensar: <<Nietzsche ha vuelto a encontrar el punto donde el hombre y Dios se pertenecen recíprocamente el uno al otro , donde la muerte del segundo es sinónimo de la desaparición del primero, y donde la promesa del superhombre significa , primeramente y ante todo , la inminencia de la muerte del hombre . Con lo cual al proponernos Nietzsche este futuro como acabamiento y como tarea a la vez , señala el umbral a partir del cual , la filosofía contemporánea puede comenzar de nuevo a pensar ; continuará mucho tiempo , sin duda , desplomándose sobre su caminar . Si haber descubierto otra vez el Retorno es claramente el fin de la filosofía , el fin del hombre es, asimismo , la vuelta del comienzo de la filosofía . A partir de ahora ya no se puede pensar más que en el vacío del hombre desaparecido . Porque este vacío no cava una ausencia ; no prescribe laguna alguna que deba ser llenada . No es nada más ni nada menos , que el despliegue de un espacio donde por fin es posible de nuevo pensar .>>¹¹¹

Haciendo Jiménez Moreno una breve reflexión histórica para llegar a comprender de dónde arranca el pensamiento nietzschiano , observa cómo , desde Aristóteles, se han estudiado los procedimientos que el hombre tiene para establecer un conocimiento, así como el alcance real de estos conocimientos y formulaciones cognitivas ; todo ello tiene una incidencia sobre la reflexión , y sobre el que reflexiona que , de esta manera , se autodefine . Descartes parte de la *res cogitans* (suponiendo de principio una sustancia

¹⁰⁹ Idem , o.c. , pg. 70 .

¹¹⁰ JIMÉNEZ MORENO ,L. *Hombre ,Historia y Cultura* , pg. 98 .

¹¹¹ FOUCAULT ,M. , *Les mots et les choses* ,Ed. Gallimard , París , 1966 , pg. 353 .

pensante) con el peligro de no estar refiriéndose más que a la *res cogitata* . Esto despierta los recelos de los empiristas que cuestionan la representatividad del pensamiento de una supuesta "realidad" . Sobre los empiristas cita G. Delleuze que dice: <<(…)Hume propone la cuestión del sujeto y la sitúa en los siguientes términos : el sujeto se constituye en lo dado . Presenta las condiciones de posibilidad , la crítica de la cuestión , bajo la forma siguiente : *las relaciones son anteriores a las ideas* . En cuanto al atomismo y al asociacionismo , no son más que implicaciones en el desarrollo de *esta* cuestión . Si se quieren hacer objeciones contra ella , es la cuestión lo que hay que juzgar y no otra cosa : de hecho no hay nada más.>>¹¹² Así pues , *atomismo y asociacionismo* no son más que implicaciones inferidas del análisis del sujeto , no de la sustancia , ya que el sujeto no tiene mayor consistencia que una unificación o referencialidad a lo dado , y toda elaboración asociativa de lo dado es externa a las ideas , porque *las relaciones son externas a las ideas* . En el siglo XIX , se advierte ya que lo humano del hombre se les ha escapado del conocimiento tanto a los científicos como a los filósofos . Se ha desvanecido lo más propio del viviente humano en humanismos puramente formales o se ha olvidado en idealismos filosóficos , en construcciones científicas o en realizaciones técnicas ; dualismo y alienación nos alertan del olvido del hombre de sí mismo . A pesar de la crítica que acomete Descartes y después Kant , algo sigue justificándose gratuitamente, de uno u otro modo , para mantener intangibles las ideas que nos habían transmitido desde muy antiguo en Occidente . A partir de la construcción dialéctica de Hegel y en contra de su idealismo , apremian los positivistas , vitalistas , fenomenólogos denunciando la carencia de realidad y la enajenación . Los romanticismos , el afán de libertad y la afirmación positiva que se advierte en sus creaciones , unido a lo anterior, los transcribe Nietzsche cuando escribe sobre la muerte de Dios que *lo hemos matado nosotros* , así como manifiesta el repudio al racionalismo o la concepción del mundo desde el hombre en su proclamación de "¡Arriba la Física!" en donde , después de atacar al "viejo Kant" y sus temores , dice : <<(…) Hemos de ser *físicos* para poder ser creadores en este sentido - mientras que todas las valoraciones y los ideales hasta el presente se construyeron sobre el *desconocimiento* de la física o en *contradicción* con ella -. Y por eso : ¡arriba la física! Y más arriba todavía lo que nos *empuja* a ella , nuestra sinceridad .>>¹¹³

Así pues , a la pregunta de quiénes somos nosotros , no puede responderse desde el racionalismo helénico o moderno o desde la teología cristiana . El hombre ha de

¹¹²DELLEUZE ,G. *Empirisme et subjectivité*, ed. P.U.F. Paris . (Apud JIMENEZ MORENO , L. *Ibidem* .)

¹¹³ NIETZSCHE ,F. , *Gay Saber* , ed.c. , pg. 227 .

afrontar su inseguridad real ; somos nosotros , mirando hacia atrás los hombres , a los presocráticos y a la tragedia griega , los que hemos matado a Dios y , por ello , los destructores del hombre semejante al Dios muerto :<<Muertos son todos los dioses , queremos que viva el superhombre >>¹¹⁴ . El hombre , capaz de superarse por su voluntad de poder llevada a sus últimas consecuencias , es algo que debe ser superado y , a la vez , proyecto que reclama una tarea superadora y nunca acabada .

Esta dimensión temporal es de verticalidad y se da en el tiempo interiorizado por la relación dialógica , que es la que , por la *fysis* , nos llevará del pasado al presente para adquirir la dimensión de futuro ; Nietzsche se refiere a ella en el *Gay Saber* cuando nos dice en el aforismo 44 del primer libro , "El profundo" :<<¿ Soy yo un investigador? ¡Evita esa palabra! ...Solamente soy *pesado*...¡ muchas libras ! Por eso caigo , caigo continuamente y por fin llego hasta el fondo .>>¹¹⁵ Así pues , es en las representaciones estéticas del pasado aún no contaminadas por el pensamiento racional evasor del mundo como totalidad , en la tragedia griega , donde se estetifica la lucha de las fuerzas telúricas hasta sus últimas consecuencias , donde podemos encontrar el verdadero modelo de hombre , el que mira a su alrededor y , asqueado por no poder cambiar nada con su actuación , se ciega y reflexiona como el Edipo de Sófocles . Dice a este respecto Jiménez Moreno :<<Se encuentra el hombre a sí mismo en ese caso como objeto acabado , cosa invariable , realidad petrificada , en contra de su comprobación de que la vida está en desarrollo , de que aspira a expansionarse actuando y transformando lo que está a su alcance , para ordenar y dar un sentido a cuanto converge en él , un sentido definitivo de totalidad , que el hombre investiga en todas y cada una de las cosas , y al cual se dirige así mismo apasionadamente , arrastrando consigo a cuantas cosas pueda alcanzar , comprender y enderezar con todas sus fuerzas, realizadas especialmente con su conocimiento , cuando se hace estímulo y proyecto.>>¹¹⁶. Es la contraposición del hombre dionisiaco con el hombre socrático . Nietzsche considera a la naturaleza como una realidad operativa en donde hay que estar atentos , no sólo a los datos medibles , sino también y , sobre todo , a todo aquello que unifica decide y define a cada individuo aun en relación con sus semejantes ; por ello se opone tajantemente a la dualidad alma-cuerpo y mucho menos admite separar el alma del espíritu . Vida significa todo lo que somos y , además todo lo que nos acontece porque no *podemos* ser otra cosa que totalidad .

¹¹⁴ NIETZSCHE , F. , *Así habla Zaratustra* , ed.c. , pg. 85 .

¹¹⁵ NIETZSCHE , F. , *Gay Saber* , ed.c. , pg. 58 .

¹¹⁶ JIMÉNEZ MORENO , L. , o. c. , pg.45.

Jiménez Moreno tiene en su libro ya citado *Hombre , Historia y Cultura* , un apartado en el que trata del **estudio del hombre que vive y estudio del hombre inventado** , centrado en el porqué de la expresión nietzschiana "la muerte del hombre" que debemos referirla a la imposibilidad de mantener convincentemente *el hombre de una antropología cerrada* como objeto científicamente tratado. En él nos dice que es necesario redescubrir al hombre con nuevos métodos , siguiendo la invitación de Nietzsche , lejos de la tierra , en alta mar y con compañeros vivos aludiendo con ello a "De las tablas viejas y de las nuevas" , de *Así habla Zaratustra* en donde se plenifica lo que ya dice Nietzsche en el *Gay Saber* : << Efectivamente , nosotros los filósofos y "espíritus libres" , ante la noticia de que "el viejo Dios ha muerto" , nos sentimos como iluminados por una nueva aurora ; nuestro corazón se inunda entonces de gratitud , de admiración , de presentimiento y de esperanza . Finalmente se nos aparece el horizonte otra vez libre , por el hecho mismo de que no está claro y por fin es lícito a nuestros barcos zarpar de nuevo , rumbo a cualquier peligro ; de nuevo está permitida toda aventura arriesgada de quien está en camino de conocer ; la *nuestra* mar se nos presenta otra vez abierta , tal vez no hubo nunca aún una "mar tan abierta" .>>¹¹⁷

Dice textualmente Jiménez Moreno en su estudio ya citado de Nietzsche : <<En toda preocupación antropológica habremos de aspirar hacia un saber unitario que no es lícito descuartizar por razones o apetencias totalmente extracientíficas y que resulten extrañas por completo al hombre real de carne y hueso (...) Será posible , en todo caso, una reflexión filosófica acerca del hombre y todo cuanto hay propiamente humano , o dicho de otro modo , será posible reflexionar filosóficamente sobre cuestiones que contribuyan a la comprensión del hombre y , por lo mismo , no rechazables para la antropología , dentro de la cuestionabilidad que implica siempre hacer filosofía .>>¹¹⁸

Añade que necesitamos construir una *antropología abierta* , entendiendo por ella la que va desde el "conócete a ti mismo" socrático , pasando por el "quiero conocer a Dios y al Alma" agustiniano hasta el planteamiento en dimensiones muy diferentes de Nietzsche cuando afirma : << Pero el que descubrió el país "hombre" , descubrió también el país "futuro de los hombres" .Nuestro timón quiere ir *hacia el lugar* donde está *el país de nuestros hijos*.>>¹¹⁹ Esta propuesta no menosprecia necesariamente las aportaciones de los antropólogos , por satisfechos que estén de su ciencia , siempre que nos ayuden a acercarnos al verdadero hombre comprendiéndolo y potenciándolo .

¹¹⁷ NIETZSCHE ,F. *Gay Saber* , ed.c. , pg. 235 .

¹¹⁸ JIMÉNEZ MORENO ,L. O.c. , pg. 117.

¹¹⁹ Cfr. JIMÉNEZ MORENO ,L. Ibidem . (*Así habla Zaratustra* , ed.c. , pg. 211 .)

Se propone Nietzsche romper el concepto de hombre abstracto heredado del cuadro de valores medieval (no popular) . El hombre no se alza sobre los animales por la autoridad de su "certeza" , sino que también es , como ellos , naturaleza y , por ello , "ilógico" . Así pues , con un horizonte cuya línea está dibujada por la fidelidad a la tierra y con una introspección (como dimensión vertical) que redimirá , por la vivencia de la naturaleza , el pasado , recuperamos la esperanza de futuro en la voluntad de poder de un presente garantizado por el tiempo cíclico. Si no aceptamos eso , nuestro conocimiento del mundo y de nuestro propio yo será desfigurado y vacío .

En esta misma línea , considera el amor de la pareja y el hijo : como superación de la especie por el *eros* ; en *Así habla Zaratustra* afirma que la mujer y el varón han de mostrar una actitud alegre y ágil de baile para crear al creador .¹²⁰

Nada mejor para enlazar este apartado con el siguiente , ya que en sí forman una unidad 'natural' , que el último poema de "Los siete sellos" , como hilo indestructible en su intuición poética y del que los primeros versos nos resumirán el sentido de la naturaleza , y los últimos , nos servirán de pre-scriptum para el de la "conservación de la especie" :

<< Si alguna vez extendí silenciosos cielos encima de mí , y con alas propias volé hacia cielos propios :

>> Si yo nadé jugando en las profundas lejanías de luz , y mi libertad alcanzó una sabiduría de pájaro :-

>> - y así es como habla la sabiduría de pájaro : "¡Mira , no hay ni arriba ni abajo! ¡Lánzate de acá para allá , hacia delante , hacia atrás , tú ligero ! ¡Canta! ¡No sigas hablando!

>> -¿Acaso todas las palabras no están hechas para los pesados ? ¿ No mienten , para quien es ligero , todas las palabras ? Canta , ¡no sigas hablando!".../..

- La conservación de la especie.

<< Oh , ¿cómo no iba yo a anhelar la eternidad y el nupcial anillo de los anillos ,
- el anillo del retorno?

>> Nunca encontré todavía la mujer de quien quisiera tener hijos , a no ser esta
mujer a quien yo amo : ¡pues yo te amo , oh eternidad!

>> ¡ Pues yo te amo , oh eternidad ! >> 121

Nietzsche

¹²⁰ Cfr. NIETZSCHE , F. *Así habla Zaratustra* , " De las tablas viejas y la nuevas " , ed.c. , pp.273-292.

¹²¹ NIETZSCHE ,F. *Así habla Zaratustra* , ed.c. , pg. 318 .

En el planteamiento de la importancia de la pareja como engranaje entre individuo y especie , pone Nietzsche el acento en la superación por la progenie y en la diferenciación sexual como representación o realización vívida de las fuerzas telúricas encauzables a la tensión del superhombre . Si bien toma el término *Mensch* como genérico , englobando también a la mujer , más tarde , en el análisis de la mujer como engendradora de la progenie , diferencia la fuerza productora de ésta , principalmente procreadora , frente a la del hombre , creadora . Sin embargo , en lo que a naturaleza como *fysis* se refiere , los considera totalidad .

Sus consideraciones sobre la mujer se dan en el marco del romanticismo en el que la idealización de la misma no vela del todo su papel subsidiario del hombre , tanto en el plano emocional como en el sexual . Considera que el honor de la mujer es , sobre todo, su amor , como fuerza pasional al servicio de la especie y , por ello , como voluntad de poder . La productividad principal de la mujer serán los hijos ; sin embargo , frente a esa producción , tanto el varón como la mujer han de mostrar una actitud *alegre y ágil de baile* resueltos en la realización activa y creadora , no sólo biológica , sino personal y espiritual .

Por esta voluntad de poder , el *eros* tomado como fuerza regeneradora , la mujer no sólo potenciará al superhombre por la progenie , sino también por el amor al marido , implicándolo en el juego erótico por la pasión , que hará renacer al *niño* que hay en él , que ama el *juego y el riesgo* . Así el impulso de la *superación* , si bien se realiza físicamente en la procreación de la pareja , tiene una dimensión social y es ahí donde se identifica la *voluntad de poder* con el honor .

Por ello en lo que se refiere a la institución del matrimonio , la considera , por tanto , desde la *voluntad de poder* , más una institución *natural* que social , porque dice: << Matrimonio llamo yo a la voluntad de dos seres para crear otro que sea más que quienes lo engendraron .>>¹²² Las parejas , casadas o no , que cumplan este requisito , serán verdaderos matrimonios en tanto que son *fieles al sentido de la tierra y de la voluntad de poder* ¹²³ . En estas parejas cobrarán sentido los hijos como concreción de la capacidad de creación , no sólo por su realidad individual , sino por su dimensión de futuro potenciador de nueva creación : << Has de crear a un creador.>>¹²⁴ . A través del hijo , la pareja se ve implicada en el futuro por la especie , en la que ya estaba por el pasado ; pero no debemos olvidar que ésta es también una implicación social y por ello tiene una dimensión comunicativa ; el hombre se siente

122 NIETZSCHE ,F. , *Así habla Zaratustra* , ed.c., "Del hijo y del matrimonio " , pp.111-114

123Cfr. ibidem .

124 Ibidem .

ligado necesariamente a la sociedad, no sólo por la raza y los sexos , sino también para satisfacer cualquier necesidad humana a través de la realización de sus potencialidades individuales . En esta línea se ha desarrollado la conciencia humana , a través de la necesidad de comunicarse y por ello las palabras , signos de comunicación , no pueden ser lo privativo de cada individuo (que se escapa a ser comunicado) , sino lo común , lo mediano , lo que puede ser del dominio de todos . Así pues , diferencia Nietzsche entre *conciencia* como acto de conocimiento social y de engranaje casi gregario , de la *consciencia* como acto lúcido y reflexivo , *humano* , y que es también un modo de afirmarse el yo individual , que se reconoce y se despliega y engrandece y es más consciente de sí mismo y de su nuclearidad en esa comunicación cuyo origen es . Este estado de consciencia reflexiva se va recreando a través del tiempo como conciencia social y será la postura introspectiva , retrospectiva y crítica de los hombres ante su propio pensamiento lógico la que la vaya entretejiendo . Dice Nietzsche en el *Gay Saber* : <<Continuamente , de vez en cuando, el género humano decretará insistentemente : "¡ hay algo sobre lo que ya no es lícito reírse en absoluto !" . Y añadirá el más atento amigo de los hombres : "¡ No sólo la risa y la sabiduría jocosa se consideran entre los medios y necesidades de la conservación de la especie , sino también lo trágico con toda su excelsa irracionalidad !" . Por consiguiente , ¡ por consiguiente ! , ¡ por consiguiente ! ¿ Me entendéis, hermanos míos ? , ¿ entendéis esta nueva ley del flujo y reflujo ? ¡También nosotros tenemos nuestro tiempo ! >>¹²⁵

Con esta cita nos habla de la lógica de la humanidad en la creación del pensamiento , pero también nos abre , más tarde , un camino esperanzado en el tiempo, que generará , no se sabe cuándo , no se sabe dónde , la consciencia más humana a través de la generación de la especie : <<A muchas épocas parece que les falta por completo este o aquel talento , esta o aquella virtud , como a muchos hombres , pero espérese a los nietos o a los hijos de los nietos , si uno es capaz de esperar ,(...) Con frecuencia es ya el hijo quien delata a su padre . Éste llega a conocerse mejor a sí mismo después de tener a su hijo . Tenemos en nosotros todos los jardines y plantaciones ocultos . Para recurrir a otra imagen , todos nosotros somos como volcanes en actividad que tendrán sus horas de erupción , ¿ cuándo tendrá lugar esto , pronto o tarde ? Esto , sin duda , no lo sabe nadie , ni Dios siquiera .>> ¹²⁶ Y con respecto a la forma de tomar conciencialidad , avisa de que ésta debe estar compuesta por el reconocimiento de nuestros errores más la búsqueda instintiva en el mecanismo

¹²⁵ NIETZSCHE ,F. , *Gay Saber* , ed. c . , pg. 66 .

¹²⁶ *Idem* , o.c . , pg. 75 .

dialogico hombre-mundo : << Por creerse los hombres que la conciencialidad era algo ya suyo , se han tomado poca preocupación por adquirirla , y aun ahora la situación no ha cambiado . Alborea de continuo como enteramente nueva y por primera vez a los ojos humanos , en modo apenas perceptible todavía con claridad , una *tarea* , *la de saber incorporarse al saber* y hacerlo instintivo . Es una tarea sólo vista por aquellos que han comprendido que anteriormente no nos habíamos incorporado más que a nuestros *errores* y que toda nuestra conciencialidad se refiere a errores .>>¹²⁷

Consciencia , frente a la lineal *conciencia* , significará implicación tanto en el engrandecimiento de la especie como en la comunicación real del individuo ; por ella se llegará a la grandeza personal , que nunca será puramente individual .<<(…)una implicación en la especie , no sólo en la dependencia sexual en que el hombre y la mujer se encuentran polarizados de manera convergente , sino también en una coexistencia indestructible de individuo y humanidad en cuanto uno se reconoce siendo algo , pero que necesita comunicarse . Precisamente en el enriquecimiento de esa comunicación real , poseída en la consciencia y en otras dimensiones comunicables y no concienciables, consistirá la grandeza personal que pueda caber en cada persona.>>¹²⁸

La implicación , pues , representa interiorización del espacio y el tiempo cíclicos *naturales* por una actividad reflexiva y consciente que dará lugar a la dimensión creadora en dos dimensiones : la natural , en la evolución de la especie , y la poética en el arte que surge del afán de interpretar el mundo ; confluyen ambas en el *superhombre*, en el que se plenifica la paradoja hombre-mundo , en una identificación *festiva* ético-estética . La risa , la danza , la orgía , serán las *manifestaciones naturales* del hombre que anticipa en ellas su futuro hecho presente , un hombre que es capaz de tener sus propias fiestas , de inventarlas sobre los sepulcros .

En el libro del *Gay saber* , Nietzsche celebra una orgía , que nos deja como testamento : es la voluntad del hombre noble , del hombre loco , del hombre poeta de transmitirnos un legado que no debemos traicionar .

¹²⁷ Ibidem .

¹²⁸ Idem , o.c. , pg. 95.

3.-El arte de la fiesta : La flauta de Dionysos .

<<Mas para nosotros la canción popular es ante todo , el espejo popular del mundo , la melodía originaria , que ahora anda a la búsqueda de una apariencia onírica paralela y expresa en la poesía . >>¹²⁹

Nietzsche

Para Nietzsche la *poiesis* forma parte del instinto vital natural y se manifiesta de una forma espontánea en lo popular , lo festivo , el baile , la música y la poesía . Así pues , en su acepción de "la flauta de Dionysos" , que aúna música con naturaleza e instinto poético en una metáfora mitológica del arte como expresión del mundo previa al logos , las claves románticas estarán presentes abarcando las manifestaciones artísticas que surjan del elemento irracional , tan importante en el Romanticismo . Por ello , para poder profundizar con mayor rigor en el significado de esa acepción , el enfoque de este apartado tendrá que hacerse desde este marco de pensamiento , aunque sin reducirlo a ello , ya que Nietzsche , no sólo deja la puerta abierta a nuevas interpretaciones , sino que él mismo va más allá de su propia época .

En *Así habla Zartustra* se plenifica lo que en el *Gay saber* nos dice Nietzsche sobre la naturaleza y la alegría del saber , pero en este apartado no podemos olvidar que en *El nacimiento de la Tragedia* nos da la más cumplida versión de lo que entiende por arte. En el mismo capítulo 6 al que pertenece el pre-scriptum de este apartado , sigue Nietzsche explicando por qué debe ser la interpretación artística dionisiaca y musical , en la línea de Schopenhauer : <<La melodía es , pues , lo primero y universal , que , por ello , puede padecer en sí también múltiples objetivaciones en múltiple textos . Ella es también , en la estimación ingenua del pueblo , más importante y necesaria que todo lo demás . La melodía genera de sí la poesía , y vuelve una y otra vez a generarla; no es otra cosa que lo que quiere decirnos *la forma estrófica de la canción popular* : fenómeno que yo he considerado siempre con asombro , hasta que finalmente encontré esta explicación .(...)la melodía que continuamente está dando a luz cosas , lanza a su alrededor chispas imágenes , la cuales revelan con su policromía, con sus cambios repentinos , más aún , con su loco atropellamiento , una fuerza absolutamente extraña a la apariencia épica y su tranquilo discurrir .(...)en la poesía de la canción popular

¹²⁹ NIETZSCHE , F. , *El nacimiento de la Tragedia* , introducción traducción y notas de A. Sánchez Pascual ,ed. Alianza Editorial , Madrid , 1985 , pg. 69 .

vemos, pues , al lenguaje hacer un supremo esfuerzo de *imitar la música* (...)Este proceso en que la música se descarga en imágenes hemos de trasponerlo ahora nosotros en una masa popular fresca y juvenil, lingüísticamente creadora (...)¿ Como qué aparece la música en el espejo de las imágenes y de los conceptos ? *Aparece como voluntad* , tomada esta palabra en el sentido schopenhaueriano , es decir , como antítesis del estado de ánimo estético , puramente contemplativo , exento de voluntad.>>¹³⁰

Es inevitable que esta cita de Nietzsche nos recuerde lo que dice Bajtin acerca de la fiesta popular en la que las manifestaciones jubilosas carnales eran las chispas de la hoguera en la que se quemaba y resucitaba el mundo.¹³¹ Esta fuerza natural y alegre surge de lo dionisiaco , lo que Nietzsche considera fuerza vital , regeneradora frente a lo que lo apolíneo o canónico pueda tener de decadente porque , aunque lo apolíneo sea dimensión estética de representación del mundo por el hombre, la decadencia es esencial en el proceso estético-vital generador de la especie . A este respecto dice Jiménez Moreno : << Pero la decadencia es un elemento integrante del proceso vital y no debemos olvidarlo : necesitamos la lucidez del discernimiento para no confundir el mundo de pura ficción (decadencia) con el mundo de los sueños , que refleja la realidad mientras que el primero lo falsea . Para Nietzsche la ficción entra en el momento en que se contrapone el concepto "Naturaleza" como lo contrario al de "Dios". Todo ese mundo de ficción tiene su raíz en el odio a lo natural , es la expresión de un profundo desagrado a lo real (cuya causa está en una moral de sufrimiento).

>>Lo que Nietzsche considera decadencia (...) puede ser el propio modo de vida humanizado a costa de abandonar una vida en vinculación más estrecha con la naturaleza . Nietzsche ve que en la especie humana civilizada se han privilegiado una serie de valores que llevarán , inevitablemente , hacia la decadencia . Queriendo civilizar, se acentúa la debilidad humana , la de toda la especie (...) Nietzsche ha descrito el telón de la *depravación* , pero su noción de depravación , sin duda , estará libre de ser interpretada en términos de moral instituida o , como él dirá , la denuncia *libre de moralina*. >>¹³²

Dice Nietzsche en el *Gay saber* cómo los profundos dejan caer a lo más hondo , al fondo , y también que son como pozos generosos que saben dar cuando están

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Vide capítulo primero pg. 40.

¹³² JIMÉNEZ MORENO , *Hombre , Historia y Cultura* , ed.c. , pg. 165 .

rebosantes y regenerar en su profundidad todas las inmundicias que se les arrojan para volver siempre a ser claros .133

Nos encontramos aquí que la depuración del arte se da en la dimensión vertical que nos imbrica con la naturaleza , y de la que hablábamos en el apartado anterior , la cual , unida al proceso regenerador de la inversión , se convierte en transmutación alquimista de materiales innobles en nobles ; la esencia de esa naturaleza como expresión artística se manifiesta en la música , elemento depurador por su propio origen natural incontaminado .Como nos señala Jiménez Moreno : << Nietzsche afirma que para huir del absorbente proceso decadente tenemos que recurrir al arte , a lo que él denomina *la flauta de Dionysos* . La expresión dionisiaca en la música , como leitmotiv de toda comprensión identificada con el acontecer natural , le hace a Nietzsche observar que el proceder artístico , si bien distingue "apariencia" de "realidad" , no es para hacer equivalente esa distinción a "falso" y "verdadero" y eso se advierte , sobre todo , en el actuar del artista. (...) Arte y naturaleza se hallan identificados en el proceso vital del artista , donde tendrá lugar la acción proyectiva humana que evitará las causas de la decadencia y hará posible la realización de una existencia humana valiosa , sin falseamientos .(...)¿ Cómo evitar la decadencia ? no es posible evitarla pues es connatural al proceso de la vida . A lo que puede y a lo que ha de aspirar la conciencia de la decadencia , frente a las pulsiones de mejor , y con mayor proyección en la realidad humana , es a reconocer los elementos decadentes desprendidos en el curso de la vida y procurar no falsear ésta oscureciéndola , ni restringiendo su expansión por hacer prevalecer cuanto debiera dejarse aparte .>>134

En estas citas debemos analizar dos aspectos : lo dionisiaco y lo poético , y ambos están imbuidos de la estética romántica . El concepto que en el romanticismo se tiene de la poesía , la conexión con "el espíritu" del mundo (entendido como espíritu lo que de dinámico y vital hay en la naturaleza) , nos llevará , sin duda , a la comprensión de lo que Nietzsche entiende por dionisiaco y cómo , por su dinamismo natural , lo atisba en lo popular como su primer origen .

133 Vide *Gay saber* , edit.c. pg. 282 y pg. 159 de este mismo capítulo de la Tesis .

134 JIMÉNZ MORENO ,L., O.c. pp. 168,169,170.

.- Ruptura de los cánones clásicos por el sentimiento como expresión unitaria de la existencia.

<< El mundo se hace sueño ; el sueño , mundo ,
y aquello que creíamos cumplido
solamente lo vemos acercarse de lejos .>>¹³⁵
(Novalis)

Es conveniente , por lo tanto , hacer un análisis del concepto romántico de creación poética . Para ello citamos algunos párrafos de Joge Guillén en su magnífico ensayo *Lenguaje y poesía* en el que nos habla , a propósito de la poética de Bécquer , del concepto romántico de poesía y de los poetas que en Alemania , desde fines del siglo XVIII , proclaman el valor primordial de los sueños : <<Dice Jean Paul : "Sólo en nosotros percibimos la verdadera armonía de las esferas , y el genio de nuestro corazón no nos enseña estas armonías - como a los pájaros - sino oscureciendo nuestra jaula terrestre "¹³⁶ . Por eso afirma también Jean Paul : "La vigilia es la prosa , el sueño es la aérea de poesía de la existencia , y la locura es la prosa poética ." No se trata de fantasías compuestas según el estilo de los soñadores , sino de los sueños espontáneos que invaden al durmiente : "El sueño - piensa Jean Paul - sepulta el primer mundo , sus noches , sus congojas , y nos brinda un segundo mundo con las formas que hemos amado y perdido , con escenas demasiado vastas para nuestra minúscula Tierra ." Jean Paul se dedica a soñar , en suma , "para gozar de la gran Noche como si fuese de Día"¹³⁷ ; pero esa Noche es un Día mucho más hondo y esencial .>> ¹³⁸

Y resume esa concepción germánica en unas cita de Novalis :<< Estamos más estrechamente unidos a lo invisible que a lo visible .(...) Realmente el mundo espiritual está ya abierto para nosotros , ya es visible . Si cobrásemos de repente la elasticidad necesaria veríamos que estamos en medio de ese mundo .(...) ¿ Qué es la poesía sino la representación del alma ? >>¹³⁹ Esta vaga facultad , alma , abarca mucho más que la estricta razón o simplemente la vida espiritual sino que será el centro del universo en

¹³⁵NOVALIS , *Enrique de Ofterdingen* , edición y traducción de E . Barjau. Editora Nacional , Madrid, 1981 , pg.251 .

¹³⁶ Apud GUILLÉN , J. , *Lenguaje y poesía* , Alianza Editorial , Madrid , 1972 , pg. 114 .

¹³⁷ Ibidem .

¹³⁸ GUILLÉN ,J. O.c . , pp. 114,115 .

¹³⁹ NOVALIS (Apud GUILLÉN , Ibidem .)

cuanto que está inserta en su fuerza creadora . Así cita también a Hölderlin , el demente sublime , cuando dice : << El hombre es un dios cuando sueña y un pordiosero cuando reflexiona .>>¹⁴⁰ Sigue refiriéndose Guillén a los poetas románticos : Tieck , que acostumbraba a soñar mucho mientras dormía hasta el punto de que algunos sueños le causaban fiebre y , en la semivigilia de la fiebre , seguían sus sueños de tal manera que no descansaba hasta que los poetizaba . También dice cómo E.T.A . Hoffmann padecía fuertes crisis nocturnas de terror por los espíritus que en su sueño había conjurado ; creía que por los sueños entrábamos en el "alma del mundo" y establecíamos contacto con el principio espiritual de las cosas , con tal fuerza que llegamos a creer que los sueños son nuestra existencia real . Calderón , dice Guillén , era muy admirado por estos poetas , para los que la vida era realmente un sueño .

Guillén también cita a los poetas franceses , como Vigny , que afirma : << Lo Invisible es real .>>¹⁴¹ Y a Charles Nodier , que pone de manifiesto los vínculos entre las fantasías soñadas y las escritas : << Lo que me sorprende es , que en sus obras , el poeta despierto se haya aprovechado muy poco del poeta dormido o , por lo menos , que tan pocas veces haya confesado sus deudas . (...) El ensueño es no sólo el más poderoso estado del pensamiento , sino el más lúcido .>>¹⁴² . Lucidez de pensamiento y fuerza de la imaginación se alía en la trayectoria que va desde Hugo a Baudelaire y de éste a Rimbaud . Y dentro de los autores franceses cita al más germánico , Nerval , que en el comienzo de *Aurelie* dice : << El sueño es una segunda vida . No he podido pasar sin estremecerme por esas puertas de marfil o de cuerno que nos separan del mundo invisible >>¹⁴³ . Para Nerval se establece un contacto hondísimo entre esa externa esfera invisible y la vida interior durante el sueño y la vigilia , y es en esa hondura espiritual donde reside la fuente de todo poema . Y dice Guillén con respecto a Bécquer : << Aquel fino y profundo Gustavo Adolfo es el español que asume del modo más auténtico el papel de poeta visionario : "Cuando la materia duerme , el espíritu vela" . Allí en el espíritu del durmiente , surgirá "la visión magnífica , profética y real en su fondo , vana sólo en su forma" . (...) Bécquer nos ha dejado una poesía y una poética , y la fe en los sueños y sus fantasmas corresponde a una conciencia luminosa.>>¹⁴⁴

Para Nietzsche , también el artista o poeta es *un ojo solar puro y no turbado* , que no puede expresar en su poesía nada que que no esté ya en la música , la esencia del

140 HÖLDERLIN (Apud GUILLÉN *Ibidem* .)

141 Apud GUILLÉN , J. O.c. , pg. 115 .

142 *Ibidem* .

143 *Idem* , o.c. , pg. 116 .

144 GUILLÉN , J. O.c. , pp. 114 -116 .

mundo , cuyo simbolismo es universal e inabarcable para el mismo poeta por medio de las imágenes creadas por las palabras .¹⁴⁵

Precisamente ésta es la fuerza mayor de la concepción estética y por ello da mayor importancia a la actividad que a las obras hechas . El arte es la *poiesis* , no los *poemata*. Las obras sólo serán arte vivo en cuanto inciten a una actividad artística nueva a su contemplador , en cuanto trasmitan la riquísima expresión de la vida como obra de arte .Y distigue así lo apolíneo de lo dionisiaco :<< Música y mito trágico son de igual manera expresión de la aptitud dionisiaca de un pueblo e inseparables uno de otro . Ambos provienen de una esfera artística situada más allá de lo apolíneo (...) ambos juegan con la espina del displacer (...) ambos justifican con ese juego incluso la existencia de "el peor de los mundos" . Aquí lo dionisiaco , comparado con lo apolíneo, se muestra como el poder artístico eterno y originario que hace existir al mundo entero de la apariencia : en el centro del cual se hace necesaria una nueva luz transfiguradora , para mantener con vida el animado mundo de la individuación . Si pudiéramos imaginarnos una encarnación de la disonancia -¿ y qué otra cosa es el ser humano ?- , esa disonancia necesitaría , para poder vivir , una ilusión magnífica que extendiese un velo de belleza sobre su esencia propia . Ese es el verdadero propósito artístico de Apolo : bajo cuyo nombre reunimos todas aquellas innumerables ilusiones de la bella apariencia que en cada instante hacen digna de ser vivida la existencia e instan a vivir el instante siguiente .>>¹⁴⁶ .Una y otra fuerza se exigen recíprocamente en la historia total de las actividades artísticas y de la comprensión del mundo . En la misma medida se conexionan arte y filosofía para la comprensión de la naturaleza y el estímulo proyectivo de perfeccionamiento de la existencia humana interrelacionándose con efectos clarificadores y descubriéndonos un conocimiento más cierto y proyectivo de la realidad de tal manera que la imagen y la idea , inspiradas por la música dionisiaca , adquieren una superior significación .

Nos presenta , pues , el arte , no como actividad separada de la vida y de la naturaleza en general , sino como clarificación y búsqueda y nos hable del *gocce metafísico sentido por el trágico* , como de una intuición mística vehiculada por el lenguaje del símbolo .

Por ello la intuición poética vendrá acompañada de la introspección y de la investigación filológica , además de tener un sentido proyectivo hacia el futuro por la libertad individual alcanzada a través del poder de la comunicación .

¹⁴⁵ Cfr. NIETZSCHE , F. *El nacimiento de la tragedia* , ed.c. , pg. 72 .

¹⁴⁶ *Idem* , o.c. , pg. 190,191.

Esta vida en libertad capaz de expresar y crear , se autentiza cuando el artista siente y clarifica el instante y la proyección del instante en el curso vital ; se siente proyectado en ese curso de aconteceres , grabando su impronta y es entonces cuando su vida se concreta en la plena naturaleza liberalizada .

Pero el riesgo de la creación artística verdadera está en el problema de transmitir , comunicar y despertar vivencias de este tipo , permaneciendo así como referencia evocadora , no como modelo estático . De esa manera la obra de arte se *está haciendo siempre , en común , en colaboración del artista con el contemplador*, en el *sentimiento* que trasmite el creador al público que siente con él .

Así pues , para este tipo de creación es imprescindible la libertad , requisito para sentir con fuerza lo primitivo natural como una primera fase ; la segunda , que completará el proceso artístico , será el diálogo con el espectador , que revalidará su fuerza espacial y temporal . La plenitud de la vivencia artística válida , que lleva a su expresión creativa , no se logra hasta su expresión contemplativa ; por esta forma (necesidad) de comunicación aparecerá la conciencia como realización de expresión poderosa en las creaciones de escritores y artistas . Esta conjunción de vivencia , expresión , creación y contemplación , esta comunicación de vida a vida , creará monumentos *más duros que el bronce* y duraderos durante milenios .

Dice Jiménez Moreno : <<El arte comunicable y potenciador , y toda creación humana se revalidará sólo si efectivamente se mantiene en libertad y no se acepta como producto de consumo satisfactorio y despreocupante . Sólo en cuanto vivencia que estimula la creación que empuja a sentirse inmerso en todo lo natural y dialogar abiertamente en referencia con las diversas perspectivas que no es lícito acallar . Hay que escuchar y atender con inquietud esas perspectivas no canalizadas previamente , porque la perfección de vida exige su mantenimiento en proceso abierto. >>¹⁴⁷

Añade Luis Jiménez Moreno que la preocupación filosófica de Nietzsche en sus estudios críticamente filológicos , le exige procurar formas *humanas* en la vida , sin dejarse caer en las formas humanistas alienadas .En ese punto de inflexión que él descubre el ritmo , hace <<que le interesen más las consecuencias filosóficas de la métrica ; el ritmo tal y como se revela en el lenguaje , es un aspecto de la *physis* y por ello puede hablar Nietzsche de la fundamentación filosófica del ritmo : el cuerpo humano contiene una multiplicidad de ritmos (el pulso , la marcha , la vida misma) , de modo que ritmo y cuerpo se condicionan mutuamente . Eso da al ritmo su fuerza

147 JIMÉNEZ MORENO , L. , *Hombre , Historia y Cultura* , ed.c. , pg. 191.

sensible y es el movimiento originario de la danza . También aquí se ve el camino que lleva a Dionysos .>>¹⁴⁸ , apunta Jiménez Moreno citando a Reinhardt .

- Dionysos , la fuerza creadora natural.

<< Habla por fin ,
 bandido oculto tras las nubes...
 ¡ Tú encubierto por el rayo ! ¡ Desconocido !
 ¡ Habla ! >>¹⁴⁹
 Nietzsche

Lo dionisiaco , que expresa arte y vida en la naturaleza , es fuerza creadora , libre y clarificadora a la vez , es la fuerza y la actitud que proporcionará esa ciencia jocosa : *el gay saber* , que se compenetra y adapta a todas las vicisitudes de la existencia viva , sin negarla ni empobrecerla .

Pero veamos qué hay de romántico en el concepto dionisiaco . El mismo Nietzsche se pregunta en el prefacio a su obra *El nacimiento de la Tragedia* , a propósito de la música de Wagner , cómo tendría que ser la música que fuera de origen dionisiaco . Y a este respecto hace un análisis Habermas , en su libro *El discurso de la Modernidad* , señalando lo dionisiaco como característico romántico en el que se cuestiona en qué se distingue verdaderamente lo dionisiaco de lo romántico : << El joven Nietzsche tiene aquí a la vista el programa de Richard Wagner, quien había abierto su ensayo sobre la religión y el arte con estas palabras : "Cabría decir que allí donde la religión se torna artística , queda reservado al arte salvar el núcleo de la religión captando en su genuino valor de imágenes sensibles los símbolos míticos que la primera quiere sean creídos como verdaderos , y contribuyendo así, por medio de una exposición ideal de ellos , al conocimiento de la profunda verdad que llevan oculta en su seno " ¹⁵⁰ . Una fiesta religiosa convertida ahora en obra de arte sería la encargada de superar , por vía de de un espacio público culturalmente renovado , la interioridad de

¹⁴⁸ REINHART : *Das Vermächtnis der Antiken* , Ns. Klage der Ariadne .(Apud JIMÉNEZ MORENO, o.c. pg . 193 .)

¹⁴⁹ NIETZSCHE , F. , *Canciones del Príncipe Vogelfrei* , traducción de JIMÉNEZ MORENO ,L. (Facilitada por el mismo traductor e inédita en abril de 1994)

¹⁵⁰ WAGNER,R. *Sämtliche Schriften und Dichtungen* , tomo 10, 211. (Apud HABERMAS ,H. *El discurso filosófico de la Modernidad* , ed. Taurus , Madrid , 1989 , pg .114 .)

esa cultura histórica objeto de apropiación privada .Una mitología renovada en términos estéticos sería la encargada de poner en movimiento las fuerzas de la integración social congeladas en la sociedad de la competencia . Esa mitología decentraría la conciencia moderna y la abriría a experiencias arcaicas .Ese arte del futuro se desmiente a sí mismo como creación de un artista individual e instaura al pueblo como "artista del futuro".

>>(…)Como es sabido Nietzsche volvería más tarde con repugnancia la espalda al mundo de la ópera Wagneriana . Pero más interesante que las razones personales, políticas y estéticas de tal apostasía es el móvil filosófico que se oculta tras la pregunta: "¿Cómo tendría que ser una música que ya no fuera de origen romántico (como la de Wagner)- sino dionisiaco ?" ¹⁵¹ De origen romántico es la idea de una nueva mitología , romántico es también el recurso a Dionisos como dios verdadero . Nietzsche pretende distanciarse del uso romántico de estas ideas y proclama una versión manifiestamente más radical , una versión que apunta más allá de Wagner . ¿Pero en qué se distingue lo dionisiaco de lo romántico ?>>¹⁵²

Sigue trabando Habermas , desde la estética de Schlegel , lo dionisiaco con lo romántico , a partir de su característica de intuición poética indivisible , aunadora de la poesía con el conocimiento racional , y que proviene de la naturaleza . La mitología será, pues, representación del conocimiento del mundo por el hombre desde la intuición poética interpretada por los cánones espacio-temporales de la naturaleza en el arte . Desde ahí es desde donde se puede contemplar el papel que a Nietzsche le da Habermas como *plataforma giratoria de la modernidad inacabada a la posmodernidad abierta* ; será el papel de la mitología poética sustitutoria de las formas opresivas del poder religioso institucionalizado la que nos dará , en Dionysos , un nuevo y revolucionario Cristo , un "nuevo testamento" que nos salve en fusión de totalidad con la naturaleza , haciéndonos resucitar con la redención de nuestros sepulcros . La *fiesta del conocimiento* de la modernidad se celebrará , invirtiendo las formas del conocimiento ilustrado , en la plaza pública abierta por los mitos de cuyas raíces brotan las vides de la cultura occidental .

Dice Habermas : <<Schlegel (...) se atiene a la autonomía de lo bello en el sentido "de que lo bello está separado de lo verdadero y lo ético , y de que tiene los mismos derechos que éstos"¹⁵³. La nueva mitología no deberá su fuerza vinculante a un arte en

¹⁵¹ En "Versuch einer Selbstkritik " prefacio a la segunda edición de *Geburt der Tragödie* , Nietzsche tomo 1, 20; también Nietzsche ,tomo 12 ,117.(Apud HABERMAS , H. Ibidem .)

¹⁵² HABERMAS ,J. , *El discurso filosófico de la modernidad* ,traducción de M. Jiménez Redondo, ed. Turus , Madrid ,1989 , pp.114,115.

¹⁵³ SCHLEGEL , *Kritische Ausgabe* , tomo 2 , 317 . (Apud HABERMAS , H. , 1.c. pg .117.)

que se hermanen *todos* los momentos de la razón , sino al don divinador de la poesía, que es un don que se distingue de la filosofía y la ciencia , de la moral y la eticidad : "Pues el principio de toda poesía es dejar en suspenso el curso y las leyes de la razón racionalmente pensante y trasladarlos al bello rebullir de la fantasía , al caos originario de la naturaleza humana , del que no conozco símbolo más bello que el variopinto hervidero de los antiguos dioses."¹⁵⁴. Schelegel no entiende ya la nueva mitología como un tornarse sensible la razón , como un devenir estéticas las ideas , las cuales sólo por esta vía podrían vincularse con los intereses del pueblo . Sólo una poesía convertida en autónoma , purificada de las adherencias de la razón teórica y práctica , sería capaz de abrir la puerta hacia el mundo de los poderes míticos del origen . Sólo el *arte* moderno puede ponerse en comunicación con las fuentes arcaicas de la integración social que parecen haberse secado en la modernidad . Según esta lectura , la nueva mitología propone a la modernidad en discordia consigo misma , entrar en relación con el "caos originario" , con lo otro de la razón .

>>Pero si a la generación de un nuevo mito le falta la fuerza impulsora que es la dialéctica de la ilustración , si la expectativa de ese "gran proceso de rejuvenecimiento universal" ya no puede fundarse en términos de filosofía de la historia , el mesianismo romántico ha menester de una figura de pensamiento distinta . Y en este contexto importa tener presente la circunstancia de que Dionisos , el intrigante dios del delirio , de la locura y de las metamorfosis sin cuento , experimenta en el primer romanticismo una sorprendente reevaluación .

>>(..."un dios extranjero " , como dice Hölderlin , que precipita a Occidente en una "noche ayuna de dioses" y que sólo le deja los dones del entusiasmo y el delirio . Pero Dionisos retornará alguna vez reengendrado por los misterios y liberado de la locura . De todos los demás dioses griegos , Dionisos se distingue por ser un dios ausente cuyo retorno está próximo . El paralelismo con Cristo es evidente : también éste muere y nos lega en su muerte , hasta el día de su retorno , pan y vino . Pero Dionisos ofrece la particularidad de que en sus excesos culturales mantiene también , por así decirlo , ese fondo de solidaridad social que el Occidente cristiano ha visto desvanecerse junto con las formas arcaicas de religiosidad . Así , Hölderlin pone en relación con el mito de Dionisos aquella peculiar figura de interpretación de la historia, que se convirtió en portadora de una esperanza mesiánica y que se mantuvo viva y activa hasta Heidegger . El Occidente se mueve , desde sus inicios, en la noche de la lejanía de los dioses o del olvido del Ser ; el dios del futuro renovará las pérdidas

¹⁵⁴ Ibidem .

fuerzas del origen ; y este dios inminente hace sentir su venida por medio de una dolorosa conciencia de su ausencia , por medio de un "radical alejamiento" ; haciendo sentir cada vez con más premura a los abandonados lo que les ha sido sustraído , tanto más convincentemente promete su retorno : en lo hondo del mayor de los peligros despunta también lo salvado.>>155

Nietzsche hace una investigación retrospectiva en el tiempo , pues , con una dimensión dionisiaca , muy en la línea del romanticismo , y que podemos ver en autores como Hölderlin o Novalis : es *inversión* de valores éticos y estéticos por la profundización , a través del arte y la cultura , en las raíces vitales del pueblo y la tradición , por las que se redime la *naturaleza* en la *esperanza* . La historia es un tiempo pasado por el que , profundizando en los clásicos no contaminados por el peso de la razón sobre la naturaleza , recorreremos el camino de la verdad volviendo a caminarlo y quitando de él la hojarasca de lo establecido , que pesa como un muerto .

Como sigue diciendo Habermas : <<Nietzsche no es , pues , original en su consideración dionisiaca de la historia . Su tesis histórica acerca del origen del coro de la tragedia griega a partir del antiguo culto de Dionisos , cobra su aguijón de crítica a la modernidad a partir de un contexto que estaba ya bien formado en el primer romanticismo . Tanto más urge entonces explicar por qué Nietzsche se distancia de este trasfondo romántico . La clave la ofrece la comparación entre Dionisos y Cristo , una comparación que no fue Hölderlin el único en establecer , sino que ya lo hicieron también Novalis , Schelling y Creuzer en el contexto de la recepción de los mitos por parte del primer romanticismo . Esta identificación del delirante dios del vino con el dios redentor cristiano sólo es posible porque lo que el mesianismo romántico busca es el *rejuvenecimiento* , pero no el *licenciamiento* de occidente .>>156

Sigue exponiendo Habermas lo que , a su juicio , hace que se distancie Nietzsche del romanticismo . A partir , precisamente , del descubrimiento de esa música de Wagner el cual , según Nietzsche , *ha caído de rodillas ante la cruz cristiana* . Dice Habermas : << Al igual que los románticos , Wagner no venera en Dionisos al semidiós que libera radicalmente de la maldición de la identidad , que deja en suspenso el principio de individuación , y que hace valer lo polimorfo contra la unidad del Dios trascendente , y la anomia contra toda clase de orden . En Apolo divinizaron los griegos

155 Cfr. El comienzo del himno "Patmos" : "Donde está el peligro crece también lo salvado" , en HÖLDERLIN , *Samtliche Werke* , tomo 2 , ed. por F. Beissener , p. 173. (Apud HABERMAS , H. , l.c. , pg.118 .)

156 HABERMAS , H. *El discurso de la modernidad* , ed.c. , pp. 117-119 .

la individuación , la atencencia del individuo a sus propios límites . Pero la belleza y mesura apolíneas no hacían sino ocultar el subsuelo de lo titánico y bárbaro .

>>(…) Pero Nietzsche no fue sólo discípulo de Schopenhauer , fue también contemporáneo de Mallarmé y de los simbolistas , un defensor *de l'art pour l'art* . Así en la descripción de lo dionisiaco - como subida de punto de lo subjetivo hasta el total olvido de sí - penetra también la experiencia , radicalizada una vez más frente al romanticismo , del arte contemporáneo . Lo que Nietzsche llama "fenómeno estético" se revela en el decentrado trato consigo misma de una subjetividad liberada de las convenciones cotidianas de la percepción y la acción . Sólo cuando el sujeto *se pierde*, cuando se mueve a la deriva de las experiencias pragmáticas que hace en los espacios habituales de espacio y tiempo , se ve afectado por el choque de lo súbito , ve cumplida "la añoranza de la verdadera presencia " (Octavio Paz) y , perdido de sí , se sume en el instante ; sólo cuando se vienen abajo las categorías del hacer y del pensar tejidos por el intelecto , cuando caen las normas de la vida cotidiana , cuando se desmoronan las ilusiones de la normalidad en que uno ha crecido ; sólo entonces se abre el mundo de lo imprevisible , de lo absolutamente sorprendente , el ámbito de la apariencia estética que ni oculta ni manifiesta , que no es fenómeno ni esencia , sino que no es más que superficie .(…) En la experiencia estética , la realidad dionisiaca queda blindada mediante "un abismo de olvido" contra el mundo del conocimiento teórico y de la acción moral , contra la cotidianeidad . El arte sólo abre el acceso a lo dionisiaco al precio del éxtasis , al precio de una dolorosa desdiferenciación , de la pérdida de los límites individuales, de la fusión con la naturaleza amorfa , tanto dentro del individuo como fuera.>>157

Es evidente que Habermas ve cómo , precisamente por lo que de romántico-subversor tiene el concepto dionisiaco , se adelgaza , incluso hasta desaparecer en algunos momentos , el concepto de individuación apolínea que serían los cánones de esa misma estética romántica . Lo apolíneo , a pesar de la defensa que hace Nietzsche de la individualidad del poeta que surge de su libertad , se vuelve dionisiaco en tanto en cuanto el arte se construye en comunión dialógica para y con el *contemplador universal y eterno* inserto en el ciclo cósmico natural . Esa esencia natural que surge de lo espontáneo , que transmite el alma popular por su música y sus fiestas , carece de la individuación que Nietzsche románticamente defiende para el artista . Pero quizá lo que Habermas vea sea también que lo dionisiaco se estiliza para convertirse en canónico *moderno* . Es posible que de algunas afirmaciones nietzschianas se pueda deducir esto ,

157 Idem, o.c. , pp. 120 , 121 .

pero la esencia de su pensamiento lleva más bien a lo contrario : la fuerza de la naturaleza se expresa en las representaciones festivas y alegres , y es su espíritu renovador el que da la esencia del mundo y crea su consciencia , implicada con la especie , porque no puede darse de otra forma de consciencia recreadora y regeneradora ; así , el concepto elitista y de abstracción de la belleza de *l'art pour l'art* de Mallarme no parece que pueda encajar con esto ni con las últimas palabras de su libro *El nacimiento de la Tragedia* donde dice : << En el ditirambo dionisiaco (...) algo jamás sentido aspira a expresarse , el aniquilamiento de la individuación , la unidad en el genio de la especie , más aún , de la naturaleza . Ahora la esencia de la naturaleza va a expresarse : resulta necesario un nuevo mundo de símbolos , las representaciones concomitantes llegan hasta el símbolo en las imágenes de una humanidad intensificada , son representadas con la máxima energía física por el simbolismo corporal entero , por el gesto del baile .>>¹⁵⁸ Y hasta aquí vemos la esencia del mundo en las fuerzas de la naturaleza que se manifiestan en el ditirambo y, por ello , en la música , el baile , la orgía , la fiesta cósmica . Pero si consideramos lo que sobre el ditirambo dice Rodríguez Adrados en su libro *Fiesta , comedia y tragedia* , veremos que las raíces del ditirambo van mucho más allá que la cultura griega y se pierden en sus orígenes que no sólo son oscuros para el filólogo por la distancia en el tiempo , sino porque entran en las raíces irracionales de las manifestaciones estético-festivas humanas : << La búsqueda de elementos que por su forma y contenido pueden compararse a los deducidos de análisis del Teatro antiguo , no debe detenerse en la Grecia arcaica . Hay paralelos en los lugares más remotos del globo . Se trata de universales culturales cuyo origen desconocemos , pero que indudablemente existen . A partir de esos elementos se han creado en diversos lugares, en formas más o menos semejantes a la de Grecia , obras de Teatro . La creación del teatro griego puede colocarse así en un panorama más amplio y comprenderse mejor.>>¹⁵⁹

Pero Nietzsche concluye en *El nacimiento de la Tragedia* con una afirmación sobre el papel del poeta (por la que es claramente deudor de su época) como representación o encarnación individual del genio de la especie , pero por la que también trasciende su época , al afirmar que tiene que ser un servidor ditirámico *en tanto en cuanto sepa captar esa esencia de lo popular y festivo (¿atávico?)* : <<Pero también el mundo de la voluntad demanda una expresión simbólica nunca oída, las potencias de la armonía , del dinamismo , del ritmo crecen de súbito impetuosamente .

¹⁵⁸ NIETZSCHE , F. *El nacimiento de la Tragedia* , ed.c. , pg. 255 .

¹⁵⁹ RODRÍGUEZ ADRADOS , F. , *Fiesta , comedia y tragedia*, ed. Alianza Universidad, Madrid, 1983, pg . 77.

Repartida entre ambos mundos , también la poesía alcanza una esfera nueva : a la vez sensibilidad de la imagen , como en la epopeya , y embriaguez sentimental del sonido , como en la lírica . Para aprehender este desencadenamiento global de todas las fuerzas simbólicas se precisa la misma intensificación del ser que creó ese desencadenamiento: el servidor ditirámico de Dionisos es comprendido únicamente por sus iguales . Por ello todo ese nuevo mundo artístico , en su extraña seductora milagrosidad va rodando entre *luchas* terribles a través de la Grecia apolínea.>>160

Dice Jiménez Moreno que la efectiva realización humana debe hacerse desde la reconciliación artística del hombre con la naturaleza y que Nietzsche , con su investigación filológica , pretende inquirir qué hay de vida , qué hay de nuevo y qué hay de viejo en el contacto con la Antigüedad ; para ello se hace preciso clarificar las nociones sobre lo viejo y lo nuevo en todo el proceso de la vida . Apoya esta afirmación citando al propio Nietzsche en sus Escritos Póstumos : <<...El período de *falta de claridad* , de las tentativas de toda especie para conservar lo viejo y no dejar libre lo nuevo . El período de *la claridad* ; se comprende que viejo y nuevo son opuestos fundamentales : los valores viejos nacen de la vida que decae y los nuevos de la vida que asciende - que todos los ideales viejos son ideales enemigos de vida - (nacen de la decadencia y son determinantes de la misma , por mucho que se presenten con el lujoso atavío dominguero de la moral) . Conocemos lo viejo y desde hace largo tiempo no somos bastante fuertes para algo nuevo .>>161

Añade a esto Jiménez Moreno : << ¿ Hasta qué punto y cómo puede superarse esta contradicción inevitable de opuestos ? ¿ Cómo descubrir y superar que el proceso no siga un sentido decadente sino favorable a un proyecto superador ?

>>Este contraste lo interioriza Nietzsche en sí mismo con su cultura circundante. Su conciencia histórica le lleva a querer ver lo originario en el mundo de los griegos . Es una audaz vuelta a los orígenes culturales de Europa , como pide la actitud histórica epocal de asentarse en lo primigenio para la comprensión , valoración y desarrollo válido de cuanto nace .>>162

Estética científica arraigada en la vida contra toda evasión o desviación será la actitud que reclame Nietzsche para el Hombre en cuanto viviente y creador porque , según Colli-Montinari :<<...el artista necesita ser desleal con sus recuerdos para no copiar la naturaleza , sino para transformarla .>>163 . Es la *intención* de hacer presente,

160 NIETZSCHE ,F. O. c. , pp. 255,256 .

161 Cfr. JIMÉNEZ MORENO , L. O.c. , pg. 170 .

162 *Idem* , o.c. , pp. 171,172 .

163 Cfr. *ibidem* .

si fuera posible , la naturaleza antes de culturizarse , o mejor aún , la naturaleza que se cultiva , pero que no desaparece ni se deteriora culturizada , para lo que Nietzsche entiende que hay que investigar y capacitarse para mejoras creaciones , contando con la ciencia , la historia y la estética :<< ¡ Ay de mi avaricia ! En esta alma no hay rastro de desinterés , sino más bien un yo codicioso de todo , que quisiera ver a través de muchos individuos como a través de *sus* ojos y quisiera coger con *sus* manos . Un yo restituyendo aún todo el pasado , dispuesto a no perder nada de cuanto pueda pertenecerle de cualquier manera que sea . ¡ Ay de este fuego de mi avaricia ! ¡ Oh si yo pudiera renacer en cientos de seres ! Quien no conozca estos lamentos por experiencia, tampoco conoce la pasión del cognoscente .>> 164

Hay que cultivar , pues , las ciencias positivas ; aplicando la dinámica espacio-temporal de la imagen del pozo que nos da Nietzsche en el *Gay saber* :<< Los generosos de espíritu somos como pozos abiertos en la calle y no queremos prohibir a nadie que saque agua de nosotros . Desgraciadamente no sabemos oponer resistencia , aun cuando quisiéramos ; no podemos impedir por nada que se nos *enturbie* , nos hagan oscuros ; que el tiempo en que vivimos arroje en nosotros "lo más temporal" suyo , que sus sucios pájaros arrojen sus inmundicias , los muchachos sus trastos viejos y , cuando estemos agotados , los caminantes descansando junto a nosotros arrojen su miseria grande y pequeña , Pero lo haremos , como lo hemos hecho siempre , echamos lo que se nos arroja también en nosotros , hacia abajo a nuestra hondura , pues somos hondos , no lo olvidemos... , y volvemos a ser claros .>>165 Así quiere Nietzsche penetrar en profundidad el problema de la *fysis* en sus estudios de filología : *como un trozo de historia , un trozo de ciencia natural y un trozo de estética* . Aunque el cientifismo no lo reduce al método de la filología tradicional y textual , sino que , a través de los trazos lingüísticos habrá que buscar *el más profundo estudio del hombre , el del lenguaje* , porque el lenguaje no surge como algo aislado , sino en ambientes de vida que se interrelacionan según los tiempos que configura la historia ; es preciso tener presentes los movimientos socio-vitales para alcanzar la realidad y el sentido del lenguaje , de cada lenguaje . En este sentido , diferencia en el *Gay Saber* lo que es lenguaje de las palabras como vehículo social , que sólo sirve para la comunicación del pensamiento de la razón y , por ello , no sería creador de consciencia , sino de una consciencia más animal que humana (porque está hecho con vistas sólo a cubrir las necesidades de la especie) , y lenguaje generador de comunicación intemporal y universal , el arte ,

164 NIETZSCHE ,F. *Gay saber* , ed.c. , pp. 185,186.

165 Idem , o.c. , pg. 282 .

especialmente humano por creador de consciencia y perfeccionamiento : << Él *necesitaba* , siendo el animal más peligroso , auxilio y protección , necesitaba de sus semejantes , tenía que expresar su necesidad primeramente de "conciencia" , como así mismo de "saber" lo que le faltaba (...) no sólo el lenguaje sirva de puente entre los hombres , sino también el aspecto , la expresión , los gestos . El hacerse *conscientes* nuestras impresiones sensibles en nosotros mismos , tiene energía para poder grabarlas e , inmediatamente , situarlas fuera de nosotros , tomada en la medida en que crecieron las instancias de transmitir las a *los demás* mediante signos . >>¹⁶⁶ La expresión del sentimiento de un pueblo está en su cultura , realizaciones que llevan el aliento de la vida de ese pueblo y que halla su máxima expresión en la lírica en la que el yo del poeta representa el sentimiento del arte y la naturaleza de ese pueblo y su cultura . Por lo mismo tiene gran importancia la música , inseparable de la lírica , con su simbolismo universal . Así defiende Nietzsche que hay que *volver de las fórmulas a las formas* , del lenguaje superficial de las palabras que sólo genera conciencia de rebaño , al lenguaje del arte y de la cultura que va creando la consciencia por implicación en la generación de la especie , implicando con ello la ética en la estética (el *ethos* será *forma de ser*) ; gracias a la creación de individuos clarividentes que sienten lúcidamente los acontecimientos con aguda penetración y aptitud para proyectarlos , así como para comprender su sentido y lanzar la utopía de sus proyectos .

La tragedia , la música , lo dionisiaco , serán para Nietzsche fuerza y expresión verbal y corporal completa , transmisora de ese proceso evolutivo que se realiza desde los griegos , (antes del racionalismo socrático-platónico) , por el que han de salir del *mythos* sin desnaturalizarse en el *logos* ; la pretensión de Nietzsche fue cultivar el despliegue de la *fysis* en el período presocrático , depurándolo para *volverlo claro* , a través de la cultura . <<Los griegos con Empédocles y Demócrito se pusieron en el mejor camino para estimar correctamente la existencia humana , su sinrazón y su padecer . No lo consiguieron nunca gracias a Sócrates .>>¹⁶⁷

Por ello la inversión temporal del pasado al futuro por la que el arte abraza el presente con todos sus riesgos , vendrá también del olvido : << No encuentro diferencia más profunda en la óptica total de un artista que ésta , si mira a la obra de arte que se está haciendo desde la mirada del testigo (hacia "sí") o si "ha olvidado el mundo" , como es lo esencial en todo arte monológico , *descansa en el olvido* , es la música del olvido.>>¹⁶⁸ . En el primer libro del *Gay saber* , (aforismo 39 ya citado en pg. 89) ,

¹⁶⁶ *Idem* , o.c. , pp. 250,251 .

¹⁶⁷ NIETZSCHE , F. , *Ciencia y sabiduría en lucha* . (Apud JIMÉNEZ MORENO , L. O.c. , pg. 177 .)

¹⁶⁸ NIETZSCHE , F. , *Gay Saber* , ed.c. , pg. 270 .

señala Nietzsche cómo es *más importante cambiar el gusto general que las opiniones* ¹⁶⁹, por cuanto ello implica un cambio en el modo de vida y considera que hemos de ser físicos, ante todo, para poder ser creadores sin contradecir a la naturaleza; pero el gusto se da en lo más hondo de la mentalidad y no es lo "en sí" intelectual, sino que va inseparablemente unido a la vida, desplegándose en naturaleza y cultura. Dice también <<...Hombres que sean capaces inteligentemente de estar contentos de continuo en una actividad invisible, en silencio, a solas y resueltamente. Hombres que sintiendo un impulso hacia todas las cosas, busquen precisamente aquello que es preciso *superar* en ellos. Hombres, para quienes es tan propio el buen humor, la paciencia, la sencillez y el desprecio de las grandes vanidades, como la magnanimidad en la victoria y la benevolencia para con las pequeñas vanidades de los vencidos. Hombres con juicio afinado y libre sobre la parte que corresponde a la suerte en toda victoria y en la fama. Hombres con fiestas propias, como días laborables y días de luto propios, acostumbrados y seguros al mandar y del mismo modo dispuestos, cuando sea preciso, a obedecer, igualmente orgullosos en lo uno como en lo otro, sirviendo del mismo modo en todo caso a su propia causa. ¡Hombres más peligrosos, más fructíferos y más felices! Puesto que, ¡podéis creerme!, el secreto para cosechar la máxima riqueza y el máximo gozo de la existencia es ¡ *vivir peligrosamente!* .>>¹⁷⁰

Según el testamento que nos lega Nietzsche, a nosotros nos toca olvidar, para poder *cambiar el gusto* romántico y comunicarnos así con la esencia atemporal de la sabiduría alegre de la vida. Por ello precisamente nos deja la puerta abierta porque, como dice Bataille: << El arte constituye un pequeño dominio libre fuera de la acción, que paga su libertad con su renuncia al mundo real. Este precio es gravoso y casi no hay escritores que no sueñen con reencontrar la realidad perdida: pero para ello deben pagar en el sentido opuesto, renunciar a la libertad y servir a una propaganda. El artista que se limita a la ficción sabe que no es un hombre completo, pero no otra cosa ocurre con el literato propagandista. El dominio de las artes en cierto modo abarca indudablemente la totalidad: esta, empero, se le escapa de cualquier modo.

>>Nietzsche está lejos de haber *resuelto* la dificultad. ¡ También Zaratustra era un poeta e incluso una ficción literaria! Solamente que él nunca lo aceptó. Las lisonjas le exasperaron. Se agitó, buscó la salida en todos los sentidos. Jamás perdió el hilo de Ariadna *que es no tener ninguna meta* y no servir a ninguna causa: él sabía que la

¹⁶⁹ Cfr. NIETZSCHE, F. O.c., pg. 94.

¹⁷⁰ NIETZSCHE, F. O.c., pg. 196.

causa corta las alas . Pero la ausencia de causa por otro lado nos arroja a la soledad : es la enfermedad del desierto , un grito que se pierde en un gran silencio...>>171

El Romanticismo supuso la ruptura de los cánones clásicos por el instinto y la intuición natural llevada al pensamiento y al arte . Esta intuición iba acompañada de un proceso de introspección hacia las raíces de nuestra cultura , que Nietzsche lleva hasta lo que él considera el núcleo germinal de la misma , que incide en la esencia del hombre , y cuyo final siempre es una pregunta abierta ; este proceso significa , en última instancia , la progresión temporal natural de nuestro encuentro dialógico con el mundo a partir de la interpretación que del mismo hacemos por la *mimesis* . En el capítulo siguiente investigaremos esta *mimesis* y cómo el rito y el mito , que comienzan por una intencionalidad de posesión de los aspectos más ocultos de la vida y la muerte , desembocan , pasando por las travesías epocales , en nuestra era de los *mass media* , que nos proporcionan una interpretación plana y descreída del mundo , que sólo puede ser superada por el humor y la risa como expresión del caos social e individual y que nos deja abierta la interrogante sobre si será el hombre de hoy el 'superhombre' nietzschiano ; interrogante que no puede ser contestada porque la misma esencia del superhombre no es sino una postura existencial abierta al futuro , *un grito que se pierde en un gran silencio*.

171 BATAILLE ,G. *Sobre Nietzsche . Voluntad de suerte* , traducción de Fernando Savater . Ed.Taurus, Madrid , 1979 , pp. 26,27 .

CAPÍTULO 3

MÍMESIS : VIDA , ARTE Y CULTURA .

<<...Es indudable , si queremos situarnos en el punto de vista ortodoxo , que la risa humana está íntimamente ligada al accidente de una antigua caída , de una degradación física y moral . La risa y el dolor se expresan con los órganos en los que reside el mando y la ciencia del bien o del mal : los ojos y la boca . En el paraíso terrenal (lo consideremos pasado o porvenir , recuerdo o profecía , como los teólogos o como los socialistas) , en el paraíso terrenal , esto es en el medio en que al hombre le parecía que todas las cosas creadas eran buenas , la alegría no estaba en la risa . No le afligía ninguna pena , su rostro era sencillo y liso , y la risa que

agita ahora las naciones no deformaba los rasgos de su cara . La risa y las lágrimas no pueden dejarse ver en el paraíso de las delicias , son por igual hijas de la pena y han llegado porque el cuerpo del hombre enervado carecía de fuerzas para reprimirlas (...) El Ser que quiso multiplicar su imagen no ha puesto en la boca del hombre los dientes del león , pero el hombre muerde con la risa ; ni en sus ojos la astucia fascinadora de la serpiente , pero seduce con las lágrimas . Y observen que es también con las lágrimas con las que el hombre lava las penas del hombre , que es con la risa con la que endulza a veces su corazón y lo atrae ; pues los fenómenos engendrados por la caída llegarán a ser los medios de redención .>> 1

(Baudelaire)

-Introducción .

La mimesis siempre supone una captación de una realidad distinta a la del sujeto que la crea o que la contempla ; presupone , pues , una primera acción de reflexión de la mirada y de la idea antes de la plasmación de tal realidad como estética y , otra , posterior que , incidiendo sobre esa realidad estética , la reconoce como algo distinto de sí mismo y la acepta o rechaza . La mimesis es tan antigua como la consciencia del hombre , pero también en sus rasgos está dibujada la historia del pensamiento humano y su concepción del mundo . La tensión dialógica del hombre pensante frente a su mundo va desde los rituales de la magia con la que quiere dominar lo que siente como superior a él , pasando por el presuntuoso desprecio de todo aquello que no esté hecho a la medida de su cabeza , hasta la aceptación de lo impensable e irracional . Pero el hombre siempre ha querido , con la representación estética , poseer la esencia de la vida y , la mayor parte de las veces , sólo ha logrado matarla por su presunción ; sólo la posibilidad de superar esta presunción en la aceptación intuitiva de la realidad como garantía de esperanza en representaciones festiva y lúdicas , le ha hecho reír , le ha producido 'alegría natural' . Estas representaciones , su hilo ininterrumpido de la interpretación de la realidad desde las culturas más antiguas , son las que actualmente , en esta era de la liviandad , se descubren como el hilo de Ariadna y , por su esencia dionisiaca y vital , nos salvan del nihilismo sobrecogedor que nos ofrece la actual cultura .

1 BAUDELAIRE , CH. *Lo cómico y la caricatura* , La balsa de la Medusa , Ed. Visor , traducción de C. Santos , Madrid 1988 , pp. 17, 18 .

Según Valeriano Bozal , lo cómico , a lo largo de todos los tiempos y los cambios culturales , mantiene el hilo de la interpretación de la realidad : << Como el muñeco goyesco, que se mueve en el aire , como la marioneta de guiñol , lo cómico carece de suelo y por eso puede moverse en todas direcciones mas , al carecer de suelo, no dispone tampoco de sentido (¿ cuál sería la referencialidad de eventuales direcciones ?) y esa carencia es el único sentido que posee .>>²

En esta Tesis afrontamos este estudio con la intención de profundizar en lo festivo , lo lúdico y la risa como código de representación , que en la actualidad adquiere una significación singular , como ya señalábamos en la introducción en la que señalábamos cómo en la era actual , marcada por los medios de comunicación de masas, la realidad aparece multifacetada y atomizada ; las imágenes hacen posible la fantasía consumista de estar en todas partes y poseerlo todo . Pero , por ello mismo , a un dominio tan artificial correspondería una interpretación irreal , una mimesis que cumpliera la propuesta de Nietzsche en el *Gay saber* de continuar soñando sabiendo que se está soñando.

Aunque es fácil de constatar que el código humorístico es el caldo de cultivo de los narcisismos individuales y microgrupales , ya no tenemos las notas que señalaba Baudelaire en la comicidad moderna , ya no hay olvido de sí mismo ni constructo racional contra el que satirizar , porque la realidad está multifacetada por los medios de comunicación y convertida en una infinidad de posibles interpretaciones más expresivas que significativas . La Historia no existe y la idea de un progreso que mejore a la humanidad es increíble en un mundo amenazado de muerte por el hombre y sus técnicas. La naturaleza , destruida por la idea , se convierte en Ecología ³ , el medio donde Narciso se mira y crece con el miedo al vacío nuclear : el culto por el medio ambiente es equiparable al culto por el cuerpo , aunque resulten cultos antagónicos , ya que el neonarcisismo es consumista y el consumismo es el peor agresor del medio ambiente . El humor será una anti-lógica , un antídoto irracional contra el miedo racional al vacío que propone el neonihilismo . Lo cómico , antes amenazante para la Idea , salva al hombre de un mundo atomizado y nuclearizado .El placer de la **lucidez** deviene en la lucidez del **placer** ; a través del placer seguimos en comunicación con lo irracional del hombre vivido ya como lo único que tiene entidad .

² BOZAL , V. , "La lucidez de la risa" , La balsa de la medusa , nº 10-11 , ed. Visor , Madrid , 1989 , pg.67.

³ Justificamos la escritura de mayúscula en Ecología frente a la minúscula de naturaleza , por considerar que la primera es un constructo de la razón , mientras que a la segunda nos referimos , no como constructo racional (Naturaleza) , sino como al ámbito natural en que vivimos .

La inversión que históricamente se daba en forma relativa , se da ahora de manera absoluta . El humor y la risa serán la imagen , expresiva y no significativa , del vacío , de la irrealidad del medio en que nos movemos , la iconografía de la nada , la categoría de la efimeridad como inversión de una *inmortalidad* que sólo puede ser tomada como una *broma* de Dios ; sólo por medio de *la risa y el olvido* podremos sobrellevar *la insoportable levedad del ser* 4 .

La risa se nos revela como el eterno intérprete de la realidad por su raíz irracional. Finalmente es lo irracional lo que redime al hombre de su trágico destino por su capacidad de invertirlo . Es el evacuador natural de la escatología de la Idea . La componente satánica que veía Baudelaire va a salvar al hombre de un cielo prometido sólo si sabe renunciar a él .

Pretendemos un acercamiento a la risa , mecanismo vehiculante de lo racional con lo irracional , del sujeto con el objeto ; rompedora de absolutos racionales desde la intuición y la consciencia más lúcida , lenguaje privado que se socializa en un proceso doble y circular completo (nunca completado) siempre regenerador , destructor y creador , necesario para la supervivencia y el equilibrio del individuo y la cultura .

Ese impulso instintivo y liberador , la risa iconoclasta que surge de la raíz vital popular y que , mediante el arte y la cultura , sirve como interpretación de la realidad atomizándola y haciéndola soportable , la risa de hoy que profetizó Nietzsche en el *Gay saber* , hunde sus raíces en las culturas antiguas más desarrolladas .

La representación festiva y alegre , la liviandad de la risa , conjuradora de la realidad más abrumadora al atomizarla , nos devolverá a nuestra propia realidad sin inquietudes de absolutos ni angustias y vértigos de inmortalidad .

1-El rito de la vida.

<< Seréis como dioses >> 5

Génesis

Profundizando en los orígenes de la representación estética , vemos que ésta surge de afanes conjuratorios de realidades que se nos escapan . El fluir del tiempo y lo

4 KUNDERA , M. *La inmortalidad* , 1990 ; *La broma* , 1988 ; *El libro de la risa y el olvido* , 1986 ; *La insoportable levedad del ser* , 1987 .

5 Libro del *Génesis* , cap.3,vr .4 .

inabarcable del espacio , no sólo producen inquietud como reto , sino por lo que de incognoscible tienen . El hombre se siente , desde que es capaz de reflexión , inmerso en un mundo que le desborda por la dimensión espacio-temporal y por la tensión dialógica entre lo racional e irracional , entre la dimensión estética y lo irrepresentable. Los ritos funerarios y las pinturas conjuradoras nos dicen mucho de esto .

En la cultura griega , raíz de la occidental , nos encontramos con el sentido de la palabra *colossós* , que nos lleva a la representación de realidades ultraterrenas como conjuración de los aspectos más positivos de las mismas o anulación de sus aspectos maléficos ⁶. Vernant nos dice , en su libro citado , cómo el *colossós* tiene características conjuratorias de la realidad que representa a modo de 'doble' , pero que este 'doble' no copia esa realidad , sino que conjura de ella los aspectos más positivos , dejando fuera los maléficos o negativos y , al mismo tiempo , resalta la ausencia . No es , pues , una imagen mimética , sino una proyección en donde la *psyché* se manifiesta a través de una masa física que , a la vez que representa , hace patente la ausencia y lo inasible de lo representado . << *Colossós* y *psyqué* están pues , para el griego , estrechamente emparentados . Se incluyen en una categoría de fenómenos muy definidos , a los cuales se aplica el término de *eidola* y que comprende , al lado de esta sombra que es la *psyqué* y de ese tosco ídolo que es el *colossós* , realidades como la imagen del sueño (*oneiros*) , la sombra (*skia*) , la aparición sobrenatural (*φασμα*) . La unidad de estos fenómenos , para nosotros tan heterogéneos , surge del hecho de que , en el contexto cultural de la Grecia arcaica , son percibidos de igual manera por el espíritu y revisten una significación análoga . También se está en derecho de hablar , respecto de ellos , de una verdadera categoría psicológica , la categoría del doble , que supone una organización mental diferente a la nuestra . Un doble es algo completamente distinto a una imagen . No es un objeto "natural" , pero tampoco es un producto mental : ni una imitación de un objeto real, ni una ilusión del espíritu , ni una creación del pensamiento . El doble es una realidad exterior al sujeto pero que , en su misma apariencia , se opone por su carácter insólito a los objetos familiares , al decoro ordinario de la vida . Se mueve en dos planos que muestran al mismo tiempo una notable disconformidad : en el momento en que se hace presente se descubre como no siendo de aquí , como perteneciente a otro lugar inaccesible . >>>

Se aúnan la presencia y la ausencia por medio de la representación de algo inaccesible que , por esa misma representación se incorpora a un mundo físico , si no

⁶ Cfr . VERNANT , J.P. , *Mito y pensamiento en la Grecia antigua* , trad. castellana J.D. López Bonillo, ed. Ariel , Barcelona , 1983 , cap. V , " Categoría psicológica del doble " , pp. 302 - 316 .

⁷ VERNANT, J.P. O.c. , pp. 306, 307.

doméstico , sí habitual : el rito conjuratorio , que por su aspecto oscuro e , incluso , engañoso que invoca presencias ante irremediables ausencias , nos produce atracción y miedo hacia algo que nos supera por el ámbito en el que se da : lo desconocido por inaprehensible . Esta concreción física que es el *colossós* como representación en piedra realiza , en tanto que 'doble' , la unión de los vivos con el mundo infernal . Su poder radica en un sistema de símbolos que , en el mundo griego , remite a un sistema de correspondencias y oposiciones establecidas entre el mundo físico y el del espíritu o *psyqué* . Señala Vernant en el libro ya citado cómo en Grecia se jura " por la piedra " ; la Gorgona mata convirtiendo en piedra a quienes la miran ; la expresión muerte de piedra la utilizan tanto Píndaro como Pausanias como Ovidio , y resalta también el paralelismo entre la rigidez y frialdad de la muerte con el tacto del mármol y el silencio del mundo mineral . Dice : << El frío de la piedra también está en relación con la muerte. En oposición con el calor de lo vivo , *psyqué* evoca lo frío , *psycrón*. >>

Porque , afirma , aparece por su rigidez y sequedad , como un agostamiento de la vida , el enmudamiento de la vejez y , sobre todo , porque en esta oposición de juventud y vejez a través de la apariencia sensorial , se nos da el sentimiento de la muerte como lo invisible dentro de lo visible . Sigue afirmando cómo el casco de Hades es , para los griegos , lo que confiere la invisibilidad y por lo que los muertos son "cabezas vestidas de noche" . Otra oposición que nos lleva al poder conjuratorio de lo perteneciente a otro mundo sería la que se manifiesta en lo móvil y lo inmóvil : <<Los rasgos antitéticos se manifiestan , en este caso , como la expresión de la relación de complementariedad que el rito del *colossós* tiene precisamente como función establecer con la *psyqué* . Hundiendo la piedra en el suelo se quiere fijar , inmovilizar , localizar en un punto definido de la tierra esta *psyqué* inasible que está a la vez en todas partes y en ninguna .>>⁸

Por todo esto , afirma que el *colossós* no es una simple señal figurativa sino que lo que intenta es conjurar por las formas visibles el poder del muerto insertándolo en el orden del universo de los vivos , por ello no es separable del rito : << El *colossós* es un buen ejemplo de la tensión que se encuentra en el corazón mismo del signo religioso y que le concede su dimensión propia . Por su función operativa y eficaz , el *colossós* tiene la ambición de establecer con el más allá un contacto real , de hacer patente su presencia aquí abajo . Sin embargo , en esta misma empresa , se señala lo que el más

⁸ *Idem* , o.c. , pp. 310-314 .

allá de la muerte encierra para el vivo de inaccesible , de misterioso , de fundamentalmente otro .>>⁹

Lo que queremos hacer notar con estas citas es el carácter conjuratorio del *colossós* en tanto en cuanto el hombre , en la representación ritual , pretende atraer de una forma 'mágica' lo que echa en falta , lo que se le escapa o lo que , simplemente , considera que le puede hacer mal y , al fijarlo en su mundo , invierte su carácter maléfico con unas dimensiones espacio-temporales opuestas y que él mismo puede manejar : previamente las ha construido mental y físicamente con operaciones humanas, lógicas o artesanales , y con materiales tangibles y a los cuales puede dominar . Este carácter ritual hunde sus raíces , como ya hemos señalado , en los orígenes de las más antiguas culturas y podríamos afirmar que , de donde verdaderamente se nutren estas raíces , es de la conciencia de limitación , que inevitablemente invade al hombre en su tensión dialógica frente al mundo pensado y representado . La inquietud que el hombre siente ante lo inasible le lleva a sacralizarlo pero , eso sí , también a dominarlo con el gesto y el pensamiento y hasta a fijarlo en sus propias coordenadas espacio-temporales .

Estas representaciones simplificadoras de los ritos se van haciendo más complejas según va el hombre ampliando su horizonte cultural que , paralelamente , abre el de su curiosidad y su sorpresa . Los rituales devendrán en ceremonias festivas que expresan esa complejidad y su esencia es , por conjuradora , inversora . Todo ritual es el centro de una celebración y ésta da lugar a una "fiesta" tal y como la concebimos en el mundo occidental .

Si profundizamos en la fiesta que da lugar a nuestras raíces dramáticas , observamos , siguiendo el libro de Rodríguez Adrados , *Fiesta , comedia y tragedia . Sobre los orígenes griegos del teatro* , cómo la esencia de los rituales de los que proviene el Teatro griego son las fiestas agrarias en las que se celebra la renovación de la vida tras la muerte , con aspectos mágicos y la subsiguiente representación de estos aspectos mágicos en héroes o dioses simbólicos . La fiesta es , pues , en sus orígenes , celebración del ciclo continuo de la vida como garantía ante la muerte pasajera y representación mimética de esa naturaleza y sus reglas . Dice Rodríguez Adrados que el *como* y el *agón* griegos condensan estas dos realidades que , más tarde , darán lugar a las representaciones teatrales , pero que , en esencia , también intentan conjurar lo espiritual y lo vital , como intentaba el *colossós* por medio de la piedra y en un ritual mágico : <<Hay que ir a las piezas teatrales , pues ; directamente y sin prejuicios , pero hay que ir también a la totalidad de los datos que conservamos , importantes pese a

⁹ Ibidem .

todo , sobre rituales griegos . Hay que profundizar en la religión griega y en lo más esencial del Teatro griego para tender los puentes entre ambas esferas : ya en lo mínimo, las unidades elementales de forma y contenido , ya en lo general , la relación entre Rito y Teatro . El estudio analítico de las piezas teatrales tiene que descubrir elementos que se dan en el Rito , si es cierto que de él procede el Teatro ; y también el sentido general del teatro y de sus distintos géneros debe ser compaginable con el de los ritos de que deriva .

>>Estos ritos , no es ello novedad alguna , son los de las religiones agrarias conocidas prácticamente en todo el mundo . De la Fiesta agraria y de los rituales en ella celebrados nace el Teatro en Grecia y fuera de Grecia . Pero esto debe concretarse; y para el teatro griego debe concretarse con datos griegos , que existen . Se trata de rituales que tratan de promover , en cierto modo todavía mágicamente , la renovación de la vida toda tras la muerte invernal : lo hacen mediante la presentación de determinados mitos de dioses o héroes agrarios , de aspecto vegetal , animal o humano, que triunfan mueren y resucitan , desaparecen y vuelven a aparecerse o que son expulsados o capturados o se enfrentan en un *agón* o combate ; normalmente en unión de un *como* de seguidores o acompañantes . Aquí surge la mimesis , el hecho de que alguien , enmascarado o no , se siente como encarnación del dios o el héroe o sus compañeros . Hay larga distancia entre el ritual , sólo parcialmente mimético , en gran parte simbólico , y el Teatro , casi totalmente mimético y antropomórfico , totalmente verbalizado . Y , sin embargo , es posible hallar sorprendentes coincidencias entre las unidades elementales del Teatro y las de los rituales ; e , incluso , entre los conjuntos en que se organizan unas y otras .>>¹⁰

La diferencia esencial que se da entre estos dos rituales está en que el *colossós* representa , por el estatismo y la fijeza de la piedra , algo que se quiere fijar por su condición de inasible , mientras que en los orígenes del teatro griego , ya sea en el *agón*, ya sea en el *como* , se intenta representar la vida , con su complejidad de lucha y su esencia cíclica , que la inserta en el tiempo por el espacio natural (fiestas agrarias) y su dinamismo , que hará , del rito estático , mito por la narración construida sobre la palabra. Las fuerzas que en ellos se conjuran ya no son de otro mundo , son de éste , aunque nos superan y nos arrastran . Al mimetizarlas nos sentimos , por un proceso identificador , en comunión con ellas y nuestra palabra , por la virtud del ritual, es la que tiene el poder conjurador al establecer un diálogo con el cosmos .

¹⁰ RODRÍGUEZ ADRADOS ,F. , *Fiesta , comedia y tragedia .Sobre los orígenes del teatro*, ed. Alianza (Universidad Textos) , Madrid , 1983 , prólogo, pg. 15 .

Estos rituales elementales , el *como* y el *agón* , en su evolución , volverán a hacer festiva la realidad de la vida a través de una representación , mucho más compleja de fondo y forma , por sus elementos dramáticos y la tensión interna que la imbrica con la tensión esencial de las fuerzas telúricas . Los orígenes de la tragedia y de la comedia son una *mimesis* en donde la naturaleza hará de nervadura y de látigo y , como veía Nietzsche , sólo el hombre que se arriesgue a seguir esta fuerza y arriesgarse en este azar , será capaz de interpretar el mundo en festivos pasos de baile .

Según Rodríguez Adrados el teatro surge de fiestas cuyas celebraciones rituales (*como* y *agón*) llevaban aparejadas la mimesis por la animación y la palabra : <<Mímica y palabra se encuentran con frecuencia unidas desde toda la antigüedad en territorio griego , aunque a veces aparezcan separadas >>¹¹ Señala cómo la afirmación de que la Comedia viene del *como* es algo más que una tautología , porque el *como* llevaba entre sus ingredientes festivos todo aquello que más tarde va a dar lugar a las representaciones teatrales y , en general , todas aquellas que llevan aparejadas la mimesis y la palabra . El ritual del *como* era muy complejo y , al mimetizar fiestas agrarias , los tiempos y la acción , así como las fuerzas naturales , conllevaban rituales de vida y muerte , tensiones (luchas) entre hombres , naturaleza y dioses y , por supuesto , celebraciones . De toda esta complejidad , surgirá , más tarde , no sólo el Teatro , sino la Lírica y la Épica , en tanto en cuanto se diversifiquen las formas en géneros , la participación popular se restrinja y se personalice más la mimesis . El elemento común que más nos interesa resaltar es el dialógico, la tensión que se manifiesta en la verbalización , por la cual las leyes naturales y el azar devendrán en fatalismo en la Tragedia y serán sólo juego arriesgado en la lúdica Comedia o en las fiestas populares . La costumbre de acompañar las representaciones serias de otras lúdicas y más populares y 'festivas' promocionará los mecanismos de inversión que interpretarán la realidad por la desmitificación y la desacralización liberadora : << El teatro griego arranca de elementos rituales : más concretamente de elementos rituales en los que interviene realizando una acción mimética en la que participan actores salidos del mismo . El diálogo coro/corifeo y el diálogo coro/actor son así los núcleos originales del Teatro . El término *como* designaba originariamente todo coro que se desplazaba para hacer una acción ritual que incluía la danza y , normalmente , el canto; e incluía también el Teatro . Pero dentro de los *comos* son los dialógicos y , dentro de ellos , los *agones* , siempre miméticos , los que han constituido el núcleo central , en torno al cual se han agrupado *comos* a los que faltaba o podía faltar una de estas

¹¹ Idem, l.c. , pg . 67.

condiciones o las dos (...) Las distintas organizaciones de estas unidades elementales de la actuación del *como*, considerando como tales las que incluyen el canto y la danza como las que no, crean los distintos tipos de Fiesta y las distintas fiestas; crean también los distintos géneros teatrales y las diversas posibilidades dentro de cada uno, todo ello mediante procesos de polarización, de alteraciones en las relaciones forma /contenido, etc. La diferencia estriba en que el teatro generaliza la mimesis y logra creaciones individuales, artísticas; en que en él, además, el pueblo deja de ser actor para convertirse en espectador, aunque un espectador íntimamente afectado por lo que ocurre en la orquesta, que revierte en forma simbólica sobre toda la ciudad. >>¹²

Sin embargo, no podemos dejar de lado el aspecto de la evolución de esta fiesta por el que se generaliza el diálogo a todo el pueblo y da lugar a la Fiesta propiamente dicha; esta Fiesta tiene como denominador común que el pueblo entero participa y que la tensión dialógica se traslada y se mantiene por la interpretación del mundo en una jornada que mimetiza los tiempos y los espacios universales y a través de la cual el hombre se pone en comunicación con lo divino, pero desde su esencia colectiva o popular como metáfora de una totalidad. En esta jornada se parodia todo, porque se han trasgredido los límites espacio-temporales y todas las prohibiciones; las manifestaciones de las limitaciones humanas, el llanto y la risa, serán expresiones del sentimiento libre de trabas y del mundo caótico del que surge lo divino. La animalización, la rotura de cualquier límite natural, la verbalización de las injurias y las obscenidades, tienen cabida en este mundo festivo que no admite más regla que la de la libertad y la no-medida. De la misma manera, esta falta de límites pone al hombre en comunicación con el mundo de los muertos; la máscara representa, como veíamos en los rituales más antiguos del *colossós*, el mundo de los muertos que son invisibles y a los que hay que representar por algún tipo de doble, por ello la máscara y el disfraz serán aditamentos útiles para la mimesis.¹³

Dice Rodríguez Adrados que el *agón*, que está a la base de todas estas representaciones, es un ritual sagrado, universal y mágico en el que por la lucha se logra un cambio natural; este cambio, en su sentido profundo, representaba la

¹² *Idem*, o.c., pg. 363.

¹³ << La máscara pertenece originariamente al mundo de los muertos y las divinidades infernales - que, característicamente, son también divinidades agrarias de las que dependen la vegetación y la vida toda-. Su carácter arcaico se hace ver, entre otras cosas, porque con frecuencia presentan rasgos animales o semianimales, antigua encarnación de lo divino; en otros casos, gestos y rasgos horribles, entre amenazadores y grotescos, (...) La máscara confería en Grecia esa identificación con lo extraño y divino, ese don de ser otro y poder alcanzar poderes sobrehumanos >> RODRÍGUEZ ADRADOS, F. O. c., pp. 366, 367.

liberación de la vida de las impurezas del pasado y el crecimiento de la nueva cosecha; cita como ejemplo la *eirisione* : << La *eirisione* , rama de olivo adornada con frutos y con cintas , simboliza el espíritu de la vegetación que vuelve (...) la traída de la *eirisione* es la traída del buen tiempo y de la renovación de la vida en primavera ; todo el rito y la canción prometen felicidad y abundancia . El rito llega a convertirse en una fiesta de niños , en un juego .>>¹⁴ Pero el *como* y *agón* , en su complejidad , darán lugar , al diversificarse , a fiestas , rituales , mimos y juegos , aunque serán la Comedia y la Tragedia , de las que más datos tenemos , las que recogerán en su estructura mítica (y mantendrán por el soporte narrativo) todos los elementos que más tarde servirán de base a las culturas occidentales . La tendencia a la individualización se ve más clara en los rituales de tipo paródico que acompañaban a los 'serios' y que son un precedente de la Comedia que saca de ellos muchos de sus "tipos fijos", los actores que más tarde serán característicos de este género ; por otro lado , a la vez que individualizan , tanto la Comedia como las fiestas lúdicas , generalizan más el elemento dialógico del coro , por el que el el pueblo entero será participativo e incluso podrá cambiar el hilo argumental por la improvisación e imprevisión que surge de la anarquía festiva . El coro de la Tragedia se extiende en la Comedia al público , que ya sabe la narración , y es libre al parodiarla y perder el aspecto pasivo del espectador para pasar a ser casi demiurgo de ese mundo que mimetiza en su identificación con las fuerzas divinas de la naturaleza . Las danzas , los bailes colectivos que acompañaban a los *agones* se segregarán y pasarán a formar parte de ese mundo : << Merece la pena indicar que algunas de estas danzas en cuestión , sean con máscara o sin ella , tienen características especiales procedentes de los antiguos cultos agrarios y han quedado asimiladas a los elementos de tipo "cómico" pero a veces no completamente . (...) El *kórdax* , danza de la alegría , se bailaba incluso en un contexto heroico (...) la *trybasía* implicaba elementos semejantes a los del Ditirambo , pero estaba alejada del género "serio". Emparentada con la *trybasía* debía estar el *stróbilos* o "peonza" , posiblemente la misma danza llamada otras veces *dinos* "torbellino" , que nos es testimoniada para las danzas báquicas y para la Tragedia . (...) También la llamada *apókinos* , "huida" , que también designa una canción yámbica , indudablemente la cantada por el coro "que huía". Es bien claro que se trata de *comos* que huyen perseguidos ; pero exactamente de *comos* de los que luego intervienen en la Comedia , pues la danza es definida como grosera y afeminada .>>¹⁵

¹⁴ Idem , o.c. , pg. 405 .

¹⁵ Idem , o.c. , pg. 440.

Así mismo , los ritos del Carnaval europeo surgen de *agones* como el de Jano y Melanto , el Rubio y el Negro , cuya identificación con el verano y el invierno parece que lo coloca en los orígenes de las fiestas de carnaval , aunque en sí no era más que la culminación de un *agón* entre coro y oponente (como ya vimos en las fuentes de los rituales del mundo cultural europeo en el primer capítulo de esta Tesis) .

Pero lo que fundamentalmente debemos señalar en todas esas fiestas serán dos cosas : el elemento dialógico y la inversión creadora por la liberación de las leyes . Con respecto al primero , no debemos olvidar que esta tensión dialógica está presente en todas las representaciones o mimesis que surgen a partir de los *comos* y los *agones* ; la Lírica , la Épica y el Teatro , como géneros de mayor madurez , surgen de estas fiestas religiosas en tanto en cuanto , a partir de los elementos dialógicos , se hace mito el rito primitivo . El diálogo flexibilizaba la mimesis y surge , eso no podemos olvidarlo, de la Fiesta que está en su origen , en la que un individuo puede dirigirse a un coro o viceversa , dando lugar a distintas tensiones dialógicas , como persecuciones , lamentaciones , ataques , etc. Estos coros y estos individuos , por la mimesis , fluctúan entre su ser y aquel que adoptan en la representación y , por esa fluctuación , se convierten en elementos mágicos y conjuradores por su propio dinamismo ; la tensión se vuelve vital o natural y provoca los cambios que , llevados al máximo , darán lugar a la inversión . Esta inversión está a la base de la mimesis que , como veíamos , ya en el *colossós* , quiere captar las realidades que se nos escapan por su fijación esencialmente inversora de las mismas , ya sea por los materiales , ya sea por las dimensiones espacio-temporales de la representación estética . Los orígenes de las representaciones teatrales tienen asimismo esta virtualidad inversora : el Mito en el que se desarrolla el Rito es ambivalente y esa ambivalencia se remonta a sus orígenes en los que las distintas comunidades de *sátiros* (curetes , ninfas , silenos , títiros , bacantes , centauros , panes...) tienden a desarrollar un Jefe y a identificarlo con un dios ; este dios es con mayor frecuencia Dionisos , y los distintos mitos dionisiacos desarrollados por los sártiros , por su ambivalencia , van a parar ya a la Tragedia , ya a la Comedia . La fiesta dionisiaca siempre ha sido ambivalente y el teatro simplemente ha aislado y especializado sus elementos , aunque ya la sola presencia de los *sátiros* introduce un elemento burlesco y ambiguo en los mitos , que los faculta para la inversión de una historia trágica en cómica o burlesca . Dice Rodríguez Adrados : <<Es el mundo del *como* , mundo multiforme y con esquemas siempre repetidos , sin embargo , a caballo entre el Rito , el Mito y lo puramente lúdico , entre lo agrario vegetal o animal y lo antropomórfico , entre lo artístico y fijo , a cargo de *comos* especializados , y la libertad de improvisación a cargo de todo el pueblo , lindando con lo más propiamente religioso

y resistente a la interpretación mimética y a conformación literaria , a saber , el sacrificio , las ofrendas a los muertos , las comidas comunales . Todos esos elementos aparecen en las más variadas combinaciones , ajenas desde luego a las posteriores del Teatro . (...) La parte más ritual , en conexión sólo marginal con la palabra , tiene un acceso reducido al Teatro . El eco de las comidas comunales está en la Comedia , no en la Tragedia ; el sacrificio no se realiza propiamente en la orquesta , sólo hay parodia cómica ; sí ceremonias funerarias en Tragedia y otras de boda en Comedia .

>> Existen elementos rituales que ya en la época preteatral estaban sin duda en conexión laxa con el ritual propiamente dicho , tenían un sentido lúdico , y que han influido indudablemente en la Comedia . Así elementos puramente verbales , tales como los juegos de palabras , las adivinanzas , el lenguaje libre y aun ultrajante , que han ido a parar también al Banquete .>>¹⁶

Esta inversión se dará también en el espacio natural y vital marco de las divinidades agrarias , alrededor de las cuales se representaba un mito y que , aparte de ser ambivalentes en sus interpretaciones míticas, suelen pertenecer al reino del Hades . Una inversión infernal que dará lugar a un pandemonismo , espíritu y escenario por los que estarán justificadas las trasgresiones , la alegría desenfadada y la libertad de destruir, garantizadas por la vida como absoluto 'natural' , en contraposición al irremediable desenlace de muerte que será el marco de la Tragedia .

También por la inversión llega la liberación de las leyes , fundamentalmente impuestas por la palabra como expresión de un pensamiento lógico ; a pesar de que el mito da libertad a la fantasía ritual y que la mimesis la realiza por su poder creador , no es menos cierto que la lógica de un discurso se impone hasta el punto de marcar unas leyes que , traspasando el ámbito de lo puramente ritual , se acercan más a las estructuras de pensamiento . Si veíamos que en la Tragedia estas leyes aplicadas a la interpretación mimético-teatral de las fuerzas telúricas desembocaban en irremediable final , sin embargo , la inversión de las mismas en la Comedia , facilita el aligeramiento de la mimesis por el elemento irracional e hilarante que introduce la parodia y que libera del miedo a la muerte al volverla grotesca ; además , por el ciclo natural que mimetiza la Comedia , entramos en el ámbito de lo irracional e intemporal, ya que este ciclo suma, a los elementos de distorsión del horizonte del presente por la esperanza de vida en el futuro , la trasgresión de las fronteras de separación lógica de la vida animal , humana e incluso vegetal . Se acerca , pues , más a la mimesis de aquello que no

¹⁶ Idem , o.c. , pp. 428 - 429 .

podemos aprehender en un proceso lógico , pero que nuestra intuición vital nos ofrece , a través de la expresión estética , como certero por salvífico .

Pero esta exclusión del mundo de la lógica hará que lo cómico , lo lúdico y lo satírico y risible vayan a ser conceptuados como categoría subsidiaria ; subsidiariedad que lo es de la belleza como canónica y que , a su vez , también le viene de lo paródico, que se mostraba como el mecanismo inversor de estos cánones establecidos. Tanto Horacio como Aristóteles han considerado lo cómico como categoría secundaria. Si bien es cierto que el elemento paródico e inversor se da en lo cómico y satírico , éstos sólo serán géneros secundarios en tanto en cuanto se relativizan frente a supuestos valores absolutos y canónicos de belleza . Su importancia en la mimesis viene precisamente de su acercamiento a lo irracional y es ese elemento lo que les da mayor poder conjurador de aquello que , efectivamente , nunca podremos aprehender con categorías racionales . Si el poder conjurador y la captación de "lo otro" es la esencia natural de la mimesis (no del mimo tomado como imitación , sino de aquella representación del mundo por la que , en nuestro afán dialéctico , lo intentamos captar y poseer) la convulsión de la risa se acercará mucho más al rito identificador , a ese poder mimético 'divino' , pues es comprensiva de lo irracional por lo racional a la vez que conjuradora del presente por un pasado que nos garantiza el futuro feliz ; representa también el horizonte de los ciclos del tiempo , resueltos por la esperanza , en un espacio trasgredido por las inversion de la lógica y por la palabra que se libera en la amoralidad de las conductas . El *como* y el *agón* así como otras fuentes europeas y orientales , que son los orígenes de la Fiesta y de la Comedia , serán , pues , la raíz vital de la *mimesis* de la realidad por el mecanismo de la risa , conjuradora de un mundo que no podemos comprender .

2-El espejo de Narciso como reflejo de la paradoja existencial : de la imagen plana a la imagen rota.

<< Los ojos para mirar ,
 los ojos para reír ,
 los ojos para llorar
 ¿ Valdrán también para ver ?>>¹⁷
 (E. Chillida)

-El espejo plano .

Si el mundo presocrático quería conjurar la realidad que se escapaba a su comprensión por medio de ritos que devendrían en mitos , el mundo del *logos* quiere descubrir la *verdad* ante todo y se plantea la mimesis desde la postura de Narciso , que en el agua no veía sino su imagen hasta el punto de enamorarse de ella . Pero esta imagen está reflejada en el agua , móvil por esencia , y no en el azogue de un espejo ; por ello , cuando el hombre quiere asirla con la representación , sólo consigue la frustración . Para evitarla , con empecinamiento adolescente , se busca a sí mismo en las representaciones , a su propia esencia , soñando con que lo que busca es la *verdad* y olvidando que la propia esencia del agua en que se refleja esa imagen que pretende captar , la hace inaprehensible por su movilidad y su carencia de color .

En su libro *Mimesis : las imágenes y las cosas* , afirma Valeriano Bozal a propósito de lo que es representar :

<< Todo representar es implicar al sujeto (...) aislar en el efluio de la temporalidad y el ámbito espacial , una alteración de lo igual que en sí mismo es y la introducción de un *ritmo* que sólo del sujeto depende (...) .Y ese ser es para un sujeto donde espacialidad y temporalidad se alteran , (algunos dirán 'se produce') por la simple introducción de un *ritmo* , cesura que se produce al sacar la cosa del fluir del ámbito de la facticidad , con lo que la cosa mirada se convierte en *figura* y posee un *significado* .>>¹⁸

¹⁷ CHILLIDA , E. Discurso de investidura como Académico de la Real Academia de Bellas Artes . Diario EL MUNDO , 21 de marzo de 1994 .

¹⁸ BOZAL , V. *Mimesis : las imágenes y las cosas* , La balsa de la medusa , nº 3 , ed Visor , Madrid , 1987 , pg. 20 .

Este aislar las cosas del fluir del espacio y del tiempo natural a partir de un nuevo ritmo que les imprime el sujeto , precisamente porque está implicado un sujeto que también está en un espacio y un tiempo , sufrirá variaciones por la mirada del artista dependiendo de la óptica y del *tempus* que marque la época en la que se aislen . La estética clásica por la que el mundo es su propio paradigma de belleza , pero a través de la idealización de la naturaleza , hará , de esa misma idealización , espejo de Narciso en donde la perfección estará marcada por la similitud en la representación y ésta por los cánones de belleza que marca la Idea .

Pero , mientras que en la Antigüedad y en el Medievo el mundo de la estética canónica y establecida se contemplaba en las aguas del estatismo clásico , paralelamente, el mundo de lo popular , cada vez más lejano del establecido , se sentía libre para sus representaciones y también liberado por ellas . Las fiestas populares eran las depositarias de ese poder interpretativo , marginal y marginado , que por su 'ignorancia' no era peligroso . Los elementos de la fiesta pasan , esencialmente íntegros y al margen de toda lógica canónica , al mundo popular , que se convierte en arcano de esa interpretación vital e irracional que a su vez servirá de evacuador de la Idea y del Poder establecido . El carácter subsidiario y secundario de lo cómico al que anteriormente hemos hecho mención , irá tomando más fuerza cuanto más se canonicen los géneros literarios y se separen de lo ritual y conjurador para ser puramente miméticos y esta dualidad llegará a su plenitud en el Renacimiento , en el que , por presunción narcisista del hombre al considerar que el mundo está hecho a la medida de su cabeza , será el propio arte espejo del hombre en el que se mira el mundo .

Sin embargo , cuando aquello de lo que se parte previamente es de la inversión por la inaccesibilidad de la Idea , el resultado será , en lo que se refiere a la estética , la parodia , y en lo ético y esencial , lo acanónico e irracional por ilógico . Desde el mundo clásico , como veíamos en el apartado anterior , se ha diferenciado entre mímica y mimesis ; cuando la mimesis ya no es ritual y popular porque lo cultural la ha vuelto privativa de un grupo , queda la imitación popular , paródica y desacralizada , como recurso colectivo de expresión inversora , hilarante y liberadora de lo oculto que, por negado y sagrado , es limitador y amenazante .

Siempre que se ha podido parodiar un valor absoluto ha podido rompersele : desde la muerte hasta la vida , pasando por el amor , el poder y las instituciones , se ha encontrado una parodia que , al liberar por la inversión , era conjuradora y desmitificadora de esos poderes opresores . Esa capacidad desmitificadora de lo paródico y lo cómico , adquiere su forma moderna en el Renacimiento , en el que a los cánones clásicos de belleza se les suma el ingenio ; y es precisamente esta

interpretación narcisista del hombre como centro de la concepción del mundo lo que , paradójicamente , rompe la imagen estática de Narciso , por la movilidad que se produce en la aplicación del punto de vista , y le incita a descubrir el origen de esa ruptura ocasionada por la deformación de lo establecido . Lo cómico se plantea así como deformación de lo dado en dos sentidos : en el de la estética heredada como canónica y en el de la experiencia subjetiva como dato de interpretación de la realidad.

Si partimos de que , desde el mundo clásico, la Naturaleza había sido modelo de la representación estética , tendremos que en el Renacimiento la comicidad como inversión vendría a representar la incapacidad del hombre de captar la naturaleza en su esencia , y lo risible sería expresión de esa imposibilidad . Ya desde la Edad Media , la estética negativa , la fealdad y lo terrorífico , servían como parodia de un arte institucionalizado al que el pueblo no tenía acceso por su incultura , y esta parodia era a su vez vehículo de expresión crítica y liberadora en los momentos festivos , en los que toda trasgresión estaba permitida . Sin embargo , la estética deformante que plantea el Renacimiento , no es marginal ni siquiera tangencial , sino que , en su expresión, pretende servir de puente entre lo esencial existencial y lo conceptual representado , y ese puente , una vez más , sólo se establecerá por lo irracional natural, aceptado también como forma de experiencia esencialmente humana , frente a lo sublime y divino.

Según Valeriano Bozal , la idea es previa al diseño ; ya Platón justifica la Idea como modélica no sólo en la apariencia sino en el ser . La apariencia , la ecuación *esto es aquello* está sustentada en una *idea* previa . Esta idea no puede ser sólo del autor sino también del contemplador ; por ello el sentido que damos a las cosas en su representación , contrariamente al pensamiento platónico y , posteriormente , al de todos los idealistas , dependerá de una declaración extraída en un *tiempo* en donde esa representación adquirirá su sentido . La perspectiva será óptica , pero también moral y cultural . El diseño de la obra de arte o de *mimesis* irá marcado por el *decoro* o la *manera* con que cada época enmarque su concepción del mundo : habrá modelos y habrá sensibilidad y , en ambos , pero sobre todo en la sensibilidad , estará el subjetivismo . El artista será el intérprete de esta realidad mixta mundo-representación, y no tendrá sentido su arte si no se ve reflejado en los ojos del contemplador , cerrándose así el ciclo de la interpretación artística . En la estética neoclásica , el diseño de la obra de arte se hará , más que sobre la *idea* , sobre la idealización de la Idea que se ha heredado del mundo clásico ; esto presupone que la relación con el mundo , que de una manera directa y por vía de conocimiento se establecía en la Antigüedad , ahora se establecerá de modo indirecto o, más bien , paradigmático : a través de la Idea que

del mundo nos ofrece el arte clásico . Así los materiales deberán ser lo más aséptico posible para poder plasmar lo canónico , y la verdad se dará en el no-color del mármol de los monumentos funerarios (atemporales) y del cristal del agua en que se refleja Narciso , que serán básicamente los mismos elementos aunque sofisticados que se manejaban para la fijación de lo inasible en el *colossós* . Así , la imagen en el neoclásico debe ser reflejada en un medio purísimo , natural , que no es el espejo , sino el agua en quietud , y a este respecto añade V. Bozal sobre la imagen de Narciso reflejada en el agua como metáfora del arte neoclásico : <<Quietud y limpieza impregnan la imagen de Narciso reflejado . Esas dos notas son las que aporta a la cosa este peculiar espejo que es el agua , metáfora de la obra neoclásica : aparecen en su imagen reflejada como propiedades de su naturaleza real , pues nadie ha intervenido para "ponerlas" . Quietud y limpieza convertidas en valores absolutos , expulsión de la temporalidad que cualquier movimiento implica , de lo irregular y accidental eliminación también de la disparidad, que puede conducir a la perturbación de la calma (...) ; tan extremada quietud es la detención de un momento de la vida y , entonces , la muerte . El artista que en ella se inspirase no debía captar sino la inmovilidad absoluta que sólo en la muerte se acoge , enfrentarse a la naturaleza , aprehender lo imposible . De esta manera , el sosiego que proclama , se apoya en una tensión irreductible : llevar la vida a la muerte , el calor al frío , la vitalidad y el dinamismo a lo estático .

>> (...)Cualquier alteración , de pensamieto o pasión , nos introducirá en el fluir de la temporalidad y debe ser , por tanto , anulada (...) La verdad de la *mimesis* se fundamenta , a la luz de la metáfora , en la ausencia de intervención alguna : frente a la artificiosidad del espejo manierista o la intervención del sujeto en la perspectiva vinciana , el agua en que se refleja Narciso sólo *deja ser* a la figura , nada le aporta , sólo refleja lo que es y evidencia así su verdad . Una verdad que la fugacidad , la temporalidad , la suciedad , el movimiento impiden habitualmente contemplar (...) Una dirección diferente , y casi diría que sorprendente por contradictoria , se insinúa en el análisis más tópico de la metáfora : aquella imagen que el agua refleja no es sino la del sujeto que se mira . El sujeto que , como decíamos , había sido apartado para no invalidar la fundamentación absoluta de la verdad , reclama ahora , en esta interpretación "narcisista" de la metáfora todos sus derechos : la verdad reflejada no es más que la del sujeto , ni siquiera algo que el sujeto pone , sino él mismo , pura subjetividad , hasta el punto de que la imagen desaparece cuando el sujeto se retira , *prueba* de que él es el único fundamento .(...) El problema de la verdad , calificado de

cuestión central de la *mimesis* , puede desaparecer subsumido en el sujeto o en el lenguaje .>>19

Así pues , esta asepsia de los materiales que veíamos es más representación de la muerte que de la vida : no sólo en los monumentos funerarios en donde la historia se atemporaliza al fijarla , sino también en el espejo de Narciso , donde el agua sólo dará una imagen , también atemporal por su fugacidad , del sujeto , cuya visión desaparecerá si éste se retira y con ella el soporte artístico , ya que el agua en sí no es objeto de arte . De esta manera , ante la pérdida de la naturaleza como modelo vivo , no queda sino el sujeto , el ojo que ve y no ve sino a sí mismo : el arte sólo es perspectiva y el objeto se identifica con el sujeto , pero con ello mata la tensión dialógica y se aleja de la vida .

- El espejo deformante .

<<¿No es entre el ya no y el todavía no donde fuimos colocados ?
¿No será el arte consecuencia de una necesidad , hermosa y difícil , que nos conduce a tratar de hacer lo que no sabemos hacer ?
¿No será esta necesidad prueba de que el hombre no se considera terminado?>>20

Chillida

Esta centralización de la perspectiva en el sujeto que veíamos en el apartado anterior , hace que la representación del mundo dé un giro copernicano en las puertas de la modernidad , la concepción relativista del conocimiento encuentra un conducto para la expresión de esta singular tendencia humana : la inversión deformante , lo grotesco , lo trasgresor , adquiere importancia al ser vehículo de lo paradójico . El hombre que representaba para poseer , comprender y dominar re-creando , ha descubierto que posee también un mecanismo que , pasando por el conocimiento , origina una convulsión corporal feliz , cuyo origen es la alegría "no controlada" por la razón , que se corporeiza en muecas , sonidos , humores y convulsiones ; ese mecanismo libera , por lo irracional , de todo aquello previo al conocimiento que podría conllevar una amenaza , y por la alegría , del miedo que los límites de la lógica, la moral

19 BOZAL , V. O.c . , pp 157-159 .

20 CHILLIDA , E. Discurso de investidura como Académico de la Real Academia de Bellas Artes . Diario "EL MUNDO" , 21 de marzo de 1994 .

y el poder establecido imponía . Pero también le da la clave de la esperanza en la vida ante la muerte , de lo incomprensible y no canónico y es , a su vez , espejo deformado de la realidad , que nos muestra las facetas de ésta en unas dimensiones cuya geometría, como dice Valle-Inclán , la da 'el fondo del vaso' de lo irracional .²¹ Con ello , sin embargo , destruimos la Idea canónica y paradigma de la verdad ; lo divino no pertenece a este mundo y , siguiendo la lógica valleinclanesca , *los héroes clásicos van a pasearse al callejón del Gato* y recuperamos la interpretación de la existencia en la inversión de la Idea por la geometría de lo irracional .

A partir de la Revolución Francesa y de los distintos sucesos que a lo largo del siglo dieciocho y hasta mediados del diecinueve distorsionan la sociedad , el mal se ve ya no sólo como carencia de bien , sino con entidad real , con categoría positiva . Este mal , que podría instaurarse como absoluto , se combate corrigiéndolo y distorsionado su representación con elementos que lo relativizaban ; de esta manera se conjura el mal absoluto por su distorsión caricaturesca , por el contraste con los elementos canónicos a través de una inversión que llevará a la risa . Así , esta caricatura que tiene sus raíces en la comicidad tradicional , adquirirá , por préstamo legítimo , también entidad propia cuando antes era subsidiaria .

Tomando como punto de partida las esencias de las formas clásicas , la estética romántica nos ofrece un mundo cambiante : de la relativización del conocimiento de la realidad vendrá precisamente el cuestionamiento de la imagen del mundo como un reflejo narcisista del hombre ; si el hombre del Renacimiento se contempla desde distintas perspectivas, el del Romanticismo , *mira* . A este respecto Bozal , después de decir que el punto de vista tiene una larga tradición en la literatura española desde el Lazarillo al Buscón pasando por Cervantes , señala: << El autor romántico crea un personaje con sentido muy distinto : su papel se ha reducido a mirar y a contar lo que ve . El personaje romántico no es un protagonista en la perspectiva tradicional , es un testigo , un "conjunto de sentidos" que pretende registrar lo que se ofrece y ponerlo en un papel . Se reclama de aquella tradición , pero ya no es la tradición misma , y no lo es porque carece de apoyatura , de valores sociales , religiosos , políticos , etc., que el protagonista original tenía a su disposición . Ahora sólo ve y describe (naturalmente hace mucho más que esto , pero eso es lo que dice hacer y el enfoque en que la

²¹ << Max.- La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta . Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas .

Don Latino .- ¿ Y dónde está el espejo ?

Max.- En el fondo del vaso >>

VALLE-INCLÁN , *Luces de bohemia* , ed. Alonso Zamora Vicente , Espasa Calpe , Madrid , 1987, pg. 169

narración se construye), el pintoresquismo , lo grotesco , en menor medida lo sublime, casi nunca lo bello .>>22

El industrioso siglo diecinueve , que pierde las coordenadas de los valores éticos y estéticos heredados del mundo artesanal , ha perdido también los cánones de belleza natural; el aniquilamiento de lo individual ha pasado a ser aniquilamiento de la Naturaleza paradigmática. El bufón y el payaso deconstruyen en una sociedad ya destruida y su risión es resultado de la dramatización de la nada ; lo paradójico aquí es que la nada pueda manifestarse como crítica o relativa : el espectador se ve a sí mismo en el bufón y esa identificación surge , de la misma manera que Valle Inclán llevaba a pasear a los héroes clásicos al callejón del Gato , porque la sociedad se mira en el espejo deformante que ella misma ha bruñado . El mirón que señala Bozal es el anti-absoluto : como un Charlot descoyuntado , deconstruye pero no da pautas ni referencias a sistema alguno ; la comicidad está en lo asistemático y el espectador ya participa de este asistematismo con su risa , cómplice del guiño aniquilador de la sociedad que es su escenario .

La mimesis ya no se contempla sólo desde el punto de vista de lo canónico adecuándolo a lo verdadero ; la verdad relativizada lleva a una mimesis en la que el problema que se plantea es el del soporte de esa mimesis , el lenguaje , y , por él , el sujeto . De esa manera , en la estética o representación , la consideración bidireccional o dialógica será lo primordial , perdiendo este puesto la verdad , que no es el tema del arte , y no lo es porque el centro de la modernidad es sólo el sujeto como creador y contemplador , que paradójicamente quiere "fijar" el tiempo en un espacio temporal "inmortal" ; será la fugacidad de ese espacio-tiempo estético lo que dé la clave de la esencia del pensamiento moderno y de la paradoja de la existencia . El tema de las representaciones estéticas será el hombre-ciudadano y el escenario ya no es la naturaleza sino la ciudad como constructo de ese hombre , su mundo ; en ese universo cambiante construido por la dinámica del hombre y con el propio lenguaje del hombre, la paradoja tendrá el marco estético adecuado y la existencia será conjurada por los ritos dilécticos de la misma sociedad que la distorsiona .

La interpretación de Baudelaire sobre la esencia de la risa y la comicidad señala la importancia que tiene en su época esta representación y su significativa forma de ver y expresar el mundo . No le escatima calificativos de satánica , débil , monstruosa , pero por todo ello , dice , es esencialmente humana . Y será síntoma de certera expresión de lo paradójico humano de la existencia , la risa espontánea ante las representaciones

22 BOZAL , V. O .c . , pg. 61.

grotescas , hasta el punto que (como leemos en las citas subsiguientes) llegará a hablar de la más pura ortodoxia de la risa al referirse a las manifestaciones de la risa satánica o descontrolada .

A mediados del siglo diecinueve escribe Baudelaire su tratado sobre *Lo cómico y la caricatura* , del que señala Bozal : << A través de sus textos sobre caricaturistas franceses y extranjeros , sobre la esencia de la risa y lo cómico , sobre Edgar Allan Poe, Baudelaire da un paso importante al deslindar con precisión la naturaleza de lo cómico y su autonomía . Lo cómico no es ya una incorrección de la belleza ideal , es una forma autónoma de ver y presentar la relación del hombre con la naturaleza . Baudelaire libera aquellos rasgos que en la comicidad tradicional permanecían sofocados por la intención correctora y moralizante , de tal modo que a partir de sus palabras podemos ver con otros ojos las imágenes de El Bosco o de Callot , incluso las de los caricaturistas ingleses . Al igual que sucede con lo sublime , por ahora sin las connotaciones positivas que lo sublime conlleva , hay un vértigo de la comicidad que nos introduce en una nueva existencia : en ella no pretendemos ser , ni lo somos , mejores , simplemente disfrutamos en la risa de lo que hasta ahora había servido para corregirnos . En la risa se unen el placer y la lucidez . >>²³

Señala Baudelaire en el tratado antes citado , que lo cómico está ausente del mundo angélico y, por su relatividad, pertenece al reino de la imperfección , es satánico; pero también le da categoría de salvífico, como veíamos en el pre-scriptum de este capítulo , precisamente por pertenecer a este mundo de imperfección y carencia .

<< Lo que bastaría para demostrar que lo cómico es uno de los más claros signos satánicos del hombre y una de las numerosas pepitas contenidas en la naranja simbólica, es el unánime acuerdo de los fisiólogos de la risa sobre la razón primera de este monstruoso fenómeno (...) La risa viene de la superioridad . No me sorprendería que ante tal descubrimiento el fisiólogo se echara a reír pensando en su propia superioridad . También habría que decir que la risa viene de la idea de la propia superioridad . ¡ Idea satánica como la que más ! (...) He dicho que había un síntoma de debilidad en la risa ; y , en efecto , ¿ hay síntoma más destacado de debilidad que una convulsión nerviosa , un espasmo involuntario comparable al estornudo y causado por la visión de la desgracia de otro ? Esa desgracia es casi siempre una debilidad del espíritu ¿ Existe un fenómeno más deplorable que la debilidad regocijándose de la debilidad ?

²³ BOZAL , V. "La lucidez de la risa" , La balsa de la medusa nº 10-11 , ed. Visor , Madrid , 1989 , pp. 57, 58 .

>>(…) La escuela romántica , o , mejor dicho , una de las subdivisiones de la escuela romántica , la escuela satánica , ha comprendido bien esta ley primordial de la risa ; o , al menos , si no todos la han comprendido , todos la han sentido y aplicado correctamente . Todos los descreídos de melodrama , malditos , condenados , fatalmente marcados por un rictus que les llega hasta las orejas , se encuentran en la ortodoxia pura de la risa . >>24

Sin embargo , la categoría de lo cómico en cuanto que mimo , representación o parodia , lo que llama Baudelaire lo cómico significativo , no es el aspecto esencial que estudia en su tratado ; lo que más le interesa resaltar es lo grotesco , que , si bien surge de la misma raíz de lo risible , por el impacto que se produce entre la razón y sensibilidad , pertenece a la misma existencia paradójica del hombre , el cual , en su indefensión ante los valores (positivos y negativos) absolutos , quiere sentirse superior y se ríe espontánea e irracionalmente , es decir , sin que su sensibilidad pase por las categorías del entendimiento : <<La risa es satánica , luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad ; y , en efecto , así como la risa es esencialmente humana , es esencialmente contradictoria , es decir , a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita , miseria infinita respecto al Ser absoluto del que posee la concepción , grandeza absoluta respecto a los animales . La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos. Lo cómico , la potencia de la risa , está en el que ríe y no en el objeto de la risa .>>25

Y diferencia lo cómico significativo de lo grotesco , que entiende como cómico absoluto (absoluto desde la perspectiva de la humanidad caída) , afirmando que el primero es , desde el punto de vista artístico , una imitación mientras que lo grotesco lo considera una creación . Lo cómico , dice , es una imitación entremezclada de una cierta capacidad creadora , es decir , de una cierta idealidad artística , y lo grotesco es , fundamentalmente , creación , aunque esté entremezclada de cierta facultad imitativa de elementos preexistentes en la naturaleza . Ahora bien , ambas comicidades están aunadas por el orgullo humano y esto se manifiesta en la risa , fruto natural de este orgullo , aunque afirma que la risa causada por lo grotesco tiene en sí algo de profundo, de axiomático y de primitivo que se aproxima mucho más a la vida inocente y a la alegría absolutas que la risa originada por la comicidad de las costumbres . Considera que lo cómico significativo es el lenguaje más claro , más fácil de comprender por el vulgo , y en particular más fácil de analizar , al ser su elemento visiblemente dual : el

24 BAUDELAIRE , CH. *Lo cómico y la caricatura* , traducción de C. Santos , La balsa de la medusa , nº 25 , ed. Visor , Madrid , 1988 , pp. 23 , 24 , 27.

25 BAUDELAIRE , CH. O.c. , pp. 30-35.

arte y la idea moral ; pero lo cómico absoluto , al aproximarse mucho más a la naturaleza , se presenta como una clase , *una* , y que quiere ser captada por intuición .

Llama la atención el ensayo que , ya en el siglo veinte , escribe Bergson sobre la risa , porque su enfoque es muy distinto al de Baudelaire , aunque parte , aparentemente, de los mismos conceptos . Bergson señala el poder corrector de la risa, que surge también del sentimiento de superioridad que ya veía Baudelaire , pero su finalidad es diferente . Bergson sigue la tradición de lo cómico que marca Molière ; la risa bergsoniana será simplemente moralizadora y correctora por su matiz esencialmente social , frente a la risa que veíamos en Baudelaire , fundamentalmente creadora , espontánea y que surge de la chispa liberadora de la intuición vital . La risa en Baudelaire puede ser la de un individuo y , de hecho , no todo el mundo puede captar lo hilarante de lo grotesco , como señalaba el mismo Baudelaire al diferenciar lo cómico significativo de lo cómico absoluto ; su risa enraíza con la corriente rabelesiana y puede surgir de la lectura de una novela o en la contemplación de un cuadro , actos individuales y en los que la comprensión se hace desde la complicidad intelectual de la interpretación personal , lo que supone una distancia sólo estética ya que hay una identificación existencial . La risa bergsoniana , sin embargo , siendo social y de tradición teatral , tiene que darse en grupo , como señala el mismo Bergson, y representa a la sociedad frente al individuo , el cual no es consciente de su comicidad : la distancia es un abismo existencialmente insalvable porque presupone la consciencia colectiva frente a la inconsciencia individual .

Para Bergson , como para Baudelaire , la risa y lo risible son puramente humanos porque pertenecen al ámbito de la inteligencia . De hecho el primero define al hombre no sólo como un animal que sabe reír , sino como un animal que hace reír , pero añade que las inteligencias puras no sabrían de qué reírse ni de qué llorar , por lo que hay que sumarle la sensibilidad ; sin embargo señala que hay una parte de insensibilidad en la risa: el hombre sensible tiene que paralizar su corazón cuando se ríe , la distancia supone la no-compasión . Este aspecto contradictorio por el que la risa , que es humana por ir dirigida directamente a la inteligencia , exige la convulsión sensible exenta de compasión , le viene a la risa de su característica social . Bergson dice : <<Para comprender la risa hay que colocarla en su medio natural , que es la sociedad ; esto es necesario , sobre todo , para determinar su función útil , que es una función social (...) . Nuestra risa es siempre la risa de un grupo>>²⁶ ; y esa característica social que , como él

²⁶ Cfr. BERGSON , H. , *Le rire* , Oeuvres , Éd. du Centenaire , Presses Universitaires de France , París, 1963 , pp. 388, 389.

dice, es la que va a vertebrar su estudio , es también la que la hace digna de estudio (<<La risa debe tener una significación social >>²⁷) por lo que tiene de útil y correctora.

A lo largo de su ensayo va desgranando las características de la risa . Fundamentalmente , según Bergson , se da frente a un reiterada rigidez , casi mecánica, que choca con la fluidez vital ; choca y , de alguna manera , la amenaza . Ante esta velada amenaza , la sociedad tiene un mecanismo de corrección , la risa colectiva , con la que la ridiculiza y la corrige (la corrección tiene ámbito social , no individual , porque el individuo risible no es importante) . Incluso llega Bergson a aplicar su teoría al Quijote , explicándolo como el choque de la realidad con la rigidez de la idea ²⁸ y obviando la interpretación más profunda de lo cómico existencial , por la que sería más rígida la realidad que enmarca las andanzas del Caballero de la Triste Figura que la imaginación del Caballero ; bien puede verse esto en episodios tan representativos como el de los Duques , el del Caballo de Clavileño o el del último encuentro con las labradoras en las que ve a Dulcinea y sus damas . Sin embargo ello no debe extrañarnos, porque Bergson va separando siempre , a lo largo de su estudio , las reglas del juego , de la vida , hasta el punto que , del juego como diversión , separa como reglas la "raideur" o rigidez clásica del fenómeno risible , frente a la vida , que sería la aceptación social de esas reglas , obviando que la esencia vital del juego es la diversión . Fiel a la tradición racionalista , no ve , como veía Nietzsche , la esencia vital en la fluidez de la repetición heraclitiana sin más riesgo que el azar , sino que para él el juego es la aplicación de un procedimiento racional o intelectual , que , por su mecanismo , nos produce hilaridad al ejercitarlo desde nuestra superioridad vital . Incluso en sus observaciones sobre lo exagerado o esperpéntico , separa Bergson la exageración de magnitudes de la valoración ética , como si fueran mecanismos independientes , lo que le imposibilita para la comprensión de lo grotesco , donde , de la fusión esencial de ambas , surge la dimensión existencial del absurdo ; en efecto , en las páginas 446 y 447 de la edición citada del ensayo que estamos tratando , se refiere en concreto a estas dos características de lo cómico : la exageración , por un lado , y la valoración ética por otro y , si bien es cierto que a ambas las considera trasposiciones , una de magnitudes , otra axiológica (nosotros a esa trasposición la llamaríamos inversión) , no las une en la realidad estética , considerándolas por separado , siendo que , a nuestro juicio , sólo de

²⁷ Ibidem .

²⁸ Cfr. Idem, o. c. , pg. 393 .

la fusión de ambas en lo grotesco y esperpéntico , es de donde surge la lucidez del la risa .

Aunque Bergson tiene , como hemos dicho , algunos puntos aparentemente en común con Baudelaire , lo son sólo si se les mira superficialmente ; cuando Bergson afirma que la risa es esencialmente humana por intelectual y que viene de un sentimiento de superioridad , no dice lo mismo que Baudelaire ; éste , en su afirmación de que la risa es esencialmente humana , lo hace desde la paradoja existencial que le hace sentirse al hombre superior en su inferioridad , o sea , frente a los animales , es , por tanto , una superioridad basada en la caída , en la pérdida del Paraíso , en el orgullo como frustración . Por otro lado , Bergson desde la categoría de intelectualidad que le asigna a la risa , identifica *idea* , como representación de un concepto universal cuyo origen es la razón , con *fantasía* , como representación estética existencial cuyo origen es la imaginación y la intuición vital ; de ahí la interpretación tan distinta de lo absurdo o esperpéntico que hacen Baudelaire y Bergson . Para este último la fantasía quijotesca tiene la rigidez de la idea , perdiendo así la flexibilidad interpretativa de la paradoja existencial que nos proporciona esta fantasía . La risa , para Bergson , es , por supuesto, una creación estética , como lo es para Baudelaire , pero su finalidad , para el primero , es sólo ético-social y correctiva , y es precisamente por esa dimensión correctiva por lo que no podrá ser nunca la risa liberadora y creadora de Baudelaire : la dimensión existencial y salvífica , que la posibilita para ser individual , Bergson no la contempla . Por ello , en este estudio , hemos hecho referencia a su ensayo sólo para justificar por qué no podemos centrarnos en él , ya que se sale de la línea vital existencial de la que partimos y que es la nevadura de esta Tesis .

Así el Bergson que tan acertada y ajustadamente escribe sobre la intuición vital en *La pensée et le mouvent* , en su estudio *Le rire* nos recuerda el comentario que hace Nietzsche en el *Gay saber* sobre la muerte de Sócrates , el cual , en el momento de morir , avisa que debe un gallo a Asklepios , a lo que añade Nietzsche : << Esta última palabra ridícula y horrible quiere decir para quien tiene oídos : "¡Oh , Critón , la vida es una enfermedad !" ¡Como es posible ! Un hombre que como él que ha vivido de buen humor y como un soldado a la vista de todos, ¡ y era pesimista ! >>²⁹

Es , pues , la comprensión del mundo de Baudelaire como limitado y humano , que está deformado por el sentimiento de lo monstruoso (que vemos en Goya en forma más patética que cómica) , la que recupera lo grotesco medieval como categoría con entidad propia y , sobre todo , propiamente humana , la que mayor riqueza ofrece a esta

²⁹ NIETZSCHE , F. , *Gay saber* , ed. cit. , pg. 232 .

Tesis . Los temas , la perspectiva , el horizonte y el mundo que zozobra se vierten en un lenguaje inversor y descoyuntante de la figura , y el puente entre la comprensión y la expresión creadora lo tenderá la hilaridad que , siguiendo la línea esencial de la interpretación medieval , no será degeneradora , sino potencial de comprensión recreadora por la intuición vital que se une a la fantasía de origen intelectual .

En el Romanticismo la imagen se mueve , el mundo está lleno de amenazas y monstruos que producen vértigos irracionales ; conjurémolo por la risa , que en su larga tradición nos da garantías de vida frente a la muerte , aunque esta vida sea la más lejana al Paraíso , y , si éste ya sólo existe en el lejano mundo de la Idea , sentémonos sobre los restos y riámos , componiéndolos en la conciencia de superioridad que nos da saber que su interpretación depende de nosotros , que los vemos desde nuestra paradójica existencia resuelta en geometría . Pero esta paradoja es también una suerte de idealismo , cuya deformación está en función precisamente del gusto neoclásico, aquel que veíamos que aplicaba una Idea heredada del mundo greco-latino , pero que había sido vaciada de la vitalidad de éste . El romántico vuelve la vista a ese mundo clásico y , siguiendo el camino que marca Nietzsche , lo reinterpreta para sacar de él la fluidez de la vida que sus formas conjuraba . El espejo deformante nos rompe los absolutos , pero enfrenta al hombre con su propia imagen paradójica de la que no puede salir sino por la risa ; la hilaridad ya es una categoría , ya ha llegado a ser *diseño* frente a la Idea , es lenguaje , pero ¿ qué nos comunica ? . Sólo la impotencia . La tensión dialógica que plasma no se resuelve ; la paradoja nietzschiana , en el romanticismo , se queda en imagen schopenhaueriana en la que, frente al movimiento que nosotros imprimimos al mundo , el mundo , sin embargo , se mueve más deprisa . La risa romántica , más que irracional , es intelectual : el romántico recurre al elemento irracional desde una idea previa del mundo que difiere de la Idea canónica del neoclasicismo y , porque su rebeldía es una postura liberadora , recurre a los elementos populares que tradicionalmente habían servido de exclusiva al mundo popular frente a la Idea institucionalizada . Ya el mismo Rabelais , al manejar la imaginaria popular en sus historias de Pantagruel y Panurgo , nos traslada todo ese bagaje de las estructuras y el lenguaje hiperbólico popular , que él es capaz de interpretar como esencialmente liberador y como vehículo de una vida cuyo paraíso es más infernal que celestial . El pandemonismo de lo cómico popular de la Edad Media y el Renacimiento recoge la esencia de la intuición vital en sus representaciones conjuradoras de la muerte por la vida y sus distintas manifestaciones , en las que se culturalizan o se exaltan las expresiones vitales en la comida , la bebida , la sexualidad, el nacimiento y la muerte germinadora , todas las cuales tendrán como marco y resultado la risa colectiva . El

mismo Nietzsche , al volver su vista hacia la cultura clásica y su esencia más vital , lo hace desde un concepto previo del mundo y de la vida , cuya riqueza y movilidad están siendo amenazados por siglos de ideas huecas de contenido , cuya finalidad , más que expresiva de la vida , es represiva y controladora de todo aquello que se salga de los límites de la Idea .

Así , cuando el Romanticismo denuncia la inexistencia de la Idea y , más aún , que con ella se elude y se mata lo que verdaderamente existe , descubre también que la *mimesis* no puede serlo de aquello que no es nada y que lo que realmente el hombre quiere enfrentar es su tensión existencial , de la que esa Idea queda muy lejana . La tensión dialógica que la representación exige en la época romántica implicará , necesariamente , la expresión de ese descoyuntamiento entre el dolor intelectual de existir y la alegría irracional de vivir ; esa expresión vendrá por la fluidez del tiempo frente al estatismo del pensamiento , la distorsión del espacio por la comprensión de la forma , la descomposición del blanco en los colores del arco iris , y , lo que todo ello nos dará , serán , más que unas pautas estéticas , unos interrogantes que siempre primarán en la *mimesis* romántica .

Kayser , en su libro *Lo grotesco en el arte y en la literatura* , hace un estudio de obligado conocimiento sobre las representaciones y la esencia de lo grotesco (libro que cita Bajtin , como veíamos en el primer capítulo , fundamentalmente para contradecirle). Efectivamente , Kayser enfoca lo grotesco desde un punto de vista que no toca su esencia , sino que lo estudia y define como modo de representación . Lo identifica con lo absurdo y con su expresión , como estructura representativa más que como valor expresivo ; la identificación de lo grotesco con una estructura más que con una expresión intuitiva y genial , hace que en ella quepa todo aquello que toque el mundo de lo irracional , hasta el surrealismo , que , a nuestro juicio , no es grotesco , aunque , en algunos aspectos , comparta su ámbito . En su libro estudia los mismos artistas que un siglo antes había estudiado Baudelaire y que va a estudiar Bajtin , pero se queda en el estudio estético y artístico sin tocar la esencia vital de lo risible , que enfoca Baudelaire , ni la esencia dialógica y esencialmente comunicativa que ve Bajtin. Dice Kayser : <<Lo grotesco es una estructura . Su naturaleza puede resumirse en una frase que por sí misma ha sido sugestiva para nosotros en repetidas ocasiones : **LO GROTESCO ES UN MUNDO EXTRAÑO A NOSOTROS** . Pero es necesaria alguna explicación adicional . Visto desde fuera , el mundo de los cuentos de hadas puede ser considerado también como algo extraño o ajeno (...). Lo insospechado y sorprendente son elementos esenciales de lo grotesco . En literatura , lo grotesco aparece en una escena o un cuadro animado . Su representación en las artes plásticas además , no se

refiere a un estado de reposo sino a una acción (...) lo grotesco inspira más bien miedo a la vida que a la muerte. Estructuralmente, presupone que las categorías que se aplican a nuestro mundo resultan inaplicables. Podemos observar la progresiva disolución que se ha dado desde el arte ornamental del Renacimiento: la fusión de los reinos que hemos conocido como separados, la abolición de las leyes de los estáticos, la pérdida de identidad, la distorsión de lo natural como medida y forma, la suspensión de categoría de los objetos, la destrucción de la personalidad y la fragmentación del orden histórico.

>>>Pero ¿quién produce ese "extrañamiento" en el mundo, quién anuncia su presencia en esa amenaza abrumadora? (...). Esas cuestiones quedan sin contestar (...). Lo que aporta (el grotesco) permanece incomprensible, inexplicable e impersonal. Se puede usar otra expresión descriptiva y caracterizar el grotesco como una objetivación por "ello", el fantasmal "ello" - frente al psicológico "ello" de "ello me place" o el cósmico impersonal "it is rain" ("llueve" en castellano) - el "ello" que Ammann definió como el tercer significado del pronombre impersonal. >>>³⁰

Para Kayser, es imposible encontrar orientación en ese mundo alienado porque es absurdo. Refiriéndose a la tragedia, dice que, si bien recogía absurdos tales como que una madre matara a su hijo, etc., éstos son hechos individuales de orden moral que no expresan más que nuestra sensación de impotencia trágica, de fracaso, para orientarnos en el universo físico y que, por otro lado, no se quedan en la esfera de lo incomprensible, ya que como género artístico abre, precisamente dentro de la esfera de lo absurdo, la posibilidad de encontrar un significado más profundo a través del sufrimiento, la heroicidad y el destino ordenado por los dioses. Pero el creador de lo grotesco, sin embargo, dice Kayser, no debe distraer nuestra atención del absurdo sugiriendo un significado, sino que nos debe presentar la obra tal y como se da en su proceso creador, en el que ese extraño mundo aparece en sueños de tipo alucinatorio, en momentos de transición entre la vigilia y el sueño, y se nos ofrece con la perspectiva unitaria de una visión de la vida en la tierra como un vacío, un títere sin sentido o una caricaturesca marioneta de teatro. ¿Y el papel de la risa? Según Kayser, es una de las cuestiones más difíciles que se plantea en el fenómeno del grotesco: <<La

³⁰ KAYSER, W. *The grotesque in art and literature*, translated by Ulrich Weisstein, ed. Columbia University Press, New York, 1957, pp 184, 185.

Añadimos la última frase en su versión inglesa por ser las estructuras gramaticales a las que se refiere intraducibles en castellano. << One could use another descriptive phrase and characterize the grotesque as the objectivation of the "It", the ghostly "It" - in contrast of the psychological "It" (*es freut mich*: it pleases me = I am glad) and the cosmic "It" (*es regnet* = it rains) - the "It" which Ammann defined as the third of the impersonal pronoun. >>

risa originada por lo cómico y lo caricaturesco toca lo grotesco . Llena de amargor , ofrece las características de lo burlesco , lo cínico y , finalmente, la risa satánica que rodea lo grotesco . (...) El papel de la risa dentro del complejo de lo grotesco pone la cuestión más difícil que se plantea en conjunción con ese fenómeno . Una respuesta tajante y esclarecedora es imposible , especialmente porque la risa abismal e involuntaria forma parte de de la acción de ciertos trabajos que hemos estudiado . (...) Los trabajos que hemos estudiado testifican claramente que **EL GROTESCO ES UN JUEGO CON EL ABSURDO**. Puede ser una alegre y desenfadada manera - como desea Rafael representar en sus grotescos . Pero puede también conducir al autor más allá , privarle de su libertad , y aterrorizarle con los fantasmas que él frívolamente ha invocado . Y allí ninguna ayuda irá en su rescate . Los creadores de lo grotesco no tienen ninguna idea previa que puedan seguir . Trasgreden los límites que el anciano Goethe marca en su arte en un Paralipomenon de su *West-Östlicher Divan* :

*Solcher Bande darf sich niemand rühmen ,
Als wer selbst von Banden frei sich fühlt ,
Und wer heiter im Absurden spielt ,
Den wird auch wohl das Absurde ziemen .*

(Nadie puede alardear de tales alianzas ,
excepto aquellos que se sienten libres de vínculos ,
y aquel que juega alegremente con el absurdo ,
en el absurdo se quedará .)

>> En muchos grotescos , poco podemos encontrar de tal libertad y alegría , Pero donde la creación artística ha tenido éxito , una tenue sonrisa cruza rápidamente la escena o el cuadro y una leve línea del juego frívolo del *capriccio* parece estar presente. Y ahí , pero sólo ahí , otra clase de sentimiento se plantea dentro de nosotros. A despecho de toda esa impotencia y horror que inspiran las fuerzas de las tinieblas acechantes en y tras nuestro mundo y el poder de lo desconocido , la verdadera descripción artística produce una secreta liberación . Las tinieblas han sido divisadas , los poderes siniestros descubiertos y las fuerzas incomprensibles desafiados. Y todo esto nos lleva a una interpretación final de lo grotesco : **UN INTENTO DE INVOCAR Y CONJURAR LOS ASPECTOS DEMONÍACOS DEL MUNDO** .>>³¹

Ese intento ha sido hecho a través de todas las épocas , afirma Kayser , y tiene distintas intensidades y densidades en cada una de ellas ; señala tres períodos históricos

³¹Idem , o. c. , pp. 186-189 .

en los que , según él , los poderes del "Ello" se han sentido con más fuerza : el siglo dieciséis , la época que se extiende desde el *Strum und Drang* hasta el Romanticismo y el siglo veinte .

Nos interesa resaltar de esta versión de Kayser , cómo vacía lo grotesco de contenido existencial al estudiarlo sólo como estructura artística , como ya antes habíamos señalado , y es , a nuestro juicio , este vaciamiento y estudio estructural lo que lo convierte , a su vez , en vacío donde cabe todo aquello que no puede ser conceptualizado ni es susceptible de comprensión significativa .

No compartimos la opinión de Kayser después de haber estudiado los distintos autores ya citados ; lo existencial y paradójico que expresa lo grotesco y que Kayser identifica con el "ello" , a nuestro parecer , es , por intuitivo , más bien el sujeto , (creador o espectador) , que un "ello" inasible y atemorizante . La risa que lo grotesco produce , la libertad y amoralidad que conlleva , está más imbricada en las raíces de la propia intuición vital salvadora y atemporal , que en los mecanismos monstruosos que amenazan la lógica ; los seres demoníacos son más la conjuración de nuestros propios mecanismos de liberación , por el descubrimiento del mundo como un pandemonismo que nos permite vivir festivamente , que mecanismos de un "finis terrae" en donde la vida se sume en un vacío sin esperanza .

En su amplia explicación de lo grotesco , también el Petit Larrousse des Literatures aúna la expresión de lo grotesco a través del tiempo y de las representaciones de las distintas épocas y le da una dimensión existencial común : <<Tanto el teatro medieval como farsa renacentista suponen la otra cara de la armonía divina; la picaresca del siglo XVII se instala en este "orden" en que se lee el desorden . Los románticos imponen el examen de esta categoría estética : la exageración y lo extraño o extrafalarario dejan de ser considerados como elementos ornamentales , superpuestos ; la extrañeza se entiende como un movimiento de expansión , testimonio del buen uso de la *naïvete* (sic) popular , que revela las antinomias de lo imaginario que se presenta precisamente bajo el signo de lo habitual . En este punto lo grotesco se convierte en una antirretórica que da su propio sistema : el juego de los contrarios . La oposición de lo grotesco y lo sublime en Victor Hugo (Prefacio de Cromwell) hace de lo grotesco el receptáculo de lo infinito .>>³² Es la versión de lo popular heredada por la visión romántica del mundo lo que hace de la deformación un arte que , en su expresión , es *mimesis* de la vida .

³² PETIT LARROUSSE DES LITERATURES , T . I , pg. 260 .

Pero la tensión romántica , que además tiene sus raíces en el Barroco y el Renacimiento , no está fundamentada en el pesimismo , sino en la pregunta osada y optimista , en el *fluir* del tiempo , en el espíritu festivo y de baile al son de la música del azar del mundo . Y es precisamente Nietzsche , como veíamos en el capítulo anterior , el que nos marca el camino ; va más allá y nos da la larga visión futura de la tensión dialógica entre el hombre y el mundo en su afán de vivirlo interpretándolo . Con ello deja abierto el paso a la pregunta sobre si el hombre de hoy expresa la tensión del "superhombre" del mañana que él mismo profetizó . La movilidad espacio-temporal de las interpretaciones de la realidad que ya se veía en el Romanticismo , está hoy potenciada por los medios de comunicación hasta llegar a la atomización , y oferta al hombre una estética de la realidad que fluye , de forma heraclitiana , en un juego cíclico y repetitivo de conocimientos y acontecimientos . Sirva esta cita del *Gay saber* para enlazarnos con el siguiente apartado en el que estudiaremos los mecanismos de *mimesis* del hombre de hoy , heredero del espíritu curioso del romanticismo , ante esa realidad fluyente .

<<¿ Qué es el romanticismo ? Todo arte y toda filosofía puede considerarse como medio auxiliar y de salvación al servicio de la vida que crece y que lucha ; ambos presuponen siempre padecer y pacientes . Pero hay pacientes de dos clases , por una parte los que sufren por *exuberancia de vida* , que quieren un arte dionisiaco y asimismo una visión y proyección trágicas en la vida ; y , por otra , los que sufren por empobrecimiento de sí mismos mediante el arte y el conocimiento o también la embriaguez , el calambre , el ensordecimiento , la locura . A la última de esa doble necesidad pertenece todo romanticismo en artes y conocimientos , a ellos perteneció (y pertenece) , tanto Schopenhauer como Richard Wagner , para nombrar a los románticos más famosos y expresivos , que fueron malentendidos por mí en otro tiempo (...). El deseo de *destrucción* , de cambio , de devenir , puede ser la expresión de una energía sobresaturada , preñada de futuro (mi *terminus* para ello como se sabe es la palabra "dionisiaco") pero puede ser también el odio al fracaso , a la privación , a que le vaya mal ; el que destruye tiene que destruir porque lo existente , todo existir , incluso todo ser , lo subleva y provoca . Para entender esta emoción considérese desde cerca a nuestros anarquistas . La voluntad de *eternizar* necesita igualmente una doble interpretación . Puede provenir una vez de la gratitud y el amor , un arte de este origen será siempre un arte apoteósico , acaso ditirámico con Rubens , alegremente burlón con Hafiz , claro y bondadoso con Goethe y desplegando un resplandor homérico de luz y de gloria sobre todas las cosas . Pero puede ser también la voluntad tiránica de uno gravemente enfermo , de uno que lucha , de un torturado que quisiera sellar con ley

obligatoria y con fuerza , lo más personal , lo más individual , lo más limitado , la idiosincrasia particular de su vida , y que toma venganza en cierto modo de todas las cosas imprimiéndoles *su* imagen , la imagen de su tortura , grabándosela al fuego . Lo último es el *pesimismo romántico* en su forma más expresiva , sea como la filosofía voluntarista de Schopenhauer , sea como la música wagneriana , el pesimismo romántico , el último *gran* suceso en el destino de nuestra cultura . (El hecho de que pueda darse además un pesimismo completamente distinto , un pesimismo clásico , esta idea y visión es mía , como inseparable de mí , como mi *proprium* y además *ipsissimum* . Sólo que la palabra "clásico" empalaga mis oídos , está excesivamente usada , se ha hecho demasiado rotunda y desfigurada . Aludo a aquel pesimismo del futuro , pues ya viene , lo veo venir , el pesimismo dionisiaco .) >>>³³

- El espejo roto .

<<¿ No es la geometría únicamente coherente cuando
el punto no tiene medida ?

Este punto , para que todo funcione , necesita no tener
medida y sin embargo ocupa un lugar .

¿ Se puede ocupar un lugar sin tener medida ?>>>³⁴

Chillida

La última cita de Nietzsche , en el apartado anterior , nos marca el camino dionisiaco para poder afrontar el movimiento de la imagen sin un paradigma preconcebido , ni siquiera la geometría que imprime la estética deformante del fondo del vaso .

En la época actual la imagen no sólo se mueve y deforma como en el romanticismo , sino que este movimiento va más rápido que nuestra capacidad de abstracción espacio-temporal . Los medios de comunicación y los avances del conocimiento, nos impiden la pretensión de hacer una *mimesis* que conjure una realidad de la que se nos escapa la conceptualización y la misma imagen : lo lógico no sirve , pero tampoco sirve la estatificación de la imagen porque ésta es esencialmente

³³ NIETZSCHE , F. *Gay saber* , ed. cit. , pp. 273-275 .

³⁴ CHILLIDA , E. Discurso de investidura como Académico de la Real Academia de Bellas Artes . (Ya citado)

cambiante ; el espacio se multiplica y su verdadera *virtualidad* es la que nos aporta la sensación de poder estar en todos los sitios en cada momento .

La realidad se rompe por la multifacetación esencial de nuestros actuales medios de conocimiento y , si el espejo del conocimiento se ha roto , ¿ cómo conjurar lo irrepresentable ? El caleidoscopio del humor es el lugar donde los trozos de vidrio de nuestro espejo roto se unen por el poder conjurador de la risa en una inversión del lenguaje , paradójico y de fluidez existencial . La masa que soporta y organiza la figura de los vidrios móviles y multicolores será preferentemente lingüística y estará ya más en el ámbito de la novela , que expresa la fluidez del tiempo histórico como interno , que en el de la imagen , cuya versatilidad , por la efimeridad esencial de los medios de comunicación , es más engañosa que conjuradora .

Nietzsche , a quien Habermas , como veíamos en el capítulo dedicado a aquél , ha calificado de "plataforma giratoria de la modernidad inacabada a la posmodernidad abierta", es el que nos va a dar la clave para la interpretación de la realidad : a través del futuro dionisiaco, cuya tensión dialógica está caracterizada por un pesimismo esencial que le aboca a una cierta *metafísica de la liviandad* y del vacío formal . En su obra ya citada *El discurso filosófico de la modernidad* , Habermas analiza cómo el adjetivo "moderno" no se sustantiva hasta mediados del siglo XIX y que esto ocurre en el terreno de las bellas artes , adquiriendo así conotaciones estéticas ; y es por lo que , dice Habermas , en Baudelaire se mezclan lo temporal como histórico con lo estético : << Para Baudelaire se confundían en ese momento la experiencia *estética* con la experiencia *histórica* de la modernidad . En la experiencia fundamental de la modernidad estética se agudiza el problema de la autofundamentación porque aquí el horizonte de la experiencia en el tiempo se contrae a una subjetividad decentrada , liberada de las convenciones preceptivas de la vida cotidiana . Para Baudelaire la obra de arte moderno ocupa por ello un lugar singular en el punto e intersección de los ejes actualidad y eternidad : "La modernidad es lo transitorio , lo fugaz , lo contingente , es la mitad del arte , cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable" (Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*) (sic) En la comprensión de Baudelaire la modernidad tiene como norte el que el momento transitorio encuentre confirmación como pasado auténtico en la actualidad futura . "En una palabra , para que toda la modernidad sea digna de convertirse en antigüedad es menester que se le haya extraído la belleza misteriosa que la vida humana pone involuntariamente en ella" (*Ibidem*) . La modernidad se acredita como aquello que en algún momento será *clásico* ; "clásico" sólo puede ser en adelante el "relámpago" del orto de un nuevo mundo , que ciertamente no puede tener consistencia sino que con su primera aparición sella también ya su propio hundimiento.

Esta comprensión del tiempo radicalizada una vez más en el surrealismo funda la *afinidad* de la *modernidad* con la *moda* .>>>³⁵

Analiza Habermas el sentido de estas palabras de Baudelaire desde el punto del que éste parte , la disputa entre antiguos y modernos ; y también hace un análisis del concepto de bello absoluto y relativo para Baudelaire , el cual , como hemos visto con lo cómico , considera que lo absoluto pertenece a otro mundo , divino , y es , por así decirlo , "indigerible" para nosotros . El arte , pues , es el medio relativo o espacio-temporal por el que podemos aprehender y expresar , por nuestra sensibilidad , aquello que permanece como invariable en la expresión variable y "moderna" . Es el mismo Baudelaire el que entrecomilla este término "moderno" para darle la expresión de *moda*, de *diseño* , de efimeridad , por su temporalidad como envoltura de lo absoluto .

Habermas refuerza este análisis con la afirmación de cómo Benjamin define la imagen dialéctica por la que la obra de arte moderno está bajo el signo de la unión de lo auténtico con lo efímero .³⁶

Este análisis podría coincidir con la diferencia que V. Bozal hace entre *diseño* e *idea* en su obra *Mimesis* y que aquí ya hemos comentado . Pero lo que nos interesa recalcar es que , según ello , la *idea* de lo paradójico , que destruye desde dentro el *diseño* romántico , se manifiesta como esencia del arte moderno ya en el Romanticismo; la temporalidad y su concepto inciden en lo existencial . La evolución del pensamiento hace que vaya cambiando el diseño : al compás de la ética va la estética . El Narciso que quería coger la esencia de su imagen en materiales fijos que la perpetuaran inmóvil , ha descubierto que la obra de sus manos no tiene más voz que la suya y que , como la ninfa Eco , no sabe articular más que lo que escucha ; más tarde Narciso será el Pigmalión de la obra que le enamora , le prestará su propio pensamiento para que se exprese con su propia voz ; pero ha llegado el momento en que esa voz no es más que risa : no hay lógica que se ajuste a la expresión de su existencia ...y *sin embargo* , *se ríe*. El modernismo , mirándose en su propio espejo cambiante , observó que la esencia de la representación no es la idea sino el diseño , la movilidad , que será la expresión estética del tiempo como histórico (no como Historia) .Y esta esencia temporal que le hace mirar retrospectiva e introspectivamente , le descubre , a través del hilo de la temporalidad , el eco ininterrumpido de la risa .

Ya hemos visto que , desde la Antigüedad , la risa ha servido de contrapunto a las representaciones estéticas, sea de forma esencial , sea tangencial o paralelamente ; el

³⁵ HABERMAS ,J. *El discurso filosófico de la modernidad* , versión castellana de Manuel Jiménez Redondo , ed. Taurus , Madrid , 1989 , pg 19 .

³⁶ Cfr. Ibidem

eco de la risa de los dioses suena para Nietzsche tan fresco como atemporal . Ciertamente el acto intuitivo e indivisible de la risa , por su componente irracional , la deja al margen del tiempo histórico y por ello , en el acto en sí , no podremos aislar ni diseño ni idea , sino sólo hilaridad . Aunque cada época tiene su risa , podemos observar que se da en la tensión dialógica que produce la risa una constante : la humanidad se ríe frente a lo que le libera de una idea previa y le produce sorpresa . Esta risa espontánea es la que Baudelaire denomina esencialmente humana y , en ese acto humano esencial y primario , no cabe ni juicio ni fingimiento . Secundariamente sí se puede emitir juicio ético-estético a partir de la reflexión , juicio genérico que puede tener validez universal como tal juicio , pero esto es un acto posterior al acto de la risa que será siempre único aunque no universal , ya que por su carácter de intuición vital , siempre tendrá que repetirse (de ahí su atemporalidad y su inmortalidad) .

El eco de la risa ha acompañado siempre , como veíamos , el discurso temporal de la representación estética . El eco de la risa se incorporara a la modernidad como expresión de la fluidez del tiempo , a través de la anomia y de la secuencialidad ininterrumpida e indivisible de la temporalidad , pero acabará rompiéndola en mil pedazos por la antinomia entre esa indivisibilidad y el concepto esencial de la estética de lo 'moderno' . La imagen móvil de lo grotesco que se deforma en *diseño* por la *idea* de lo paradójico , se romperá en la multiplicidad de imágenes y de pensamientos de los *mass-media* actuales . De esa manera la representación tendrá que ser más fluida , su soporte será el pensamiento o la secuencialidad misma del pensamiento , y la imagen cederá el paso a la palabra como mejor vehículo de expresión de la versatilidad del discurso temporal .

El pesimismo del futuro que apunta Nietzsche es el que abre la puerta a la intuición temporal , por la alegría , el baile , la risa , la ligereza y el riesgo de ser , que rompen la pesantez de la anterior concepción del tiempo que nos venía a través de la imagen estática o el concepto de Historia .

Por todo ello opina Habermas que es Nietzsche el que rompe el discurso de la Ilustración , que en un principio había seguido , desde su propia estimulación lógica : <<Son sobre todo las deformaciones historicistas de la conciencia moderna , su inundación con cualesquiera contenidos y su vaciamiento de todo lo esencial , lo que hace dudar que la modernidad pueda extraer de sí misma los criterios que necesita - "pues de nosotros mismos , los modernos , no tenemos absolutamente nada" 37 - . Ciertamente que Nietzsche dirige y aplica una vez más , ahora contra la ilustración

37 NIETZSCHE , F. (Apud HABERMAS , J. O.c . , pg.112 .)

historicista , la figura de pensamiento que la dialéctica de la ilustración representa , pero con la única finalidad de hacer explotar la envoltura de razón de la modernidad como tal. (...) Sólo el futuro constituye el horizonte para el despertamiento de los pasados míticos . (...) Esta actitud *utópica* dirigida hacia el dios *venidero* marca la distinción entre la empresa de Nietzsche y el grito reaccionario de "vuelta a los orígenes" . En general pierde su fuerza el pensamiento teleológico , que se caracteriza por contrastar entre sí origen y meta . Y como Nietzsche no niega la conciencia moderna del tiempo , sino que la agudiza , puede entender el arte moderno , que en sus formas de expresión más subjetivas lleva al extremo esta conciencia del tiempo , como el medio en que la modernidad se da la mano con lo arcaico .>> 38

Sigue Habermas abundando en esta línea por la que , desde Wagner y pasando por el desencanto que del mismo sufre , Nietzsche va a llegar a querer captar más la esencia del tiempo en lo que oculta lo apolíneo de bárbaro y titánico y que se mostraba en el éxtasis (en su dimensión de olvido) , de las fiestas dionisiacas .<< En la experiencia estética , la realidad dionisiaca queda blindada mediante "un abismo de olvido" contra el mundo del conocimiento teórico y la acción moral , contra la cotidianidad . El arte sólo abre el acceso a lo dionisiaco al precio del éxtasis , al precio de una dolorosa desdiferenciación , de la pérdida de los límites individuales , de la fusión con la naturaleza amorfa , tanto dentro del individuo como fuera . (...) Con Nietzsche la crítica de la modernidad renuncia por primera vez a mantener su contenido emancipatorio . La razón centrada en el sujeto queda ahora confrontada con lo absolutamente otro de la razón . Y como contrainstancia de la razón Nietzsche apela a las experiencias de autodesenmascaramiento , transportadas a lo arcaico , de una subjetividad decentrada , liberada de todas las limitaciones del conocimiento y la actividad racional con arreglo a fines , de todos los imperativos de lo útil y de la moral. La vía para escapar de la modernidad ha de consistir en *rasgar el principio de individuación* . >> 39

El peligro de desintegración del mundo establecido al rasgar este velo , está en la *era del vacío* en la que se sume la posmodernidad . Estamos en la era del átomo : la atomización, la bomba atómica , la descentralización del yo en el mundo ¿ cuál será la esencia de ese elemento indivisible ? ¿ qué encuentra Narciso cuando se da cuenta de que el espejo es agua ? Frente a esto tenemos , a nuestro juicio , dos expresiones de esa vaciedad que coinciden con las dos versiones del pesimismo que nos da Nietzsche en la

38 HABERMAS , J. O. c . , pp . 113, 114 .

39 *Idem* , o.c., pp. 122, 123 .

cita del *Gay saber* con la que abrimos la puerta a este apartado ; por un lado la interpretación de lo grotesco del siglo veinte que nos da Kayser en su estudio ya citado, por la que las formas de lo grotesco son una expresión inevitable del terror existencial y presuponen una crítica impotente de la ética de la destrucción del mundo y que coincidiría con la visión pesimista schopenhaueriana y wagneriana , cuando señala : <<...Nuestro mundo ha llegado a lo grotesco tan inevitablemente como a la bomba atómica , igual que las apocalípticas pinturas del Bosco son grotescas de manera natural. Lo grotesco , de todas maneras , es una expresión sensorial , una paradoja sensorial , la forma de lo informe , el rostro de un mundo que carece de él ; y de la misma manera que nuestros pensamientos se sustentan sobre el concepto de lo paradójico , el arte , nuestro mundo , se mantiene sobre la existencia de la bomba atómica : por el temor a ella .>>⁴⁰ ; mientras , por otro lado , las interpretaciones de Vattimo , Lipovetsky y Savater , nos ofrecen el aspecto humorístico de la sociedad como posibilidad de superar este vacío con un pesimismo que positive el aspecto negro e irrepresentable de ese vacío e, incluso , como expresión paradójica de la nada , en la que el sujeto se ríe .

Así , en el mismo sentido que entiende la modernidad Habermas , dice Vattimo: << La modernidad deja de existir cuando - por múltiples razones - desaparece la posibilidad de seguir hablando de la historia como una entidad unitaria . Tal concepción de la historia implicaba la existencia de un centro alrededor del cual se reúnen y ordenan los acontecimientos . (...) No existe una historia única , existen imágenes del pasado propuestas desde diversos puntos de vista , y es ilusorio pensar que exista un punto de vista supremo , comprensivo , capaz de unificar todos los demás . (...) La crisis de la idea de la historia lleva consigo la crisis de la idea de progreso : si no hay un decurso unitario de las vicisitudes humanas , no se podrá ni siquiera sostener que avanzan hacia un fin .>>⁴¹ Añade también Vattimo cómo esta ruptura está condicionada por el final del colonialismo y del imperialismo como elementos nucleares de la concepción social e, incuestionablemente , por la irrupción de los nuevos medios de comunicación que hacen de la sociedad una "sociedad transparente", entendiendo la transparencia no como más ilustración sino como mayor complejidad , casi caos , en el que , según Vattimo , reside nuestra esperanza de emancipación . La radio , televisión y prensa nos ofrecen un mundo en el que se multiplican las concepciones , pero que , en lugar de cumplir con la profecía de Orwell o con los augurios de Adorno y los críticos de

⁴⁰ KAYSER , W. O. c. , pg. 12 .

⁴¹ VATTIMO , G. , "Posmodernidad ¿ Una sociedad transparente ?" en *En torno a la posmodernidad* , ed. Anthropos , Barcelona , 1990 , pp. 10, 11 .

inspiración hegeliana y marxista del "Gran Hermano" , se adecúa más al pesimismo de signo nietzschiano ; dice Vattimo : <<Se lleva a efecto quizás en el mundo de los medios de comunicación una "profecía" de Nietzsche : el mundo real , a la postre , se convierte en fábula . Si tenemos una idea de la realidad , no puede entenderse ésta , en nuestra situación de existencia moderna tardía , como el dato objetivo que está más allá , etc., de las imágenes que de él nos dan los medios de comunicación . ¿ Cómo y dónde poder alcanzar tal realidad "en sí misma" ? La realidad para nosotros es más bien el resultado de cruzarse y "contaminarse" (en el sentido latino) las múltiples imágenes , interpretaciones , reconstrucciones , que distribuyen los medios de comunicación en competencia mutua y , desde luego , sin coordinación "central" alguna .>>⁴² Así pues , nuestra emancipación consistirá en un desarraigo de la idea que centralizaba la concepción de la realidad y una introspección y profundización en el significado del principio de individuación , que nos llevará a una concepción del mundo en donde la liberación vendrá de la aceptación de las distintas identidades a partir de la relativización de la propia . << Si profeso mi sistema de valores - religiosos , estéticos , políticos , étnicos - en este mundo de culturas plurales , tendré también una conciencia aguda de la historicidad , contingencia , limitación de todos estos sistemas , comenzando por el mío . Es lo que Nietzsche en una página de la *Gaya ciencia* llama "continuar soñando sabiendo que se está soñando"(sic) . ¿ Es posible algo por el estilo? La esencia de lo que Nietzsche llamó el "superhombre" , el *Uebermensch* , está aquí plenamente ; y es el cometido que él asigna a la humanidad del futuro , precisamente en el mundo de la comunicación intensificada. (...) Vivir en este mundo múltiple significa hacer experiencia de la libertad entendida como oscilación continua entre pertenencia y desasimiento. (...) Filósofos nihilistas como Nietzsche o Heidegger (y también pragmatistas como Dewey o Wittgenstein) , mostrándonos que el ser no coincide plenamente con lo que es estable , fijo , permanente , que tiene algo que ver más bien con el acontecimiento , el consenso , el diálogo , la interpretación , se esfuerzan en hacernos captar esta experiencia de oscilación del mundo posmoderno como oportunidad (*chance*) de un nuevo modo de ser (quizás , por fin) humano .>>⁴³

Si entendemos el concepto "posmodernidad" como Habermas y Vattimo , que a su vez se apoyan en la publicación de 1979 de Lyotard , *La condition postmoderne* , ésta supondrá la ruptura del concepto de "Historia" entendido como un constructo hecho de imágenes estatificadas desde un punto de vista interesado de la humanidad y

⁴²VATTIMO, G. O.c., pg .15 .

⁴³ Idem , o.c. , pp. 18,19 .

que no tiene imbricación alguna en la existencia fluida e ininterrumpida del tiempo . La rotura de esas imágenes nos abocarán a un mundo heraclitiano donde el error del hombre , el error de Narciso , será recrear su propia imagen que carece de entidad y , en sí , no es más que un efecto óptico , en vez de buscar la esencial fluidez e inasibilidad del perpetuo presente .

El hombre hoy , para conjurar la realidad en que se mueve , tiene dos polos de atención : su "yo" como mecanismo individual e individualizante y "lo otro" que , frente al "yo" , se presenta más como vacío pesimista que como algo que pueda optimizar su existencia . Pero ese pesimismo y optimismo inciden en su ética de forma más existencial que transcendental ; no es teleológico ya el tiempo ni , por lo tanto , la conducta , y la existencia se vive 'peligrosamente' ante el vacío nuclear . Vivimos , como dice Kayser , sobre el temor a la bomba atómica al igual que pensamos sobre el vacío de lo paradójico . ¿Dónde están la risa y el baile nietzschianos ?

La intuición prístina que llevó al hombre a conjurar la movilidad de la materia y el espíritu en el *colossós* , se deforma por la contemplación de la imagen en sí y de sí . Por lo que el error de Narciso , por buscarse sólo a sí mismo , ha consistido esencialmente en no establecer la tensión dialógica con el mundo en el que se refleja , sino con su propia imagen ; su ensimismamiento le conduce a la pérdida de la esencia del mundo en el que se contempla . El error de Narciso , pues , es no seguir conjurando la materia que fluye , como en el *colossós* , sino la imagen que se da en los materiales por él inventados, el azogue que la refleja , olvidando interesadamente que no es en el azogue en donde él descubrió su imagen , sino en el agua . La historia de Narciso , los alejamientos y acercamientos de su imagen , representan la aventura del hombre para captar el mundo; esta aventura ha estado siempre retroalimentada por la risa , que atomiza esa imagen actuando como un eco natural , espontáneo y humano del movimiento de las aguas . Como dice Bajtin , la historia de la risa es la historia de la humanidad .

La posmodernidad , por la ruptura de la historia y la mediatización de los *mass media* , ya es capaz de asomarse a ese vacío del movimiento continuo de la imagen y de experimentar su vértigo . Rotas la coordenadas que fijan el espacio y el tiempo , no nos debemos ya más a nuestros antepasados ; nuestro pesimismo es , necesariamente , hijo de nuestro optimismo al enfocar el futuro como eterno presente .

Savater , a propósito del pesimismo nihilista u optimismo nitzschiano que nos permite o que es la causa de ese acercamiento al vértigo , dice en su estudio "El pesimismo ilustrado" : << La muerte de Dios es el final de la garantía de que todo va a acabar bien , de que todo *tiene* que acabar bien , de que de un modo u otro , todo *debe*

acabar bien ; es el final de la ilusión de que la trama del universo , el argumento incesante de la vida y de la muerte , nos tiene por protagonistas : la muerte de Dios es el más terrible atentado contra nuestro *narcisismo* metafísico . El amor propio y su ética intentarán reparar en lo posible esta herida narcisista , pero a partir de una quiebra fundamental , irrefutable : éste es el pesimismo . (...) (Nietzsche) asume una postura razonablemente optimista ante el pesimismo y razonablemente pesimista ante el optimismo , actitud a la que cabe denominar trágica . (...) De lo que se trata es de percibir qué significa ser hombre cuando la sociedad y sus jerarquías teocrático-genealógicas ya no funcionan como intermediarios privilegiados entre la autoafirmación de lo humano y el sujeto humano mismo en cuanto tal . (...) La ética que se deriva de esta actitud sólo será una forma de immoralismo a los ojos del monoteísmo preilustrado; en realidad , se trata de un relativo retorno a los valores del paganismo o , mejor , al modo de valorar pagano . Retorno *relativo* , por supuesto , pues determinadas incrustaciones del cristianismo quedan ya como irrenunciables y nunca ha de desvanecerse ese perfume de eternidad que conservará incluso la más radical entrega al presente que vuelve y vuelve , aunque nunca deba ir más allá de sí mismo . >>44

En la misma línea de las actitudes potenciadas por los *mass media* de la era actual, observa Giles Lipovetsky que el bombardeo de informaciones , la mayoría de ellas catastrofistas , provoca un fenómeno de *inversión* y de livianización de esta abrumadora cotidianeidad que se revela por un desarrollo generalizado del código humorístico que invade las parcelas más serias . No sólo en el ámbito de la publicidad, sino en el periodístico , en el político e , incluso en el arte , podemos observar este fenómeno . Ese neo-nihilismo que nos da la ausencia de fe posmoderna , más que ser ateo o mortífero , ha devenido en humorístico. No hablamos aquí de la risa abierta , sino del guiño cómplice de los distintos *títeres* que componen la representación de la farsa posmoderna en cada uno de sus niveles de representación . Los códigos restringidos 45 de los jóvenes , de los especialistas , de los profesionales de los medios de comunicación y de la imagen , los discursos falsamente naturales y salpicados de chistes de los políticos , brotan de un caldo de cultivo que es el humor como clave de interpretación de un mundo que nos sobrepasa y en el que somos conscientes de nuestra falta de entidad . Llevado a su metarepresentación , lo podemos observar en el teatro

44 SAVATER , F. "El pesimismo ilustrado " en *En torno a la posmodernidad* , (G. Vattimo y otros) , ed. Anthropos , Barcelona , 1990 , pg. 123 .

45 Me permito la licencia poética de llamar código restringido a aquel sistema de comunicación que se adopta en un grupo y está cerrado de alguna manera a los que no pertenecen a él ; obvio por tanto la acepción que en lingüística se da a "código restringido" frente a "código elaborado" y la que se daría a estos lenguajes grupales , que sería "jergas".

del absurdo y en toda la literatura , desde el comic a las novelas , así como en la pintura (Duchamp , el anti-arte ...) . Este mundo que nos sobrepasa , es reinterpretado intrascendentalmente , como es para nosotros , que , por un lado lo construimos y , por el otro , necesitamos descodificarlo para encontrarle un significado, por lo que antes mencionaba Savater , nuestra herencia del cristianismo que *perfuma de eternidad* incluso el repetitivo presente , aunque seamos conscientes de que no va más allá de sí mismo .

Este *humor* tiene un signo muy diferente al catastrofismo de Kayser y , además , no pretende ser crítico , sino un juego intrascendente de palabras y actitudes , en ocasiones paródicas , del propio "yo" ; dice Lipovetsky : << Nos encontramos ahora más allá de la era satírica y de su comicidad irrespetuosa . A través de la publicidad , de la moda , de los gadgets , de los programas de animación , de los *comics* ¿ quién no ve que la tonalidad dominante e inédita de lo cómico no es sarcástica sino *lúdica* ?>>⁴⁶ Sigue diciendo Lipovetsky que la misma recuperación del carnaval carece del aspecto de festividad colectiva y desmitificadora anterior para adquirir un tono de espectáculo narcisista en donde no tanto se critica "lo otro" , sino que , por la subjetivización predominante de la época postmoderna , es el "yo" motivo de risa y de sarcasmo ofreciéndose en espectáculo desde sus debilidades y haciendo de ello objeto de burla . La complicidad de las intersubjetividades será posible por el sentido del humor que las refleja a todas a través de un juego cuyas reglas hay que ir descubriendo .

Será precisamente la conjunción de las tres cosas que aquí hemos hecho notar : la multiplicación de las imágenes y de la información que exceden nuestro espacio y tiempo y nuestra sensibilidad en todos sus aspectos (gnoseológico , estético-ético y emocional) , la falta de fe en el sentido de un optimismo de *otro mundo* , y la consiguiente adhesión al sentido de la tierra por un eterno presente que nos marca los pasos de baile al son de la música del azar , lo que propicie la urdimbre livianizadora del humor .

El hiperconocimiento del mundo supone una visión sobresaturada y sobrecogedora de informaciones que , no sólo es inabarcable por excesiva , sino que rompe el espacio y tiempo naturales del conocimiento por otro medio (artificial pero de factura humana) de comunicación . El espacio y el tiempo se atomizan en microfacetas, la sociedad se disuelve en "mundo" - conocido por la mediatización de los mecanismos artificiales de comunicación - . Ya no hay objeto porque está desintegrado por la excesiva información inabarcable por el individuo , no sólo en conocimiento superficial

⁴⁶ LIPOVETSKY ,G. , *La era del vacío* , ed. Anagrama , Barcelona 1992 , pg. 140 .

sino en el científico , como señalaba Karl R. Popper en su discurso de investidura como Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense titulado "El conocimiento de la ignorancia" : << Hoy día , los avances de los conocimientos objetivos son tan rápidos , que los conocimientos personales sólo pueden mantenerse en pequeñas áreas y por pequeños períodos de tiempo ; han sido reemplazados y , de hecho , están siendo superados continuamente . Ya no se le permite a nadie pensar que su conocimiento está al día , ni siquiera en el campo en el cual hubiera sido el líder la semana anterior .>>⁴⁷

Roto el núcleo del tiempo considerado como Historia , los avances de la tecnología y de la investigación han desintegrado de igual manera el espacio , que se divide en miles de imágenes que exceden las coordenadas de nuestra imaginación existencial , y , por ello , se ha perdido también el núcleo del mundo como objeto de conocimiento . La sociedad como núcleo ético del individuo , ha dejado también de existir : la Historia como marco referencial de ideales se ha desintegrado en política cotidiana y los actuales medios de comunicación incomunican , aislando al individuo por las propias infraestructuras en que se producen los *mass media* y por la publicidad, que potencia un consumismo generador de insolidaridad .

No hay , pues , capacidad de risa colectiva ; la sátira no nace donde ni hay parámetros valorativos ético-estéticos ni interesa "el otro" porque se le ignora . Sólo queda el delicuescente sentido del humor como urdimbre conspiradora y guiño cómplice de los individuos ante la nada , en la que nos deslizamos con una semi-sonrisa: *eppur si muove* ... Es el medio acuoso que posibilita la risa individual como un placer lúcido que exhibe socialmente el nuevo Narciso , haciendo espectáculo de sí mismo , con el impudor que da la obscenidad del vacío . El acto individual de la risa en la lectura y ante la pintura es , pues , un placer solitario ; sólo puede gozar de ello el individuo que ha pagado el precio de enfrentar la nada y arriesgarse a no ser .

El crítico de arte Tom Wolfe , conocido por la ácida crítica que de la sociedad de hoy hace en sus libros , no se recata de explicar la superficial carrera en pos del éxito de los pintores llamados "modernos" en su breve tratado *La palabra pintada* . En él parodia los afanes de los pintores por estar a la "moda" , siendo ésta determinada por críticos que intentan siempre "explicar" lo inexplicable : el instante estético captado por la mano del pintor que se refleja en la mirada del espectador . La pintura como mimesis de lo atemporal no puede estar , ni lo ha estado nunca , sustentada por un narración o una leyenda ; en la pintura realista , que los modernos abominan , tampoco podemos decir que la leyenda sustente la pintura . La deformación que imprimen los críticos a la

⁴⁷ Extraído del propio discurso en la asistencia al mismo .

obra pintada es la de esa hipersignificación que de sus interpretaciones surge y que puede sorprender hasta a los mismos autores que , en su proceso creador , mantienen un estado de inocencia que posibilita el acto estético . El libro está escrito , cómo no , en clave de humor y , forzosamente las citas tienen que ser entendidas en este registro ; dice , pues , Wolfe : <<¿Qué era lo opuesto al arte literario ? ¡Qué pregunta ! : el arte por el arte , la forma y el color exclusivamente por amor al color y a la forma . En Europa , poco antes de 1914 , los artistas inventaron estilos modernos con fanática energía (Fauvismo , Futurismo , Cubismo , Expresionismo , Orfismo , Suprematismo , Vorticismo) pero todos estaban de acuerdo en una premisa : de ahora en adelante nadie pintará "acerca de *algo* , querida tía" , para decirlo con las palabras de un famoso chiste del *Punch* . Uno *pinta* , simplemente . El arte debe dejar de ser un espejo que refleje la imagen de hombre o de la naturaleza . Un cuadro debe imponerse por sí mismo a quien lo contemple : por su síntesis de colores y formas en un lienzo .

>> Los artistas se dedicaron a teorizar . La verdad es que les gustaba esa ocupación . Georges Braque , el pintor para cuya obra se acuñó el término *Cubismo* , era un gran formulador de preceptos : "El pintor piensa en formas y en colores . La intención no es *reconstruir* un hecho anecdótico , sino *construir* un hecho pictórico." Hoy en día esta noción - esta protesta cuando Braque la formuló - se ha convertido en una pieza de ortodoxia .>>⁴⁸ Sin embargo los críticos han deformado esta formulación hasta llegar a su hipertrofia , según parodia Wolfe al crítico de arte del *New York Times*, Hilton Cramer , que decía en el mencionado periódico que es necesaria una teoría convincente como algo crucial para interpretar el arte : << "Francamente , hoy en día , sin una teoría que me acompañe , no puedo *ver* un cuadro " (...) Quiero predecir que en el año dos mil , cuando el Metropolitan o el Museo de Arte Moderno inaugure su gran retrospectiva "Arte americano 1945-1975 " , (...) en las paredes habrá carteles enormes de metro y medio por dos , con los principales textos del período ..."un poco de fuliginosa pintura plana" por aquí ,... otro poco de "*action painting*" por allá y , más allá , lo de que "todo arte trata del arte" . Al lado se podrá ver pequeñas reproducciones de las obras maestras debidas a los grandes ilustradores de la Palabra en esa época . (...) Los estudiantes de arte quedarán asombrados ante el hecho de que una generación de artistas consagrara su carrera a captar la Palabra (y a interiorizarla), así como a la tarea inaudita de acabar con toda la imaginación y habilidad técnica que les impedía someterse a los dictados de la Palabra . >>⁴⁹

⁴⁸ WOLFE , T. , *La palabra pintada* , traducción de D. Medina , ed. Anagrama , Barcelona , 1989 , pg. 12 .

⁴⁹ *Idem* , l.c. , pp. 135,136 .

Con esta versión irónica del arte , Wolfe quiere resaltar cómo la estética no necesita de una decodificación lógica ; es producto de una época en la que , lo que el artista representa en su pintura , no está alrededor de un núcleo significativo sino expresivo y que intenta captar el instante inexplicable del tiempo por medio del espacio y la composición , sacándonos de nuestra temporalidad nuclearizada en nosotros mismos : nos lleva *extáticamente* fuera de las coordenadas espacio-temporales por la conjuración estética que de las mismas hace el artista .

En nuestro tiempo la necesidad de la palabra para expresar su propia fugacidad se da en la narrativa literaria . El hilo conductor para la comprensión de la expresión artística está más en la intuición de la época que en la aplicación de unas estructuras heredadas, como los antiguos cánones clásicos pretendían . Poner la pintura al servicio de la Palabra (como ironiza Wolfe) , aparte de ser una pretensión de los críticos de envolver en periódico las obras del arte , no es más que retroceder en la época y tomar como centro del arte otra estructura , la Palabra , que , como la Historia , está vacía de contenido y es expresión huera del pensamiento y cuya única función es la de obstaculizar la transparencia del arte en su mimesis del mundo exterior e interior .

Si recordamos las palabras de Valeriano Bozal ya citadas en este capítulo sobre que la mimesis es la introducción de un *ritmo* que aísla la cosa sacándola del ámbito de la facticidad ⁵⁰, veremos que , en nuestro tiempo , el ritmo de la mimesis en la pintura será muy distinto al de la narrativa . La fijación del instante estético como presente en la fugacidad temporal , en la narrativa necesitará , como leit-motiv , el ritmo interior del tiempo de la época , y como subjetivismo del autor , la desintegración de ese discurso en instantes por medio de la risa y el relativismo del punto de vista .

Respecto a la fijación del instante presente , el *éxtasis* , Kundera afirma en su libro *Los testamentos traicionados* : <<El éxtasis es una identificación absoluta con el instante presente , un olvido total del pasado y del porvenir . Si se borra tanto el porvenir como el pasado , el segundo presente se encuentra en el espacio vacío , fuera de la vida y de su cronología , fuera del tiempo e independiente de él (por eso puede comparársele con la eternidad que es también la negación del tiempo .) (...) El hombre desea eternidad , pero no puede tener más que su sucedáneo : el instante del éxtasis.>>⁵¹ Sigue hablando del éxtasis y de cómo estamos acostumbrados a asociarlo con los grandes momentos místicos y con la felicidad como plenitud del tipo romántico de un Tristán wagneriano . Pero el éxtasis de nuestro tiempo , el verdaderamente

⁵⁰ Vide pg. 177.

⁵¹ KUNDERA , M. , *Los testamentos traicionados* , traducción de B. de Moura , ed. Anagrama , Barcelona , 1994 , pg. 93 .

humano (no sublime) , es un momento de suspenso de juicio e incluso de sentimiento , un momento de eterno presente en donde el individuo queda sordo y ciego a lo que no sea el paroxismo de su emoción , que puede ser humorística : el éxtasis de una broma . Recoge una anécdota a propósito de su visita a una exposición de Picasso con la que nos quiere transmitir cómo la pintura también refleja ese éxtasis como un momento de felicidad ; en el cuadro de Picasso están representados una mujer y un hombre comiendo sandía , la mujer está sentada y el hombre tumbado <<...las piernas levantadas hacia el cielo en un acto de indecible alegría . Y todo ello pintado con una deleitable despreocupación que me hizo pensar que el pintor , al pintar el cuadro , debió sentir la misma alegría que el hombre que levanta las piernas . La felicidad del pintor pintando al hombre que levanta las piernas es una felicidad desdoblada : es la felicidad de contemplar (con una sonrisa) la felicidad . Es esa sonrisa lo que me interesa . El pintor entrevé , en la felicidad del hombre que levanta las piernas al cielo , un maravilloso destello cómico , y se alegra . Su sonrisa despierta en él una imaginación alegre e irresponsable , tan irresponsable como el gesto del hombre que levanta las piernas al cielo . La felicidad de la que hablo lleva , pues , el sello del humor ; es lo que la distingue de la felicidad de otras épocas del arte .>>⁵² Nos describe cómo la plasmación de la felicidad del éxtasis en la narrativa y en la pintura , tienen en nuestra época una dimensión común : la humorística . Aunque ese instante de éxtasis luego pueda desencadenar un caos , como pasa en su libro *La broma* , sin embargo es la forma de sentirse fuera del tiempo que todo lo ordena en un antes y un después ; es el instante de eternidad por medio del olvido que nos devuelve a nuestra sensación existencial de eterno presente , de inmortalidad ; de ahí la intranscendencia y la despreocupación que marcan la pintura y al pintor y que es lo que le interesa a Kundera.

Para Kundera la fórmula de la narrativa actual es la conjunción de un distinto sentido del tiempo , que sólo es historia por su trascurso de herencia cultural y no por su magnificación , unida a la muerte de Dios como capacidad profanatoria de la literatura actual . Rota la Historia , es la cultura , a través de la vida , la que hará de núcleo en la interpretación del mundo por la mimesis del arte y de la narrativa . A ello ha coadyubado la desdivinización , que es un fenómeno de los tiempos modernos ; la muerte de Dios no significa que todos seamos ateos , sino que ha dejado de ser el epicentro del mundo y , por lo tanto , dice Kundera , se puede profanar sin que eso signifique blasfemar : << (...) *Pro-fanum* : el lugar delante del templo , fuera del templo . La profanación es , pues , el desplazamiento de lo sagrado fuera del templo , a la esfera

⁵² *Idem* , o.c. , pp. 96, 97 .

de lo exterior de la religión . En la medida en que la risa se dispersa invisiblemente en el aire de la novela , la profanación novelesca es la peor de todas.>>⁵³ Y sigue diciendo cómo la aparición de la tetralogía de Mann , *José y sus hermanos* , en la que se trataban temas sagrados con un tono humorístico (el mismo Mann señala que su novela es una obra humorística) , fue recibida con unánime respeto << ...prueba de que la profanación ya no era considerada una ofensa , sino parte de las costumbres . En los tiempos modernos , la increencia dejaba de ser sospechosa y provocadora y , por su lado , la creencia perdía su certeza misionera o intolerante de antes . El impacto del estalinismo desempeñó un papel decisivo en esta evolución : al intentar borrar toda la memoria cristiana dejó bien a las claras , brutalmente , que todos nosotros , creyentes o no creyentes , blasfemos o devotos , pertenecemos a la misma cultura arraigada en el pasado cristiano sin el cual no seríamos sino sombras sin sustancia , seres razonantes sin vocabulario , apátridas espirituales .>>⁵⁴

La distinta vivencia del tiempo es lo que para Kundera resulta decisivo en la cultura de las distintas épocas . En su libro *La lentitud* hace una metáfora de estas distintas vivencias del éxtasis , mediatizados sus tiempos por las magnitudes espacio-temporales que enmarcan dos siglos muy diferentes : el siglo XVIII y la época actual . La narración amorosa que se vive en ambas épocas estará marcada por el leit-motiv de la vivencia del tiempo interior de cada siglo : el nuestro , por los medios de comunicación (la velocidad y los *mass media*) , hará que la pasión por el presente (el éxtasis) sea una sucesión de imágenes que del exterior se proyectan a nuestro interior y que nos hacen vivir , falsamente , un frustrante momento amoroso en donde la memoria y el olvido juegan con el individuo relativizando la emoción que deviene necesariamente en efímera . Sin embargo , en el relato amoroso del XVIII , aunque el encuentro también es falseado por una trama previamente urdida , los movimientos relantizados por los personajes , los espacios distanciados por la lentitud de los trasportes , juegan un papel que imprime un ritmo necesariamente lento , que potencia el disfrute del éxtasis y lo prolonga en la memoria hasta hacer de ello la base de una narración , *Point de lendemain* , cuyo autor ha quedado en el anonimato de un pseudónimo , pero que se mantiene por sí misma y ha sido la base de *Les liesons dangereuses* . Lo que Kundera nos trasmite con este libro es , fundamentalmente , su interpretación del tiempo desde su punto de vista de observador de una realidad que queda poetizada en el relato como metáfora de ese tiempo . La narración es , pues , para Kundera , como veremos más

⁵³ *Idem* , o.c. , pg. 17 .

⁵⁴ *Idem* , o.c. , pg. 18 .

profundamente en el capítulo siguiente en el que tratamos su obra , la depositaria del testamento histórico cultural de Europa (y de sus versiones en la literatura hispano americana) . Es el relato del presente , de cada presente , estatificado por el dinamismo de la palabra que puede reflejar la fluidez inaprehensible del tiempo , de cada uno de los *tempus* , que marcan el ritmo de la historia interna de un *corpus* cultural .

La historia de un género o forma de representación estética no viene de fuera, de la Historia , sino del sentido que la aúna a lo largo de su tiempo interno , de su historia. <<(…) la Historia de la humanidad y la historia de la novela son dos cosas muy distintas. Si la primera no pertenece al hombre , si se ha impuesto a él como una fuerza ajena sobre la que no tiene control alguno , la historia de la novela (de la pintura , de la música) nació de la libertad del hombre , de sus creaciones enteramente personales , de sus elecciones . >>⁵⁵ Ese tiempo interior que la aglutina es el que le da sentido y hace a los escritores sentirse dentro de él por la creación más que por la identificación con un género : << A mi entender , las grandes obras sólo pueden nacer dentro de la historia de su arte y *participando* de esta historia . En el interior de la historia es donde se puede captar lo que es nuevo y lo que es repetitivo , lo que es descubrimiento y lo que es imitación , dicho de otra manera , en el interior de la historia es donde una obra puede existir como *valor* que puede discernirse y apreciarse.>>⁵⁶

La herencia del pensamiento , la conjuración de la realidad por el pozo del tiempo, nos llega por la narrativa , que puede conjurar la anécdota por la estética de la visión relativa , la ironía y la risa extática que nos saca de la moralidad y nos suspende el juicio en un eterno presente de hilaridad que se repite . La repetición del juego hilarante en la lectura individual , la suspensión del juicio y el eterno presente , nos llevan a la cultura del niño de Nietzsche y al estado de inocencia del que habla Baudelaire en su estudio sobre lo cómico del que hemos tratado .

La novela como arte no pertenece al individuo , sino al tiempo , que la une con el hilo narrativo de la vida ; es la clave para interpretar la vida por la cultura de la mimesis en el arte . De ahí que no deba traicionar ese testamento desvirtuando la herencia cultural : la relativización del tiempo por la fijación de un presente inmortal , la risa y el olvido *extático* , que son preguntas arriesgadas que se vierten hacia un futuro como en un baile cuyo ritmo lo marca el azar y su *leit-motiv* ha sido , es y será , la risa .

⁵⁵ Idem , o.c. , pg. 25 .

⁵⁶ Ibidem .

Nos hemos permitido la licencia poética de enmarcar cada uno de los apartados de esta segunda parte del capítulo con citas del discurso de Eduardo Chillida en su investidura como Académico de la Real Academia de Bellas Artes . Son palabras bellas que plasman la postura existencial del hombre de hoy ante la representación del mundo que le apasiona . Nos parecen , por ello , las más adecuadas para cerrar este capítulo en donde nuestra intención no podía ser otra que la de profundizar en el sentido de una mimesis cuya esencia hoy es inquirir nietzschianamente al futuro .

<< Yo no entiendo casi nada y me muevo torpemente , pero el espacio es hermoso , silencioso , perfecto .

Yo no entiendo casi nada , pero comparto el azul , el amarillo y el viento .

De la muerte , la razón me dice : definitiva .

De la razón , la razón me dice : limitada .

¿ No es el límite el verdadero protagonista del espacio , como el presente , otro límite , es el verdadero protagonista del tiempo ?

Yo no represento , pregunto .>>⁵⁷

E. Chillida

⁵⁷ CHILLIDA , E. Discurso de investidura como Académico De la Real Academia de Bellas Artes . (Ya citado).



CAPÍTULO 4

MILAN KUNDERA . LA NOVELA COMO ESPACIO IMAGINARIO DE UNA PARADOJA EXISTENCIAL DISEÑADA POR LA LIBERTAD , LA TOLERANCIA Y LA RISA

<< PARA BAILARINES

Hielo deslizante es un paraíso

para quien sabe bailar perfectamente .>>1

(Nietzsche)

Introducción .-

El capítulo anterior nos daba la risa más humana , la más lúcida y , a la vez , la que surge de lo irracional más profundamente enraizado en la naturaleza , como el resultado de un marco existencial , de una postura vital que dibuja el escorzo de la paradoja de la existencia : el hombre inteligente , que se quiere perpetuar porque no

1NIETZSCHE ,F. *El gay saber* , ed. cit . pg. 52 .

puede vivenciar la muerte , tiene en ésta una limitación natural que se le ofrece como el vértigo de la experiencia de la nada en el conocimiento y en la vida . Esta risa que descubre en su profundidad el nihilismo optimista nietzschiano ha sido , sin embargo , su salvoconducto a la largo de la aventura existencial de su relación dialógica con el mundo .

También veíamos que esa risa surge de las raíces más antiguas de la expresión de la experiencia existencial , para perpetuarse a través de la mimesis y pasar a formar parte del patrimonio cultural de occidente en el marco que mayor movilidad existencial le proporciona, el de la novela .

Y traemos a esta investigación a Milan Kundera por su consciencia de la lucidez de esa risa y de esa virtualidad de la novela , la cual se nos revela , en su propia producción , como espacio imaginario donde no se da sólo la *narratio* plana , sino que, por la tolerancia de todos los puntos de vista , como en un espejo roto , se refleja la libertad que permite el diseño de esa paradoja existencial cuyo resultado es la risa . La novela de Kundera es el ámbito en donde se mueve con facilidad de patinador sobre hielo el hombre nietzschiano , el bailarín que gira fácilmente en el caos fiel al ritmo de la música de la tierra .

Desde el primer capítulo en que estudiábamos la risa rabelesiana como expresión que hereda el patrimonio de lo cómico popular y lo transmite , hemos sostenido cómo esa herencia mantiene su esencia a través de la novela , a la que Rabelais ya daba forma. La novela surge en Europa como resultado de la Reforma y es el género que se plantea la 'verdad' de la realidad vivida en las coordenadas del cristianismo desde estas mismas coordenadas culturales . Ya Cervantes en sus novelas, sobre todo en el Quijote , recoge esta visión crítica de la realidad cuestionada desde las raíces de su paradigma cultural . Tolstoi , Flaubert , Dostoievski , Henri James , Proust, Kafka , Musil y Joyce son los continuadores de esta tradición cultural, en la que la novela se vuelve expresión del pensamiento que interpela a la representación de la realidad a través de una *mimesis* que destaca por su polimorfismo estructural y por su osadía crítica . La novela , a diferencia de otros géneros literarios , el cuento por ejemplo , es una creación eminentemente europea y se desarrolla en el seno de una concepción antropocentrista que se plantea , desde la concepción cristiana de la inmortalidad del alma , preguntas tales como el destino del hombre , su soledad frente a sus pasiones , así como el significado de la realidad y la adecuación a ésta de sus representaciones más tradicionales .

Esta forma novelada como género que se adapta a la movilidad del tiempo y del espacio culturales , es la que Kundera , (como también veíamos en el primer capítulo y a lo largo de los siguientes) , llama el 'testamento' cultural de Europa ; ése que él

mismo intenta no traicionar construyendo unas novelas que , enmarcadas por sus libros de ensayo sobre el arte de novelar , nos dan la expresión de la realidad atomizada y relativizada por el punto de vista posmoderno . Sin embargo, Kundera no utiliza el término posmoderno para calificar el arte de hoy , sino que lo denomina moderno , y queremos ver en ello la expresión de la no ruptura del tiempo interior del pensamiento novelado como historia de la novela a la que se aferra su conciencia de novelista . Para él la modernidad no es sino una concepción del mundo por la ambigüedad, y la historia de esta modernidad es más la historia de la sucesión de descubrimientos del mundo ambiguo de la novela que los de las ciencias , la técnica y la filosofía : << La novela acompaña constante y fielmente al hombre desde el comienzo de la edad Moderna . La "pasión por conocer" (que Husserl considera como la esencia de la espiritualidad europea) se ha adueñado de ella para que escudriñe la vida concreta del hombre y la proteja contra "el olvido del ser"; para que mantenga "el mundo de la vida" bajo una iluminación perpetua (...) la novela es obra de Europa ; sus hallazgos , aunque efectuados en distintos idiomas , pertenecen a toda Europa en su conjunto . La *sucesión de los descubrimientos* (y no la suma de lo que ha sido escrito) hace la historia de la novela europea .>>² La novela para Kundera es la representación de la realidad vital por una mitología constantemente renovada , pero que mantiene su identidad en su expresión del mundo como risible por su repetición y a la que , a su vez , su originalidad le viene del resultado de la aplicación del punto de vista individual a la troncalidad cultural . Afirma Kundera : << La novela no examina la realidad sino la existencia . Y la existencia no es lo que ya ha ocurrido , la existencia es el campo de las posibilidades humanas , todo lo que el hombre puede llegar a ser , todo aquello de que es capaz . (...) El novelista no es un historiador ni un profeta , es un explorador de la existencia >>³

El punto de vista de la novela kunderiana da al mundo novelado la movilidad del caleidoscopio : así se mueva , así sorprenderá su figura . No queremos decir con ello que la estructura de sus novelas sea caleidoscópica , sino que su movilidad , unida a nuestra mirada espacio-temporal , más lo hilarante como ingrediente livianizador , nos darán un mundo móvil por esencia y cuya interpretación dependerá del sentido del humor , de la risa , que hará de puente de incomprensión entre lo finito visible y lo infinito conceptual : *la insoportable levedad del ser que aspira a la inmortalidad* .

² KUNDERA , M. , *El arte de la novela* . Traducción de F. de Valenzuela y M^a. V. Valverde , ed. Tusquets, Barcelona 1994 , pp. 15,16 .

³ *Idem* , o. c. , pp. 54 -56 .

Si tomamos los tres elementos principales que destacábamos en la obra de Kundera , (la movilidad, unida a la relativización del punto de vista y a la broma) y los insertamos en la *mimesis* como representación del mundo actual , como veíamos en el capítulo anterior , observamos cómo esta representación tiene una cualidad mutátil esencial que le viene precisamente de la conjunción de estos tres ingredientes .

La vocación de escritor de Kundera no es fruto simplemente de una habilidad consciente , sino que , como la misma palabra vocación dice , tiene una intencionalidad: la expresión del mundo de hoy con una significación existencial , (no moralizante , como algunos críticos han querido ver desde la óptica interesada de la crítica a los totalitarismos).

En su obra *El arte de la novela* , se hace la pregunta de si no ha llegado la novela al fin de su camino por su propia lógica interna al haber explotado todas sus posibilidades, como las minas de carbón agotadas ya desde hace largo tiempo , añade que en el ámbito de la novela hay cuatro llamadas que no han sido del todo escuchadas y le parecen de una riqueza aún inexplorada . Se refiere a lo que él denomina : 1º , "la llamada del juego" , que se da en novelas del siglo XVIII concebidas como un juego grandioso y cita *Tristram Shandy* de Laurence Sterne y *Jacques el fatalista* de Denis Diderot , <<Son las cimas de la levedad nunca alcanzada antes ni después . La novela posterior se dejó aprisionar por el imperativo de la verosimilitud , por el decorado realista , por el rigor de la cronología . Abandonó las posibilidades que encierran esas dos obras maestras y que hubieran podido dar lugar a una evolución de la novela diferente.>>4 . 2º , "la llamada del sueño" , que siendo una antigua ambición de Novalis no se plenifica hasta Kafka que consigue lo que después postularon los surrealista : la unión del sueño y la realidad ; y dice Kundera : << Este enorme descubrimiento es menos el término de una evolución que una apertura inesperada que demuestra que la novela es el lugar en el cual la imaginación puede explotar como en un sueño y que la novela puede liberarse del imperativo prácticamente ineluctable de la verosimilitud.>>5 . 3º , " la llamada del pensamiento" , por la que novelistas como <<Musil y Broch dan entrada en el escenario de la novela a una inteligencia soberana y radiante . No para transformar la novela en filosofía , sino para movilizar sobre la base del relato a todos los medios racionales e irracionales , narrativos y meditativos , que pudieran iluminar el ser del hombre : hacer de la novela la suprema síntesis intelectual . ¿ Es su proeza el fin de la novela , o más bien la invitación a un largo viaje?>>6 . Por

4 Idem , *El arte de la novela* , ed. c., pg. 26 .

5 Ibidem .

6 Idem , o. c., pp. 26,27 .

último señala "la llamada del tiempo" , en la que el concepto del tiempo traspasa la concepción personal para abarcar el tiempo como paradoja en unos ámbitos más amplios , el tiempo como historia en una reflexión que franquea los límites del tiempo individual para situarse en la troncalidad de la conciencia cultural . Es el tiempo como paradoja de la existencia cuyo sentido profundo nos lleva a situarnos en la relatividad y la incoherencia de la existencia vivida y la existencia real . Es ahí donde situaríamos al propio Kundera que sigue en sus novelas la línea abierta por esta "llamada del tiempo" utilizándolas como metáforas de lo que él denomina "paradojas terminales"⁷ . Dice María Nemcova Banerjee : << Kundera señala cuatro paradojas terminales , que él ha descubierto mientras meditaba en el "laboratorio del crepúsculo" de la novela centroeuropea, en el que el mismo ha concebido sus brillantes experiencias personales . Las dos primeras engloban el fallo absoluto de las posiciones establecidas por Descartes: la paradoja del hombre que , habiéndose erigido en "dueño y señor de la naturaleza", termina como "una simple cosa" dominada por las fuerzas tecnológicas que le superan y que amenazan con exterminar la naturaleza , se contraponen a la Razón . Una vez que se ha explorado todos los valores heredados de la Edad Media, no habiendo encontrado nada más que tratar , la *ratio* europea se dispone a celebrar su victoria total en la forma de la pura irracionalidad . Las otras dos paradojas de Kundera revelan el desastre del ser-para-la Historia de Europa tal y como la experimentamos en nuestra época . El sueño de una humanidad unida , viviendo en paz en la confortable casa defendida por una providencia creada por el hombre , se deshace en la monstruosidad de dos guerras mundiales desencadenadas por Europa . El resultado paradójico de este cataclismo es un mundo cada vez más uniformizado que ofrece un área planetaria nivelada por modelos de la humanidad estandar que no deja espacio a los individuos. Bajo el efecto de estas paradojas terminales , todas las categorías existenciales sufren una mutación fraudulenta que transforma todos los valores en su propia caricatura .>>⁸ . Para Kundera la visión de la Europa actual es una obsesión torturante que quiere romper con la magia de la palabra novelada. La imagen de una planicie homogeneizada por las ideologías y los medios de comunicación que difunden un estilo estandar de vida que arrasa la pluralidad y riqueza cultural , roza con la pesadilla. Dice también María Nemcova:<<La visión que tiene Kundera de la Europa contemporánea muestra una escena brillantemente poblada que poco a poco se va vaciando . La cultura cede la plaza , las *medias* se arrogan una posición de privilegio en

⁷Cfr. Ibidem .

⁸ NEMCOVA BANERJEE , M. *Paradoxes terminaux* , traduit de l'anglais par Nadia Akrouf , ed. Gallimard, Paris, 1993 , pp. 15,16 .

el centro de la vida moderna . Reductoras de la conciencia humana , están ahí como las voces de un coro permanente (...) en el desierto cultural de nuestra actualidad , se han constituido en un poder formidable (...) se consagran a la única tarea de reducir toda la realidad a su nivel propagando un modo de ser regido por la regla de la mínima diversidad por máximo espacio .>>9

Estas paradojas en realidad representan aquellos planteamientos cuyo contrasentido profundo atisbamos, pero su sentido no lo podemos desentrañar por estar fuera del marco de nuestra existencia ; sólo los distintos puntos de vista , la relativización , la distancia , la tolerancia y , finalmente , la risa nos harán un boceto del diseño paradójico , aunque la misma idea de boceto sea paradójica , ya que no hay boceto de aquello que no llegará a ser por su esencial liviandad .

Para ello , se presta la novela , que nos une a la realidad desde la anécdota de las existencias desarrolladas en un espacio imaginario . Este espacio , que por ser imaginario y contemplado desde el hilo narrativo reúne todas las posibilidades del pasado y del futuro en el instante del presente , se le ofrece a Kundera como el ámbito idóneo para la tolerancia no sólo porque ofrece todas las posibilidades existenciales , sino también porque ofrece la posibilidad de observar con distancia crítica el otro espacio , real y paradójico por estar construido a base de una creencia en la lógica aplicada a la existencia . El espacio imaginario lleva , explícita , la opinión del autor , que se enmarca dentro de él , no a la manera unamunianamente omnisciente , sino como contrapunto de lo real-imaginado y coyuntura de la movilidad. El autor , Kundera , se inserta con fluidez dentro de sus personajes , humildemente , dejándose llevar por el torrente existencial de la narración, pero reflexivamente . Esta humildad es la base del sentido del humor , que aligera más todavía la narración y livianiza , hasta casi la vaciedad , las acciones y sentimientos de los personajes y posibilita la crítica desmitificadora .

El espacio , en muchas de sus novelas , está perfectamente dibujado y en él se circunscriben las distintas expectativas de los personajes ; más aún , ese espacio es punto de referencia esencial para sus expectativas existenciales . Como pasa en la *La montaña mágica* de Thomas Mann , el espacio es visto unidireccionalmente por cada uno de los personajes en su mirada humanamente superficial ; es sólo escenario en que se desarrollan y entrecruzan dramas unipersonales , casi irreales y que tolera todo tipo de trayectorias . Es , como decíamos , punto de referencia de los tiempos y aventuras existenciales de los personajes que discurren sobre él bailando , deslizándose , sin que,

9Idem , o.c. , pg. 13 .

como pasa sobre el hielo, su trayectoria quede impresa : sólo es una visión instantánea y efímera del paisaje .

Así lo único que adquiere terquedad unidireccional es la ideología o la forma de ver la realidad de los distintos personajes , y es su limitación de visión lo que permite que , también el novelista , dé la suya , que nunca será omnisciente , sino irónica . Para concretar estos espacios metafóricos de la tolerancia , tomaremos como referencia *La despedida* , novela en que la narración se da , como en *La montaña mágica* , también en un centro de salud . Esta novela es , a nuestro juicio , una de las que mejor nos da los elementos de representatividad de la realidad en la obra de Kundera , aunque la completaremos con el estudio del tiempo en *La lentitud* , además del diseño existencial paradójico en *La insostenible levedad del ser* y *La inmortalidad* , para terminar con un estudio de la risa en la obra kunderiana en general .

1.- El espacio imaginario : *La despedida* .

<<Cuando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien del mal y dado un sentido a cada cosa , don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo . Éste , en ausencia del Juez supremo , apareció de pronto en una dudosa ambigüedad ; la única Verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron . De este modo nació el mundo de la edad Moderna y con él la novela , su imagen y modelo >>¹⁰

M.Kundera

Aunque quizá *La despedida* no sea la novela de Kundera literariamente mejor construida , la hemos elegido para el estudio del espacio porque aquí estamos en un ámbito filosófico , no literario y , aunque en el plano de la estética las fronteras se desdibujan en algunos aspectos , la selección de las obras de Kundera la haremos siempre desde el punto de vista filosófico .

Dice el autor a propósito de esta novela que es , en cierto sentido la novela que más quiere y con la que más disfrutó al escribirla ¹¹ . Sobre su estructura externa en cinco capítulos (ésta y la última escrita, *La lentitud*, son las únicas novelas de Kundera

¹⁰ *Idem* , *El arte de la novela* , ed. c. , pg. 16 .

¹¹ Cfr. KUNDERA , M. O. c. , pg. 107 .

que no tienen siete capítulos) añade que responde a una obra de una sola pieza , *vaudeville en cinco actos* , homogénea y relatada en el mismo *tempo* . Su espacio es una fantasía típica de este género ligero , pero también es un espacio que tiene tradición en la historia de la novela : en el primer libro del Quijote hay una taberna en algún sitio de España en la que todo el mundo se encuentra (Sancho , don Quijote , Cardenio , el barbero , el cura, Fernando , Lucinda , Dorotea , Clara ...) en una acumulación de coincidencias totalmente improbables ; y dice Kundera : <<Las novelas de entonces todavía no habían establecido con el lector el pacto de la verosimilitud . No querían simular lo real , querían divertir , asombrar , sorprender , embelesar . Eran *lúdicas* y en ello consistía su virtuosismo (...) En sus comienzos , la gran novela europea era una diversión ; y todos los auténticos novelistas sienten nostalgia de aquello ! La diversión no excluye en absoluto la gravedad (...) Unir la extrema gravedad de la pregunta a la extrema levedad de la forma es desde siempre mi ambición .>>¹²

Vemos en esta novela de Kundera que el espacio novelesco reproduce un espacio imaginario de simbolismo nietzschiano ; el balneario de *La despedida* (como la piscina, que aparece tanto en el sueño de Teresa en *La insoportable levedad del ser* , así como en el primer capítulo de *La inmortalidad*) serán marcos en los que la naturaleza está culturizada por la factura humana y en los que esa naturaleza se unifica por expectativas también humanas . Estos espacios son como escenarios de una orquesta en los que se mueven los personajes de la misma forma que los distintos instrumentos que interpretan una sinfonía . Sólo el tiempo , el interno (el de la sinfonía , que es el de la narración) y el externo (el del narrador y el lector : autor y espectador) los aúna . Y todo ello está mantenido por la complicidad que se establece entre el autor y el lector a través del sentido del humor , ese que para Kundera es tan difícil de comunicar como nos cuenta en *Los testamentos traicionados* a propósito precisamente de su obra *La despedida* ¹³ .

Sin embargo , el tiempo que aúna la novela tiene otra dimensión más trascendente por su amplitud : el tiempo de la novela como su historia . Es en ese tiempo de vida y muerte donde encuentra unidad el espacio metafórico con sus simbologías y sus

¹² *Idem* , o. c. , pg. 109 ,110 .

¹³ Un médico que admira su novela le propone la participación en un coloquio sobre la generosidad de la donación de esperma , reconviniéndole , sin embargo , la forma frívola con que trata el tema en dicha novela , ante la sorpresa del autor , que le señala que en su obra , precisamente este tema , lo que nos transmite es la comicidad de la situación al contrastar las expectativas de las mujeres con el tratamiento tan "personal" del médico del balneario y , le añade Kundera que su obra no es una novela seria , sino una especie de borma . El médico que le había invitado al coloquio le pregunta , entonces , desconfiado , si es que no hay que tomar su obra en serio...a lo que añade el autor en su libro : << De pronto comprendo: no hay nada más difícil que hacer comprender el humor.>> Cfr. KUNDERA , *Los testamentos traicionados*, ed. cit. , pg. 15

mitología y es , precisamente esa unidad espacio-temporal que tiene sus raíces en la historia , lo que permite aplicar el *punto de vista* actual . Define Kundera este espacio imaginario de tolerancia por la flexibilización que le da la visión relativa y el humor , frente a otros espacios "reales" que son productos de la virtualidad de los *mass media* que crean un tipo de uniformidad ética que Kundera repudia . En estos medios de comunicación de masas , el humor no interviene sino para aunar voluntades en un totalitarismo impuesto por el mercado . El individuo se convierte así en mercancía de las audiencias y la representación de la realidad se uniformiza en la creación de un pensamiento colectivo , receptáculo de lo carente de expectativas críticas , que hipostasía la existencia y en el que ésta se diluye . (Deberíamos , pues , en nuestro tiempo , añadir al espacio real , otro virtual que mediatiza la visión de la realidad y amenaza con la posibilidad , que veíamos en le capítulo anterior , de convertirse en el profetizado "gran hermano" .) Todo esto nos remitiría a lo ya visto en el capítulo anterior sobre las dos posturas abiertas por la modernidad en cuanto al pesimismo nietzschiano se refiere : la pesimista aniquilante de Kayser y la nihilista con optimismo de futuro de Savater, Vattimo, Lipovetsky, etc.

Kundera se alinea entre estos últimos y defiende la versatilidad del discurso escrito y la capacidad del éxtasis de la risa para la creación de nuevos pasos de baile que trencen nuevas danzas y abran nuevos caminos . Por ello , el tiempo interno de sus narraciones se entrecruza de historias en distintos *tempus* y de ritmos con el mismo *leit motiv* .

En *La despedida* el espacio imaginario es , como ya hemos dicho , un balneario. En ese escenario se entrecruzarán distintas historias cuya divergencia estará en las distintas visiones que los protagonistas de las mismas tienen de la realidad que están viviendo . Originariamente su título es *El vals de los adioses* , pero en la traducción castellana de Fernando de Valenzuela lleva el de *La despedida* , que ha sido bastante criticado . Es cierto que el originario era muy acertado por la simbología de la música en la que , al final , cada uno apaga su vela y se va ; dice Claudio Uriarte en el periódico CLARÍN que la estructura musical de la obra << parece un divertimento de cámara (...) en el que el final recuerda la sinfonía nº 45 de Franz Josef Haydn , donde los ejecutantes van abandonando cada uno los atriles hasta que no queda nadie. >>¹⁴

La novela en sí es una despedida del propio Kundera al dejar su Checoslovaquia natal y que , según dice más tarde , pensó que iba a ser la última que escribiría . Como tal es un divertido testamento de un escritor , de un *novelista* , que nos narra la vida tal

14 URIARTE, C. , CLARIN , "El vals de los adioses", 18 de septiembre de 1985 .

y como ésta discurre para cada uno de los personajes de su novela , o sea , desde un punto de vista marcado por la forma particular de cada uno de ellos de sentir la existencia , y en un espacio imaginario en donde no tiene cabida la realidad . Las distintas expectativas de estas existencias , que sin embargo están enmarcadas por el mismo espacio y tiempo y por los acontecimientos que constituyen la narración , cuya ilación la hace el autor , nos da la comicidad de la paradoja desde una óptica necesariamente humorística .

La narración se desarrolla a lo largo de cinco capítulos en los que una serie de personas , que van formando distintas parejas según discurren los hechos , toman conciencia de la pérdida de algo que es esencial para su propia identidad . Todo ello está centralizado en un balneario al que preferentemente van mujeres a curar su infertilidad y que está dirigido por un médico con fama de excéntrico , el Dr. Skreta , cuya cura consiste en inseminar a las mujeres (que él ha elegido como las de mejor naturaleza) con su propio semen sin que ellas lo sepan , para conseguir un mundo en el que *realmente* todos sean hermanos ; la metáfora lo es de un mundo creado a 'imagen y semejanza del demiurgo' y lo logra a través de una broma de totalitarismo biológico . A este balneario acude Jakub , que se va definitivamente del país , para despedirse de su amigo el Dr. Skreta . El hecho por el que más unido se siente Jakub con Skreta es porque éste le proporcionó , en una época en la que él se sentía amenazado , una pastilla de veneno para que pudiera disponer de su propia vida-muerte . Esta pastilla va a desencadenar , como el "efecto mariposa" de *La teoría del caos* , una serie de hechos que desembocan , accidentalmente , en la muerte de la enfermera Ruzena . El embarazo no deseado de ésta, más su muerte involuntaria , unidos a la despedida definitiva de Jakub , son hilos que enmarcan todos los otros acontecimientos y sentimientos de los otros personajes y las variadas interpretaciones que de la misma realidad hacen según sean estos sentimientos . Termina en un divertido final abierto y paradójico en el que el Dr. Skreta se hace adoptar como hijo por un americano rico y espiritualista , que también se curaba en su balneario , para poder seguir sus experiencias de investigación (sus bromas totalitarias) en otro país donde disponga de más dinero para ello .

Así , en el espacio mágico del balneario danzan distintas parejas al son de la música interior que marcan sus expectativas existenciales : el monocorde de los celos , la polifonía del amor misógino del trompetista que afirma su monogamia en cada una de sus aventuras , la monotonía del afán de salir hacia un futuro inventado de la enfermera descontenta con su limitado presente...La dirección de esa orquesta corre a cargo del personaje más divertido de la obra , una especie de demiurgo del equívoco que organiza el caos desde su propia creación personal inseminando a las mujeres infértiles con su

propio esperma . En el espacio imaginario de la novela , el *omnipotente* doctor Skreta alcahuetea la vida para conseguir sus fines , hasta el punto de formar él mismo pareja singular con otro personaje , el americano , enviado del "otro mundo", un "ángel" del dinero y de los milagros de factura capitalista , del que , finalmente , consigue que le adopte como hijo , al mismo tiempo que le ha hecho su suegro (y abuelo de su propio hijo) al haber inseminado a la mujer de su padre adoptivo con su propio semen , como era costumbre en él .

Jakub , que , como personaje itinerante que pasa a despedirse , tiene un papel ilativo dentro de la obra , es en algunos momentos el propio narador por sus reflexiones, pero también está limitado por su punto de vista , que se amplía considerablemente al cometer él mismo un asesinato por inercias de conducta que se escapan a su control pero que , sin embargo , es capaz de observar reflexivamente . Lo curioso de este asesinato es que , para el propio Jakub queda oculta la efectividad de su acción y de lo único que tiene consciencia es de su capacidad asesina (la misma que él ha criticado en aquellos de los que se escapa o despide) ; por ello lo que queda claro es la amoralidad intrínseca del acto humano , extático por su propia carencia de entidad transcendental , que lo hace sólo susceptible de juicio extrínseco. El mismo Jakub reflexiona sobre *Crimen y castigo* , viendo que , en el crimen de Raskolnikov , éste busca desesperadamente su castigo porque necesita el peso de la culpa que lastre su existencia que se le hace insoportable , no por su culpabilidad , sino por su no-culpa derivada de la propia liviandad de su existencia .

En esta novela la realidad prácticamente no existe , porque la destruye continuamente el distinto enfoque de cada personaje que nos da un diseño paradójico de su existencia al contrastar sus expectativas con la realidad ; las mismas parejas son irreales porque están marcadas por la desarmonía en los sentimientos con que cada uno de los componentes vive al otro, y los mismos momentos de unión entre ellos están sellados por la desigualdad y el desacuerdo del sentimiento . El único personaje que tiene entidad real es el perro : << Siempre le habían gustado los perros . Eran seres próximos , cariñosos , entregados y , al mismo tiempo , totalmente incomprensibles . El hombre nunca sabrá lo que sucede en la cabeza y en el corazón de esos confiados y alegres embajadores de una naturaleza extraña e incomprensible para el hombre.>>¹⁵ . Quizá su realidad venga de que es incomprensible en su propia naturaleza y , ni sus pensamientos , ni sus sentimientos son paradójicos porque no son susceptibles de interpretación humana . Esta realidad tiene otra contrapartida que incide sobre la propia

15 KUNDERA , M. , *Los testamentor traicionados* , ed. c. pg. 104 .

novela : es un hecho real de marco histórico que cronifica la narración , ya que la cacería de perros que nos relata en el libro , la obsesión del totalitarismo asesino que inviste a la "ciudadanía" en la persecución de los perros , ocurrió en Praga poco después de la invasión rusa de 1968 y le da un clima que , además de histórico , es más terrorífico por ser real y sirve de contrapunto trágico a la liviandad de los acontecimientos y a lo cómico . El perro , representante de la naturaleza, nos da la dimensión de realidad en la que se dibujan la irrealidad de las existencias en un esbozo grotesco .

En *La despedida* , Kundera representa lo cómico de la existencia al enfocarla como un caos interno ocasionado precisamente por la efimeridad de nuestros actos ; la insoportable levedad de nuestra existencia que despoja a los hechos más terribles de peso ético por lo incoherente de nuestras acciones con la realidad . Para el autor lo cómico no es el contrapunto de lo trágico ni un elemento subsidiario del arte: cuando lo cómico pertenece al interior de la existencia no representa lo risible , sino lo *horrible* , lo que carece incluso del consuelo de la grandeza de lo trágico y que sólo provoca risa a los que lo ven desde el otro lado de esa existencia , a través del cristal de la novela que permite la perespectiva necesaria para ver el diseño paradójico .

El espacio de la tolerancia que es la novela para Kundera le permite hacer una representación *vaudevillesca* del interrogante existencial que se produce en el hombre cuando pierde lo que , hasta ese momento , ha considerado como "su existencia" y que no es otra cosa que su expectativa sobre sí mismo , que no tiene más base real que sus sentimientos y que tiene más que ver con su fantasía que con la realidad que le rodea . Es también espacio de la tolerancia porque permite a cada uno tener otra posibilidad existencial aunque , como la misma existencia , sea paradójica ; pero sólo podemos captar ese espacio y esa paradoja desde la óptica del autor que lo mueve con el *leit motiv* del humor . Lo risible proporciona la levedad a los movimientos de los danzarines y quita el peso trágico a la paradoja . La pérdida que cada uno sufre para ganar otra opción existencial está marcada por la broma mortal que la casualidad le depara a Ruzena , que quiere imponer su expectativa existencial a los demás por la mentira y cuya muerte libera las posibilidades de los otros personajes , posibilidades paradójicas , porque van , desde la conversión de Jakub en asesino de los que querían anularle , metaforizados en Ruzena , con lo que se iguala a ellos , no sólo por el acto, sino por la amoralidad del mismo proveniente del desconocimiento de su verdadera efectividad , hasta la opción redentora de totalitarismos del americano que en realidad está apadrinando , en Skreta , un cientifismo esencialmente totalitario , sin olvidar la ruptura interior del matrimonio de Kamila y Klima por el desvirtuamiento de la imagen que cada

uno tenía del otro a partir de la interposición de otra imagen que les ofrece una nueva expectativa existencial .

Si bien , como veíamos al principio , el balneario es metáfora nietzschiana , el libro , aunque Kundera no lo menciona tiene muchos elementos schopenhauerianos: por la estructura musical (que se da en todos sus novelas) , su concepto de la naturaleza como una realidad paralela e indiferente , simbolizada en parte por el perro, y su pesimismo , que proporciona la distancia que produce la risa . El balneario iguala a todos porque en esencia es el espacio metafórico del mundo que habitamos y al que cada uno va a buscar algo que , a la vez , supone la pérdida de lo que tienen. La paradoja existencial lo convierte en el espacio de la tolerancia en el que se admiten todas las expectativas en función de las cuales se pueden dar todas las posibilidades; pero este juego de expectativas/posibilidades es necesariamente paradójico porque está enmarcado por la existencia humana , con sus elementos de espacio , tiempo e interrogantes intelecto-emocionales , y no puede salir de ese marco : sólo lo salvamos por la risa y el humor que proporciona la distancia , el punto de vista del autor para relativizar la existencia , hasta aligerarla y convertirla en algo cómico aunque sólo sea para el que lo ve desde fuera .

En lo que se refiere al tiempo , los personajes están en un continuo "éxtasis" (suspendida su propia existencia al margen del espacio y el tiempo) de la realidad que les rodea , pero sin embargo sufren las consecuencias caóticas que su conducta desencadena mientras que bailan al son con que la casualidad marca sus vidas. El espacio del balneario será como la estructura del caleidoscopio en donde los hechos , dependiendo de quien los viva , como los fractales del caos , darán un dibujo distinto de la realidad , como los pasos de baile que son distintos en cada pareja aunque bailen al compás de la misma música ; es precisamente el elemento "pareja" , la actuación del otro , lo que da lo imprevisible de la existencia en el esbozo del baile . Ese dibujo singular , será el éxtasis individual por el que cada uno de los personajes vivirá así su despedida como un instante presente que les suspende entre el pasado , del que se despiden , y un futuro cuyo esbozo lo hace diferente del que esperaban . Estos momentos extáticos están al margen de todo juicio y son producto de liberaciones interiores , originadas porque la propia conducta o la ajena rompe una expectativa anterior que se deshace como si se pinchara una burbuja de aire .

2.- La existencia paradójica : la novela como su reflejo por el principio nietzschiano "fieles al sentido de la tierra".

<< Sin saberlo , el hombre compone su vida de acuerdo con las leyes de la belleza aun en los momentos de más profunda desesperación >>¹⁶

M. Kundera

■ ***La insoportable levedad del ser .***



En realidad *La insoportable levedad del ser* es una aplicación y profundización , en clave de tragedia , de lo que en *La despedida* anuncia en clave de comedia ligera . Kundera maneja en ella muchos de los elementos de *La despedida* y su misma estructura interna , basada en la dialogía del *tú* y el *yo* de la pareja que , en círculos concéntricos , se amplía a la historia , a la naturaleza , al mundo concebido como un constructo humano y , finalmente , a la existencia ; de hecho , el mismo Kundera dice que cualquiera de sus novelas podría llevar el título de otra de ellas . En ambas la pregunta sobre la existencia disuelve el "kitsch"¹⁷ en una broma que surge de la paradoja pero , en último término , es la muerte , la mayor broma de nuestra existencia . El objetivo del "kitsch" es encubrir la verdad , nuestra muerte , con una idea preestablecida , la mentira acordada , que nos hace sentirnos felices y hermanos ; la realidad es que somos infelices y solitarios , porque nuestra propia comunicación emocional que es nuestro mecanismo de salvación en la soledad de nuestra existencia, nunca coincidirá en su semántica interna con 'el otro' .

La distancia que marcan la ironía , la risa y la sonrisa es el mecanismo que magistralmente livianiza el relato y rompe la lírica del sentimiento rectilíneo de la historia para insertarnos mágicamente en el tiempo circular , en el ciclo de la naturaleza. El punto de vista relativo está en la vivencia del tiempo individual y acronológico, sentido inevitablemente de una forma barroca y como inexorablemente cíclico, en donde , en nuestro presente continuo se aúnan la cuna y la sepultura. Esta desmitificación de la memoria histórica nos mete de lleno en el tiempo nietzschiano, fiel al sentido de la tierra, sin Dios que marque el principio y el fin, para llevarnos a nuestra

¹⁶ Idem , *La insoportable levedad del ser* , traducción del checo de F. de Valenzuela , ed. Tusquets , Barcelona , 1987 , pg. 60 .

¹⁷ Define Kundera el 'kitsch' en su discurso el la recepción del premio a la novela "Ciudad de Jerusalen" , que en páginas posteriore tratamos , siguiendo a Broch , como "La traducción de la necedad de las ideas preconcebidas al lenguaje de la belleza".

propia mitología moderna, la novelesca, que es la única que por su versatilidad nos puede dar la metáfora de la existencia .

Sobre *La insostenible levedad del ser* dice el crítico literario Josep Ramoneda en el diario La Vanguardia de Barcelona : << El horizonte de Kundera es la finitud . El grandioso jaleo de la historia linda con el silencio infinito . Y lo que funda es la muerte . El sueño de la muerte funda la experiencia individual . Del mismo modo , la muerte funda la experiencia colectiva , como repite la mitología , de la Iliada a las leyendas de la fundación de Roma , de la creación de Tebas por Cadmos a la muerte fundadora de Cristo .

>>La pretensión de superar la condición de seres finitos tiene en la modernidad una figura : el totalitarismo . El totalitarismo pretende construir un hombre nuevo que no debería saber de muerte sino de la eternidad que otorga un destino universal . Y es precisamente en esta experiencia donde ve Kundera la definitiva manifestación de que nuestro límite es la muerte . El hombre nuevo debe nacer de la abolición de toda distinción significativa entre los hombres - espacio propio -, de la completa adecuación del hombre respecto al mundo , a cuya ley general de desarrollo queda subordinado . El hombre nuevo nace muerto . "El campo de concentración en el que se vive constantemente unos sobre otros , día y noche." Sobre esta liquidación del espacio propio , sobre esta muerte del hombre por asfixia (la cámara de gas) funda Milan Kundera la novela y la experiencia de un ser que bascula entre la condición liviana y el agobio de una pesada carga .

>>Por el camino el apasionante recitativo de las figuras de la ocultación de la finitud. Figuras del engaño , que alimentan la confusión acerca del ser . Y abona la ilusión del mundo feliz que conduce al universo totalitario.>>¹⁸ Es esta finitud solapada por las pretensiones del 'kitsch' y de los totalitarismos ideológicos la que desenmascara Kundera mostrándonos la desnuda e indefensa existencia del hombre como una carencia que , en definitiva , es la causa de su pretensión .

Esta novela en que Kundera intenta plasmar la importancia del sentimiento como ancla de la existencia , es más la paradoja de lo que , por irrepetible , nos ata a la existencia, que el canto a lo efímero de la misma . La novela comienza con una referencia a la idea del eterno retorno de Nietzsche, cuya interpretación al pie de la letra abomina, para , a lo largo del libro , ir desvelando una nueva interpretación del eterno retorno como la existencia liberada de sus anécdotas y cuyo motivo esencial , el

¹⁸ RAMONEDA , J. " La muerte y las figuras de la ocultación " , diario LA VANGUARDIA , Barcelona, 5 de diciembre de 1985 .

sentimiento y la casualidad , se repite con distintos movimientos y tiempos . La cita con la que comenzamos el apartado pertenece a un contexto en el que, Kundera afirma cómo la vida es como una composición musical en la que se va repitiendo un motivo con variaciones : <<(…) las vidas humanas (…) se componen como una pieza de música. El hombre , llevado por su sentido de la belleza , convierte un acontecimiento casual (la música de Beethoven , una muerte en la estación) en un motivo que pasa ya a formar parte de la composición de su vida . Regresa a él , lo repite , lo varía , lo desarrolla como el compositor el tema de su sonata .(…) sin saberlo, el hombre compone su vida de acuerdo con las leyes de la belleza aun en los momentos de más profunda desesperación .

>>Por eso no es posible echarle en cara a la novela que esté fascinada por los secretos encuentros de las casualidades (…) pero es posible echarle en cara al hombre el estar ciego en su vida cotidiana con respecto a tales casualidades y dejar así que su vida pierda la dimensión de la belleza .>>¹⁹

La novela kunderiana se apoya en una estructura musical ; él mismo lo reconoce así y añade que no se dio cuenta de ello hasta no leer el análisis de un crítico de su obra: << Descubrí todo esto después de la aparición de *La broma* en Praga gracias al artículo de un crítico literario checo : "La geometría de *La broma*" . Un texto revelador para mí.(…) Hasta los veinticinco años me sentía mucho más atraído por la música que por la literatura. Lo mejor que hice en aquel entonces fue una composición para cuatro instrumentos(…).Prefiguraba casi caricaturescamente la arquitectura de mis novelas , cuya existencia futura , por aquel entonces , ni siquiera sospechaba. Esta *Composición para cuatro instrumentos* está dividida , ¡imagínese! , en siete partes, como ocurre en mis novelas , el conjunto está formado por partes formalmente muy heterogéneas (jazz ; parodia de un vals ; fuga ; coral ; etc.) y cada una de ellas tiene una orquestación diferente (piano , viola ; piano sólo ; viola , clarinete ; batería ; etc.) Esta diversidad formal está equilibrada por una gran unidad temática : desde el comienzo hasta el fin sólo se elaboran dos temas : el A y el B . Las tres últimas partes se basan en una polifonía que consideré entonces muy original : la evolución simultánea de dos temas diferentes y emocionalmente contradictorios (…) la forma de una novela , su "estructura matemática" , no es algo calculado ; es un imperativo inconsciente , una obsesión . Antes pensé incluso que esta forma que me obsesionaba era una especie de definición algebraica de mi propia persona , pero , un día , hace unos años , examinando

¹⁹ *Idem* , *La insoportable levedad del ser* , ed. c., pp. 59,60 .

atentamente el cuarteto op. 131 de Beethoven , tuve que abandonar esta concepción narcisista y subjetiva de la forma .>>20

En la narración de *La insoportable levedad del ser* Kundera hace bailar a las parejas al son de la música que la naturaleza compone en ellos y los convierte , finelmente , en los bailarines del caos ; la novela está basada en la dinámica de una pareja , Tomás y Teresa , que se recorta sobre otra , Franz y Sabina . La primera es la que danza al ritmo que marcan los compases de las siete partes descargando o cargando los papeles de peso o levedad según sienten la existencia . Como en *La despedida* , es el efecto "mariposa" de la teoría del caos el que organiza la pareja (Teresa suge de la levedad de seis casualidades , Pg. 43 de la edición citada) ; sin embargo Tomás la vive como un peso , como su peso , como su destino fatal (pg. 40). Jamás llega a saber la respuesta a lo que se pregunta en el primer capítulo sobre si hubiera sido mejor quedarse sólo que quedarse con Teresa y explica Kundera : << No existe posibilidad alguna de comprobar cuál de las decisiones es la mejor , porque no existe comparación alguna . El hombre lo vive todo a la primera y sin preparación . Como si un actor representase su obra sin ningún tipo de ensayo . Pero ¿qué valor puede tener la vida si el primer ensayo para vivir ya es la vida humana? Por eso la vida parece un boceto . Pero ni siquiera boceto es la palabra precisa , porque un boceto es siempre un borrador de algo , la preparación para un cuadro , mientras que el boceto que es nuestra vida es un boceto para nada , un borrador sin cuadro.>>21 De esa manera , el peso (destino) se ve trivializado y aligerado , se vuelve efimero por la muerte , como en el último sueño de Teresa , en que Tomás se ha convertido en un conejillo doméstico y el signo de su existencia , que antes estaba marcada por una profesión de transcendencia social y vital , ahora es una metáfora de lo insignificante . Entramos con ello en lo que Kundera ha llamado *paradoja terminal* (el ser es peso y levedad) que surge al ser aplicada al tiempo rectilíneo , al tiempo vivido como historia ; el contrasentido esencial está en que nuestra huella se desdibuja en las otras huellas en la esencia repetitiva y la naturaleza cíclica del tiempo , que nosotros desvirtuamos al correr hacia adelante huyendo de la culpa ; esa esencia cíclica que nos muestra , en metáfora , el perro Karenin (que aparece en la vida de Tomás y Teresa , de forma 'natural' , con un charquito de orina y desaparece con otro charquito) con su muerte sonriente , con su vuelta amable a la naturaleza .

20 Idem , *El arte de la novela* , ed. c. , pp. 105 - 106 .

21 KUNDERA , M. , *La insoportable levedad del ser* , ed. c. , pg. 16 .

La sensación del tiempo rectilíneo como historia , así como la angustia por lo acertado o no de nuestra existencia nos viene de la memoria colectiva e individual , la que hace la Historia , y por la que queremos inscribir nuestra historia en la que se escribe con mayúsculas . Es precisamente por esa memoria del pasado por la que buscamos un futuro cuya síntesis sería , tanto para creyentes en la otra vida como para no creyentes , la inmortalidad . Sin embargo , precisamente por no tener nuestra existencia ensayo previo (Kundera pensó en un primer momento titular su libro *El planeta de la inexperiencia*) , somos sólo y siempre presente: las preguntas existenciales , la Gran Marcha , el progreso , son la marca de una humanidad disconforme con su final , con sus restos de desecho , con aquella parte de nuestra naturaleza que es escatología, que se funde con la naturaleza . Esto es lo que nos lleva a sentirnos culpables de nuestra corporeidad y a separar el sexo del amor , como separamos el cuerpo del alma; si en el sexo no hubiera excitación y compulsión seríamos libres del cuerpo y amaríamos como los ángeles . Así la inmortalidad es el último "kitsch" y el más universal .

En *La insostenible levedad del ser* Kundera intenta novelar lo que él llama "el acuerdo categórico con el ser" , interpretando ese "acuerdo" como la vida humana configurada estéticamente . Considera que la estética encubre una sensación de culpabilidad que se manifiesta en el rechazo de los efectos escatológicos humanos , aquellos que no son sino parte degradada de la naturaleza humana y , a su vez , son degradables en la naturaleza en su sentido más amplio . El acuerdo tácito que implica este acuerdo categórico sería entonces omitir la naturaleza por incognoscible y considerar degradado todo aquello que se identifique con ella (tomada la palabra identificar en el sentido más literal y físico de la misma) . Al eludir estos aspectos volvemos a 'los clásicos' después de Sócrates , sólo que , en vez de encubrir estos aspectos con la Idea , lo hacemos con el sentimiento : ternura , solidaridad , emociones fáciles ; dentro de ellas estaría la risa angelical del estado puro de quienes se encuentran a sí mismos en el estado de inocencia que propician estas emociones lacrimosas . En nuestro tiempo se ha superado la Idea , pero se cae en las ideologías , se ha roto la Historia , el progreso , para caer en los totalitarismos de opinión de los *mass-media* que imponen la imagen y el diseño narcisista . En este contexto se tiene que entender el "kitsch" que define Broch y al que se refiere Kundera .

La naturaleza nos da un referente de la existencia inquietante e inabarcable; no responde a las leyes ético-estéticas que nos sirven de parámetros e, incluso, las amenaza, sin embargo, su esencia estética es el elemento medular que vertebra nuestra existencia, contaminada paradójicamente por una ética humana establecida en el marco

del cristianismo, del mundo con Dios y que nos hace concebir nuestro tiempo como un progreso lineal, como un futuro ideal a alcanzar. De esto trata Ramoneda cuando habla de las figuras de ocultación, y señala cuatro: <<La primera, el imaginario perverso. La confusión sistemática entre lo real y lo irreal, entre la verdad y la norma, que sume al ciudadano, cada vez más despojado de espacio propio, en un sueño trágico. Franz no se daba cuenta de que "lo que juzgaba irreal (su trabajo en el aislamiento de la biblioteca) era su vida real, mientras que los desfiles que tomaba por la realidad no eran más que un espectáculo teatral."

>> La segunda, la ignorancia como coartada ética. De pronto en los sistemas totalitarios, se descubre que "los entusiastas convencidos de haber descubierto el único camino del paraíso eran finalmente criminales". A partir de ese instante, el vínculo ético con la realidad pasa por la afirmación "yo no sabía lo que estaba pasando". ¿ Se es inocente por no saber? ¿ Sirve la inocencia como coartada para camuflar la realidad? Tomás recuerda la historia de Edipo. Edipo no sabía que se acostaba con su madre y, sin embargo, cuando se dio cuenta de lo que había hecho no se sintió precisamente inocente. No pudo soportar el espectáculo que había causado con su ignorancia y se arrancó los ojos y, ciego, abandonó Tebas.

>> La tercera, el "kitsch". "El acuerdo categórico con el ser - que funda los proyectos totalitarios - tiene como ideal estético un mundo en que la mierda es negada y cada cual se comporta como si no existiera. Este ideal estético se llama 'kitsch'." Y precisamente la primera revuelta interior de Sabina se produce ante la contemplación del paradigma del "kitsch" comunista: la fiesta del primero de mayo. En el totalitarismo, afirma Kundera, todo aquello que amenaza al kitsch es expulsado de la vida: las manifestaciones de individualismo, el escepticismo, la ironía e incluso "la madre que abandona a su familia o el hombre que prefiere los hombres a las mujeres y amenaza así el sacrosanto 'creced y multiplicaos'."

>> La cuarta figura es la Gran Marcha. La Gran Marcha es el 'kitsch' político que une a "la gente de izquierdas de todos los tiempos y de todas las tendencias". La Gran Marcha es el obstáculo definitivo para la recuperación por la izquierda del sentido de la realidad. La Gran Marcha es un tren que se toma, sin saber dónde conduce. Lo importante es que hay que tomarlo, aunque acabe conduciendo al silencio, al paraíso sin sentido. Porque, dice Kundera, "en el comunismo real es posible vivir. En el mundo del ideal comunista realizado, en este mundo de sonrientes cretinos con los que ella (Sabina) no habría podido cambiar la menor palabra, ella habría muerto de horror a los ocho días." La Gran Marcha es el mito de la superación permanente, que acaba convirtiéndose en el vacío absoluto. ¿ Superar, qué? Superar, superar.

>> A Kundera su experiencia no le lleva muy lejos de lo que ya había teorizado Hannah Arendt . La única forma de recuperar el equilibrio con lo real , el único medio para defender las libertades , es salvar la autonomía de lo público y de lo privado . Es de la confusión entre los dos ámbitos y de la hipotecación de la experiencia humana en leyes superiores no humanas que surge la negación de nuestro mundo . El totalitarismo es , finalmente , la negación de nosotros mismos . Por eso es de la recuperación del espacio propio de cada uno de sus personajes que Kundera saca fuerzas para mantener las esperanzas en esta sinfonía del siglo veinte.>>²²

Así , la parte medular del libro es la sexta , que no es sino un ensayo novelesco sobre lo que él denomina "kitsch" y que explica de la siguiente manera: <<Es una palabra alemana que nació en medio del sentimental siglo diecinueve y se extendió después a todos los idiomas . Pero la frecuencia del uso dejó borroso su original sentido metafísico , es decir : el kitsch es la negación absoluta de la mierda ; en sentido literal y figurado : el kitsch elimina de su punto de vista todo lo que en la existencia humana es esencialmente inaceptable.>>²³. Esta sexta parte, que se denomina "La Gran Marcha" , comienza por la narración de la muerte del hijo de Stalin a la que Kundera denomina "muerte metafísica" , y nos quiere simbolizar la Gran Marcha del pensamiento de occidente en su ambición filosófico-social de comprender al mundo (que arranca de la Revolución Francesa y de la posterior división del mundo en izquierdas y derechas) y que se estrella contra la frontera del silencio de otras culturas y de otros pensamientos en donde sus palabras no tienen significado . Nos presenta este afán como simplemente estético y carente de coherencia ética con otra realidad que no sea el pensamiento de occidente: <<(…) la Gran Marcha había llegado a su fin . Alrededor de Europa se cierran las fronteras del silencio y el espacio por el que transcurre la Gran Marcha no es más que un pequeño podio en medio del planeta (…) Europa marcha para no perder el ritmo de los acontecimientos y que ninguno se le escape , su paso se hace cada vez más rápido, de modo que la Gran marcha es una marcha de gentes que dan saltos , que tienen prisa, y el escenario es cada vez menor , hasta que un día se convierta en un mero escenario sin dimensiones.>> ²⁴ . Con lo que una de las características de esa Gran Marcha es la correlación que existe entre la rapidez del tiempo y la supresión de los espacios por la pérdida de las distancias que resultan de los medios de comunicación , con lo que tendríamos una pérdida de la linealidad del tiempo histórico ; pero de esta

²² RAMONEDA , JOSEP , "La muerte y las figuras de la ocultación" , en el diario LA VANGUARDIA, Barcelona, 5 de diciembre de 1985 .

²³ *Idem* *La insoportable levedad del ser* , ed. c. , pg. 254 .

²⁴ *Idem* o. c. , pp 272 - 273 .

pérdida de fronteras existenciales derivaría otra que sería la variedad de ideales y de sentimientos de los que la componen , todos ellos recubiertos de una máscara ético-estética: la forma de mostrarse , de ser , del hombre por la que se autodivide genéricamente en derechas e izquierdas , homogeneizándose , sin embargo , por el afán de búsqueda y de posesión que representa la Gran Marcha . Así , los individuos que componen esa Gran Marcha hacia Comboya se diferencian por ese ideal ético-estético que está representando a las naciones e , incluso , a las profesiones , como formas de presentarse y de entender el mundo ; ese ideal personifica lo "kitsch" , la evasión por medio de la adhesión a una idea preestablecida , de lo occidentalmente considerado negativo por escatológico : <<(…)el sentimiento que despierta el kitsch debe estar compartido por gran cantidad de gente . Por eso el kitsch no puede basarse en una situación inhabitual , sino en imágenes básicas que deben grabarse en la memoria de la gente : la hija ingrata , el padre abandonado , los niños que corren por el cesped , la patria traicionada , el recuerdo del primer amor .

>> El kitsch provoca dos lágrimas de emoción , una inmediatamente después de la otra . La primera lágrima dice: ¡ Qué hermoso , los niños corren por el cesped ! .

>> La segunda lágrima dice : ¡ Qué hermoso es estar emocionado junto con toda la humanidad al ver los niños corriendo por el cesped !

>> Es la segunda lágrima la que convierte el kitsch en kistch .

>> La hermandad de todos los hombres del mundo sólo podrá edificarse sobre el kitsch . >>²⁵

Con todo ello vemos que el kitsch está basado en el sentimiento autocomplaciente y acrítico de la humanidad que da marco a su trayectoria histórica desde una estética que soslaya 'lo obsceno' , interpretada esta palabra en el sentido etimológico , es decir lo considerado como impresentable . En este sentido habla Kundera de lo que es el "kitsch totalitario": <<En una sociedad en la que existen conjuntamente diversas corrientes políticas y en la que sus influencias se limitan o se eliminan mutuamente , podemos escapar más o menos a la inquisición del kitsch ; el individuo puede conservar sus peculiaridades y el artista crear obras inesperadas . Pero allí donde un solo movimiento político tiene todo el poder , nos encontramos de pronto con el imperio del kitsch *totalitario* .

>> Cuando digo totalitario eso significa que todo lo que perturba al kitsch queda excluido de la vida : cualquier manifestación del individualismo (porque toda manifestación es un escupitajo a la cara de la sonriente fraternidad) , cualquier duda

²⁵ Idem, o. c. , pp. 256 - 257 .

(porque el que empieza dudando de pequeñeces termina dudando de la vida en general), la ironía (porque en el reino del kitsch hay que tomárselo todo en serio), hasta la madre que abandona a su familia o el hombre que prefiere a los hombres y no a las mujeres y pone así en peligro la consigna sagrada de "amaos y multiplicaros".

>> Desde ese punto de vista podemos considerar al denominado gulag como una especie de fosa higiénica a la que el kitsch totalitario arroja los desperdicios.>>²⁶ Es en este mismo sentido como está relatada y conceptuada de metafísica la muerte del hijo de Stalin : cuenta Kundera cómo el hijo de Stalin que estaba en un campo de prisioneros alemanes en el que compartía retrete con oficiales ingleses , se negaba sistemáticamente a limpiarlo después de haberlo usado y , ante las protestas de los oficiales y la negativa del jefe del campo a hablar de esos temas , se lanzó contra las alambradas electrificadas y murió ; añade como explicación a la calificación de su muerte como metafísica , que el hijo de Stalin , que fue capturado por los alemanes nada más empezar la guerra , reunía en sí la categoría de hijo de Dios (al ser hijo de Stalin era temido y venerado) y , sin embargo , era calificado de sucio por unos ingleses, pueblo que le había sido siempre antipático y que había despreciado , y dice : <<Si la reprobación y el privilegio son lo mismo , si no hay diferencia entre la elevación y la bajeza , si el hijo de Dios puede ser juzgado por cuestiones de mierda, la existencia humana pierde sus dimensiones y se vuelve insoportablemente leve. En ese momento el hijo de Stalin echa a correr hacia las alambradas electrificadas para lanzar hacia ellas su cuerpo como sobre el platillo de una balanza que cuelga lamentablemente en lo alto, elevado por la infinita levedad de un mundo que ha perdido sus dimensiones.

>> El hijo de Stalin dio su vida por la mierda . Pero morir por la mierda no es una muerte sin sentido. Los alemanes , que sacrificaban su vida para extender el territorio de su imperio hacia oriente , los rusos , que morían para que el poder de su patria llegase más lejos hacia occidente , esos sí , esos morían por una tontería y su muerte carece de sentido y de validez general . Por el contrario , la muerte del hijo de Stalin fue, en medio de la estupidez generalizada de la guerra , la única muerte metafísica.>>²⁷.

A lo largo de esta sexta parte se van mostrando los distintos "kitsch" que caracterizan a los comunistas , norteamericanos , franceses , etc. , según su forma de comportarse en la Gran Marcha . Manteniendo la línea de coherencia estética con su definición del "kitsch" , Kundera refleja la protesta francesa frente a los

²⁶ Ibidem .

²⁷ Idem , o.c. , 250 -251 .

norteamericanos de la siguiente manera : <<...una francesa, profesora de lingüística, cogió a la actriz por la muñeca y le dijo (en un inglés horrible) :

>>-¡Esta es una marcha de médicos que quieren curar a los camboyanos que están mortalmente enfermos y no un espectáculo para estrellas de cine !

>>La actriz tenía la muñeca cogida por la mano de la profesora de lingüística y le faltaba fuerza para soltarse . Dijo (en un inglés excelente) :

>>-¡Vayase al diablo! ¡Yo he estado en cientos de marchas como esta! ¡En todas partes hace falta que aparezcan estrellas! ¡Es nuestro trabajo! ¡Es nuestra obligación moral!

>>¡Mierda! - dijo la profesora de lingüística (en un francés excelente) .

>>La actriz norteamericana la entendió y se echó a llorar .

>>-No te muevas - gritó un cámara y se arrodilló delante de ella . La actriz miró prolongadamente al objetivo mientras las lágrimas corrían por su cara .>>²⁸

Con esta anécdota de la Gran Marcha nos quiere reflejar otra vez , en el estilo leve que le caracteriza , la oposición irreconciliable , como la de las dos caras de la misma moneda , de la mierda y el ideal ético-estético , y cómo el "acuerdo categórico con el ser" lo reflejarán las imágenes de la cámara como un 'kitsch' , solapando la verdad , para ofrecer las lágrimas de la actriz como un sentimiento de solidaridad frente a la miseria camboyana .

De igual manera , desarrolla en esta parte lo que es el "kitsch" para Teresa , Sabina y Tomás , (el de Franz está representado por la misma Gran Marcha) . El ideal tras el que corre Teresa , que no ha sabido salir del mundo de la madre que es como un campo de concentración en el que todo se homogeneiza por la fealdad y la corporeidad, es que el amor de un hombre la seleccione e individúe y su temor , el totalitarismo igualatorio del cuerpo de la madre del que huye , está simbolizado en el sueño de la piscina por Tomás , su marido , que la iguala a todas las demás mujeres y que , cuando se salen del esquema que él ha preestablecido , las mata . El de Sabina , que representa la búsqueda estética , es la continua trasgresión de lo establecido (el ideal futuro a conseguir por el kitsch soviético llevado al arte , que está simbolizado para ella en la manifestación del 1º de mayo) , y esta trasgresión o traición se refleja en su pintura que nos ofrece una visión de una realidad apariencial a través de la cual se atisba otra muy diferente: una mentira desgarrada por la verdad que esconde. Desgarra la realidad en busca de la verdad , al igual que Tomás , que representa la búsqueda ética y que busca en las distintas mujeres , con el escalpelo del sexo , la esencia diferencial que las

²⁸ Idem , o.c. , pg. 270 .

individúa ; así buscaba en sus enfermos cuando operaba , y reflejaba en su profesión la esencia de su búsqueda existencial , como Sabina la refleja en sus cuadros y Teresa en sus sueños . Dice Kundera : <<La sensación que despertaba en Sabina el kitsch soviético era semejante al horror que experimentaba Teresa en el sueño , cuando marchaba con las mujeres desnudas alrededor de la piscina y tenía que cantar canciones alegres . Bajo la superficie del agua flotaban los cadáveres . Teresa no podía dirigirle a ninguna de las mujeres ni una sola palabra , ni una sola pregunta . Por respuesta no hubiera oído más que otra estrofa de la canción . Ni siquiera podía hacerle un guiño secreto a alguna de las mujeres . Enseguida hubieran empezado a hacerle gestos al hombre que estaba de pie en el cesto sobre la piscina para que la matase .

>>El sueño de Teresa descubre la verdadera función del kitsch : el kitsch es un biombo que oculta la muerte .

>>(…) En el imperio del kitsch totalitario las respuestas están dadas de antemano y eliminan la posibilidad de cualquier pregunta . De ello se desprende que el verdadero enemigo del kitsch totalitario es el hombre que pregunta . La pregunta es como un cuchillo que rasga el lienzo de la decoración pintada , para que podamos ver lo que se oculta tras ella . Así fue , por lo demás , como Sabina le explicó un día a Teresa el sentido de sus cuadros : delante hay una mentira comprensible y tras ella reluce una verdad incomprensible.>>²⁹

Para Sabina es la traición a lo establecido lo que rompe el "kitsch" y la salva , y para Teresa es el amor como elemento irracional e individuador que lo mismo la une a Tomás que a Karenin (que, pese a tener nombre de perro, es perra, contraviniendo así lo establecido) y de la que no le asquean sus menstruaciones como le asqueaban las de la madre ; para Teresa y Sabina está simbolizado el "kitsch" por una 'marcha' , que en Teresa , proyectada a la pareja , será la de las mujeres desnudas como representación de la carencia de espacio individual y existencial para el amor por la visión del cuerpo igualador y totalizador , y para Sabina, proyectada a la sociedad , la del 1º de mayo , que representa la homogeneización del mundo a través de la visión estético-ética que impone una ideología totalitaria .

Sin embargo , contra la apariencia igualadora de lo 'kitsch' , lo preestablecido produce siempre incomunicación y mentira , porque cada uno pone en ello su propia subjetividad , así , en último término , el "kitsch" es la referencialidad de cada uno y lo que le refiere también al ser del otro ; aquí está la paradoja , porque, para el otro, nunca se será el individuo en sí sino, que siempre nos verá a través de lo que él pone en

²⁹ *Idem*.o.c. , pg.259 .

nosotros que no es sino su propio "kitsch". De esta manera , Tomás yacerá bajo la lápida que le pone su hijo , en donde su epitafio dice de él lo que su hijo veía en él ; igual que el epitafio que inscribe la mujer de Franz sobre la tumba de éste , que parece una broma grotesca de la vida : lo que es la muerte. La muerte al fin que se cubre con una broma lapidaria que la sobrevive como la metáfora de esa existencia paradójica en la que no somos sino lo que los demás ponen de ellos mismos en nosotros . A este respecto , Kundera pone en boca de Sabina sus consideraciones sobre la diferencia entre los cementerios praguenses y los de París: los primeros , que no tienen lápida , tranquilizan y dan paz a Sabina porque en ellos parece que la muerte se identifica con la naturaleza , con la libertad panteística; mientras que , los segundos , dejan al muerto prisionero de las palabras de los demás, inscritas en su lápida a modo de encubrimiento y negación de su existencia y de la misma muerte .

Esta incomunicación tiene su versión explícita en la tercera parte de la novela , titulada "Palabras incomprendidas" , en las que se nos muestra el distinto significado que pueden tener las mismas palabras . La palabra traición es la más representativa , ya que para Sabina no es nada más que la forma de descubrir el ser , como para Tomás , mientras que para Franz representa la mentira y para Teresa la debilidad (la suya propia que necesita del peso de su fidelidad al hombre que la hace sentir su propia individuación) . Así pues , los sentimientos son la semántica de la propia existencia , pero llevan una *contradictio in se* , pues cuando se transmiten ya están desvirtuados por las palabras incomprendidas , por el sentimiento con que las percibe el otro . En última instancia el "kitsch" será el punto de encuentro del desencuentro existencial al que estamos condenados por la levedad de nuestra existencia y , a la vez , será lo que hace rectilíneo el tiempo del hombre que siempre va en busca de un futuro que le aparte de su pasado , del que huye por irrepetible , y le confiera sentido , como el epitafio de una tumba, que solapa y encubre la miseria de una existencia convertida en un desecho natural que no se quiere aceptar como término de esa existencia .

La alusión al eterno retorno con la que se abre el libro , se cierra en la última parte, "La sonrisa de Karenin" , con la que se nos da el tiempo como inevitablemente circular: el perro siempre repite los mismos movimientos y no busca nada más que el juego y, en éste , la repetición . La naturaleza en el perro no tiene que huir de nada ni se ve impelida a hacer un *acuerdo categórico con el ser* , porque ese acuerdo ético-estético no es necesario para quien se guía por sus propias leyes porque puede asumir su propia escatología como parte de sí mismo . No hay Gran Marcha en la naturaleza porque ella es su propio camino y éste es circular .

<<En *La insoportable levedad del ser* (surge la idea)..., de que el desapego total es tan destructivo como la posesividad del amor . Como permanente emblema detrás de estas nociones asoma siempre una idea rectora : la búsqueda de lo absoluto (en la revolución , en el amor , en el entusiasmo incesante de poeta lírico) nos lleva a inventar un fin que es al mismo tiempo límite y medida por la que juzgamos tanto nuestros actos como los ajenos . La búsqueda del absoluto es para Kundera abstracción, "kitsch" y totalitarismo .

>>(...) dos recursos le ayudan a superar la odiada tendencia a la ideología. El primero es su perspicacia para inventar escenas trágicas , donde la soledad y el desencuentro horadan las palabras . El segundo es la risa. La risa , herramienta básica para destruir "el campo de concentración en que se ha convertido el mundo" , está en su estilo en forma de sátira : contra los falsos poetas románticos , contra revolucionarios apagados , contra progresistas de boutique . Y al fin es como si la tragedia que viven los solos , los "faltos de misión" se gratificara en la burla contra los satisfechos.>>³⁰

Así llegamos a la conclusión de que el "kitsch" será la nueva versión de Narciso que quiere mirarse en sus nuevas tecnologías reflejándose en un mundo sin fronteras, atemporal y aespacial , cuyos límites , sin embargo , están en la misma esencia de esos medios de comunicación : la palabra encubridora de la realidad y , por ella , la imagen desvirtuada.

Conseguimos así un mundo como un campo de concentración hecho de la homogeneización de los cuerpos y de las imágenes del "kitsch" , en el que lo único que diferenciará serán los sentimientos, como distinta melodía que cada uno imprime a su existencia por la diferente vivenciación del 'sí mismo' y que será el reducto último de individuación que le separará del espacio existencial público . Del mismo modo que el perro vuelve a la naturaleza de la que es parte , el hombre repite , apolíneamente , a lo largo de su existencia su motivo musical de una forma cíclica , cambiando el tono o el ritmo, pero retornando a sí mismo y repitiéndose en los sentimientos y los gestos de los otros , aunque las variaciones en las interpretaciones que les dan los demás nos den los distintos puntos de vista.

³⁰COHEN , MARCELO , "El trapecio de la novela y la red de las ideas" , en el diario LA VANGUARDIA , Barcelona , 5 de dic. de 1985.

- La inmortalidad

<<...Si no somos capaces de atribuirle importancia a un mundo que se considera importante , si dentro de ese mundo nuestra risa no encuentra eco alguno , sólo nos queda una alternativa : tomar el mundo como un todo y convertirlo en objeto de nuestro juego ; convertirlo en juguete . >>³¹

M. Kundera

En este libro cuya estructura externa es más compleja que la de *La insostenible levedad del ser* (las sempiternas siete partes están divididas en capítulos , en la primera parte con títulos y en número múltiplo de siete) pero cuya esencia es más simple y su metáfora más lograda , Kundera nos da la clave del eterno retorno , como decíamos en el último apartado , en el gesto de la vida que se perpetúa en los demás y se repite y que, además , nos refleja las reglas del juego de la naturaleza . El "kitsch" máximo , la inmortalidad , se resuelve en un retorno al yo más íntimo , el espacio existencial privado, que se perpetúa en un gesto de vida que a la vez es fusión con la naturaleza . En coherencia con esa circularidad natural y siguiendo sus reglas , nuestra interpretación ético-estética del mundo deberá ser lúdica en las dos facetas , la ética y la estética : sólo el juego nos da garantía , por su repetición , su espíritu jovial , su esencia riente y su eterno recomenzar , de no trasgredir el ritmo del mundo .

Ya en la primera secuencia , magistral , se sintetiza toda la esencia de ese gesto de vida , (que perdurará a lo largo del libro para recogerse en la última) : << Aquella señora podía tener sesenta , sesenta y cinco años . Yo la miraba mientras estaba acostado en una camilla frente a la piscina de un club de gimnasia situado en la última planta de un edificio moderno desde donde se ve , a través de unas grandes ventanas, todo París. (...) estaba sola en la piscina , metida en el agua hasta la cintura , mirando hacia arriba a un joven instructor vestido con un chandal , que le enseñaba a nadar. Le daba órdenes : tenía que sujetarse con las manos al borde de la piscina y aspirar y espirar profundamente . Lo hacía con seriedad , con empeño , y era como si desde las profundidades del agua se oyera el sonido de una vieja locomotora de vapor (...) Yo la miraba fascinado. Me quedé absorto en su enternecedora comicidad (el instructor también era consciente de ella , porque le temblaba a cada momento la comisura de los labios) (...) Cuando quise volver a mirarla , al cabo del rato , la lección ya había

³¹KUNDERA , M. *La inmortalidad* , traducción del checo de F. de Valenzuela , ed. Tusquets , Barcelona 1990 , pg. 411.

terminado. Se iba, en bañador , dando la vuelta a la piscina. Pasó junto al instructor y cuando estaba a unos tres o cuatro pasos de distancia volvió hacia él la cabeza , sonrió, e hizo con el brazo un gesto de despedida ¡En ese momento se me encogió el corazón! ¡Aquella sonrisa, aquel gesto, pertenecían a una mujer de veinte años! Su brazo se elevó en el aire con encantadora ligereza. Era como si lanzara al aire un balón de colores para jugar con su amante. Aquella sonrisa y aquel gesto tenían encanto y elegancia , mientras que el rostro y el cuerpo ya no tenían encanto alguno. Era el encanto del gesto , ahogado en la falta de encanto del cuerpo. Pero aquella mujer, aunque naturalmente tenía que saber que ya no era hermosa , lo había olvidado en aquel momento . Con cierta parte de nuestro ser vivimos todos fuera del tiempo. Puede que sólo en circunstancias excepcionales seamos conscientes de nuestra edad y que la mayor parte del tiempo carezcamos de edad . En cualquier caso , cuando se volvió, sonrió y le hizo un gesto de despedida al joven instructor (que no pudo contenerse y se echó a reír) , no sabía su edad . Una especie de esencia de su encanto , independiente del tiempo , quedó durante un segundo al descubierto con aquel gesto y me deslumbró.>>32

En un espacio simbólico , una piscina en una azotea desde la que se divisa todo París , encierra Kundera la metáfora de la inmortalidad en el movimiento natural de la vida frente a la muerte , la caducidad y la imagen fija , que a lo largo del libro va a ser identificada con la de los *mass-media* . La belleza de la vida y del tiempo disfrutado morosamente , ahogada por la fealdad de los medios de comunicación que estatifican en esquemas preestablecidos por lo 'kitsch' las representaciones vitales y convierten el tiempo fluido en fijo , en imitación que falsea el gesto .

En *La inmortalidad* intenta reflejar , con la movilidad y la circularidad de la novela , el eterno movimiento heraclitiano como esencia del mundo ; los gestos que se repiten tienen la igualdad del río y la versatilidad de esa agua donde nunca nos bañamos dos veces .

En esta novela Kundera ya no se preocupa por la escatología del ser sino por su trascendencia; él mismo nos dice que era ésta la que debía llevar el título de "La insoportable levedad del ser". La dicotomía alma-cuerpo que sustentaba *La insoportable levedad del ser* se ha fundido aquí en el vitalismo y la levedad de la gestualidad unificadora de la existencia . La levedad de la misma vendrá dada por la efimeridad del gesto que , no obstante , se repite intacto , aunque no unívoco , en cada universo individual y dibuja un trazo más en el universo pluriforme de los demás a través de la vivencia del recuerdo .

32 *Idem*, o.c. , pp. 11-12 .

La novela está sustentada por dos personajes nivolescos: el profesor Avenarius³³, (un matemático al que Kundera define como un niño que juega con el mundo , que aplica la teoría de las probabilidades a una especie de juego de acciones transgresoras , como pinchar ruedas y otras , que practica en sus paseos nocturnos) y el mismo Kundera , ambos representan dos posibilidades de expresiones apolíneas del mundo: el primero será el juego como ética , que él defiende como metafísica , y , el segundo , la novela como juego estético . Ambos aparecen en el primer capítulo , citados en la azotea del club , como marco de arranque de la gestación de la novela a partir de la contemplación del gesto de la señora que aprende a nadar en la piscina , y allí celebran, en el último capítulo , su terminación , final en que se concluye con el mismo gesto , hecho por la mano de otra mujer , que lo recoge , y que se ha mantenido a lo largo del libro como el 'perfume de un nomeolvides' . La inmaterialidad del gesto viene de su encanto , que se recoge y repite , de mano en mano de mujer , como quien lanza al aire un balón de oro para que un hombre pueda quedar , admirado , contemplándolo , así en la secuencia final del libro dice: <<Cuando llegó a la altura de las puertas batientes que conducían de la piscina a los vestuarios , sucedió algo inesperado : volvió de pronto la cabeza en dirección a nuestra mesa y lanzó el brazo hacia arriba con un movimiento tan suave , tan encantador , tan armonioso , que nos pareció que de sus dedos había salido lanzado hacia lo alto un balón dorado que había quedado flotando encima de las puertas.

>>Paul tenía de pronto una sonrisa en la cara y cogió con firmeza a Avenarius del brazo:

>>- ¿ Ha visto ? ¿ Ha visto ese gesto ?

>>- Sí - dijo Avenarius y miraba como yo y como Paul el balón de oro que resplandecía bajo el techo como un recuerdo de Laura.>> ³⁴

Es ese encanto y esa vida que se transmite , en su efimeridad , intacta a través del tiempo , más allá de la vejez y del espacio , más allá de los individuos , lo que nos permite disfrutar el aroma de nomeolvides de la inmortalidad; es hacer el gesto y , sobre

³³ Coincide con el profesor Ricardo Avenarius (1843-1896) , que defendía la idea de una filosofía científica que sirviera de base a todas las otras ciencias , para lo que propugnaba una crítica de la experiencia partiendo de la base de que no hay dualismo físico-psíquico y que más allá de la experiencia no hay salida y que todo , incluso la crítica epistemológica , debe reducirse a ella . Para ello defiende el principio de economía como un mecanismo del sistema nervioso central, por el cual se van capitalizando los conocimientos y fundan una memoria social ; por ello ahorran esfuerzo y permiten comprender , de una sola vez , la multiplicidad de distintos acontecimientos desde tal o cual punto de vista .

(Esto es lo que aplica el profesor Avenarius de Kundera con su *juego* de las probabilidades.)

³⁴ KUNDERA , M. O. c., pg. 406 .

todo , contemplarlo y recordarlo lo que nos hace como dioses : <<El hombre desea la eternidad , pero no puede tener más que su sucedáneo : el instante del éxtasis.>>³⁵

En paralelo con los dos personajes masculinos y formando casual pareja con ellos hay dos mujeres , que metaforizan lo femenino en la novela y son dos hermanas, Laura y Agnes , distinta cara de la misma moneda ; Agnes representa lo inasible, la lírica , el sentimiento que asciende inevitablemente como un aroma , mientras que Laura , que intenta imitarla hasta en el amor , es su imagen deformada y vacía, el grito estridente , lo colectivo y lo público , la épica , la extroversión frente al silencio, la belleza y la privacidad de Agnes . Si Agnes personifica el gesto , Laura lo encarna; la primera está casada con un intelectual profundo , mientras que , a la segunda, Kundera la une con el locutor más representativo del mundo de los medios de comunicación. La metáfora femenina que representa el personaje de Agnes , inventado a partir de un gesto, tiene un refrendo patético en su hermana Laura que hace de su contrafigura hasta rozar lo grotesco , pero que , paradójicamente , transmite intacto el gesto de vida y esperanza que cierra el libro. Laura logra incorporar la imagen que proyecta Agnes hasta el punto de meterse en el espacio existencial que ésta deja libre con su muerte y, aunque no sólo no lo llena sino que lo vacía de contenido , se redime con ese último gesto que vuelve a inmortalizar la esencia de Agnes, la esencia de lo femenino, de la vida , la naturaleza e incluso la muerte: <<Saben , no es un gesto masculino, es un gesto de mujer . La mujer con ese gesto nos incita : ven , sígueme , y uno no sabe adónde lo invita y ella tampoco lo sabe , pero nos invita convencida de que vale la pena ir al sitio al que nos invita . Por eso les digo: o la mujer será el futuro del hombre o la humanidad perecerá , porque sólo la mujer es capaz de mantener la esperanza sin la menor justificación e invitarnos a un futuro dudoso en el que , de no ser por las mujeres , hace ya tiempo que habríamos dejado de creer . Toda la vida he estado dispuesto a ir en pos de la voz de las mujeres , aunque esa voz sea alocada y yo sea cualquier cosa menos un loco . ¡ Pero no hay cosa más hermosa que alguien que no es un loco y va hacia lo desconocido guiado por una voz alocada ! - Y volvió a decir con tono solemne unas palabras en alemán -: *Das Ewigweibliche zieht uns binan!* ¡El eterno femenino nos empuja hacia arriba!>>³⁶ El eterno femenino que podemos reconocer y se mantiene intacto en todas las novelas de Kundera como metáfora de la individuación por la interiorización del sentimiento.

En esta novela , el mundo novelesco de Kundera ya no está ensombrecido por el hongo atómico de la ideología totalitaria y son otros sus puntos de referencia . Las

³⁵ *Idem* , *Los testamentos traicionados* , ed. c. , pg. 95 .

³⁶ KUNDERA , M. *La inmortalidad* , ed. c. , pg. 408 .

huidas espaciales ya no van hacia el oeste , como en *La despedida* y en *La insoportable levedad del ser* , sino hacia el este . Agnes , el personaje femenino que perfuma todo el libro , huye de París , para liberarse de lo establecido , hacia Suiza , donde encuentra el mundo paterno en la naturaleza interpretada goethianamente como última referencia de identificación mística con la totalidad :

<< En todas las cumbres
 Hay paz
 En todas las copas de los árboles
 No oirás
 Ni respirar .
 Los pájaros callan en el bosque .
 Sólo espera , pronto ,
 Tú también descansarás.>>³⁷

Con este poema de Goethe está superado el miedo a lo escatológico que se representaba en *La insoportable levedad del ser* por la huida hacia el kitsch ; el poema en sí es una superación de lo 'kitsch' en su identificación con el mundo y su fidelidad al sentido de la tierra , que , aunque no podemos decir que sea panteística , porque el mundo novelístico de Kundera tiene una mitología occidental con un Dios creador, sí podría ser agustiniana por su intimismo , su "ama y haz lo que quieras" y su concepto de la existencia como introspección individual y unívoca , perteneciente a un todo por el sentimiento o el alma ; es por tanto una superación de lo individual que se acerca a la fusión con la totalidad .

Por ello , como decíamos al principio , la dicotomía alma-cuerpo que se daba en *La insoportable levedad del ser* se disuelve aquí en vida . Pero observamos otra dicotomía que metaforizan las dos hermanas , la de la épica y la lírica . En el universo kunderiano en que se difumina la Historia en narración y ésta se deshace en sentimiento, se mantiene la lírica como esencia del ámbito existencial del hombre y elemento que unificador de ese ámbito . En los capítulos que dedica a Goethe y su historia con Bettina , vemos , a modo de ejemplificación , cómo las anécdotas de la línea narrativa son demasiado prosaicas para justificar la obra del poeta y cómo ese prosaísmo está conscientemente encubierto por las mentiras de Bettina en la historia que ella saca a luz. Lo que pervive inmortal de Goethe no es su existencia como épica, sino su gestualidad existencial , su lírica . Por ello , el afán de conocer a los escritores lo vive Kundera casi como una obscenidad: lo que debe mostrarse (lo que debe llevarse a escena) es su

³⁷ Cfr. KUNDERA , M. O. c., pg. 38 .

obra , su gesto , su inmortalidad existencial , que su épica prosaica y cotidiana no justificaría nunca . Es , como pasa con Beethoven , su música lo que debe ser escuchada y no su vida vulgar que la contaminaría (como Laura contamina el espacio existencial de Agnes al querer ser una copia suya) . La estética es la lírica , la expresión del sentimiento , y éste es el que debe guiarnos para hacer una metafísica existencial . La épica , como el cuerpo , sería el territorio en el que aflora el alma , los sentimientos ; de la misma manera , la narrativa en la novela no es sino un pretexto para sustentar los sentimientos , es el continente de la lírica .

Así pues , este universo de sentimientos nos da dos posibilidades apolíneas que siguen cada una de ellas las reglas de un juego : la novela como divertimento literario y el juego como invención lúdica , ambas posibilidades son diversiones patéticas del hombre que no puede tomarse en serio el mundo . La primera como metáfora y el segundo como aritmética existencial . Con las dos permaneceremos fieles al sentido de la tierra , ya que la novela nos da una imagen cuyo dinamismo esencial está en la versatilidad de los puntos de vista internos (del autor en coyuntura con los personajes) y externos (los distintos lectores y momentos culturales) y el juego se ajusta a unas reglas cuya esencia coincide con las de la naturaleza al dar cabida al azar .

Frente a estas dos expresiones existenciales pone Kundera en distancia irónica la actual versión del mundo que ofrecen los *mass-media* (cuyo más famoso locutor es premiado con el diploma de "Asno total" en un *juego* del profesor Avenarius) , en donde la realidad se congela y trivializa espesándose en imágenes estereotipadas por la búsqueda de audiencias y donde la vida se mata con el progreso . Metáfora de esto último y de la soledad y muerte que paradójicamente produce un mundo invadido por los medios de comunicación , es el estéril intento de suicidio de la muchacha que se sienta en medio de una autopista y no sólo no consigue que la maten , sino que desencadena un caos de muerte que no puede dejar de recordarnos el asesinato vivido como 'acto fallido' de Jakub en *La despedida* , ya que también hace el mismo 'efecto mariposa' . De hecho , la fallida muerte de la suicida de la autopista , en grotesca imagen de ridículo , es la causa de la intempestiva muerte de Agnes, en un momento en que ella ya se ha identificado con su sentimiento , del que es metáfora , y en que había rechazado volver a ver a su amante porque observa , en forma de arrugas, huellas de la épica de su vida en su cuerpo y no quiere que él las pueda recorrer , ya que prefiere que se quede con su lírica , con su sentimiento inmortal ; al mismo tiempo, ha tomado la determinación de volver al mundo paterno de la naturaleza. Como expresión de ansia de inmortalidad del sentimiento nos deja las últimas palabras del libro: << Los coches hacían sonar sus bocinas y se oían gritos de gente furiosa . En una situación igual que

ésta había ansiado una vez Agnes comprarse un nomeolvides , una única flor de nomeolvides ; había ansiado tenerlo ante los ojos como la última huella apenas visible de la belleza .>>³⁸

En esta línea de profesión de fe en la inmortalidad del sentimiento , del gesto lírico que transmite la novela como expresión de algo tan pequeño y bello como un nomeolvides , defiende Kundera el derecho del autor a su inmortalidad defendiendo el derecho a su privacidad en dos aspectos : no trasgredir su ámbito existencial en lo que se refiere a su vida como épica , ni trasgredir tampoco la integridad de su obra literaria que es su gesto , su lírica , como nos dice en *Los testamentos traicionados* : <<Si una obra de arte es la emanación de un individuo y de su unicidad , es lógico que este ser único , el autor , posea todos los derechos sobre lo que es exclusiva emanación suya . (...) Antes de que el derecho de autor se convirtiera en ley , fue necesaria cierta predisposición de espíritu favorable al autor . Este estado de espíritu que durante siglos se formó lentamente me parece que está deshaciéndose hoy . De lo contrario no sería posible que los compases de una sinfonía de Brahms fuesen el acompañamiento musical de una publicidad de un papel higiénico . Ni que se publicasen entre aplausos las versiones reducidas de las novelas de Sthendal.>> ³⁹ En el mismo libro, finalizándolo, explica este respecto su testamento existencial como gestualidad del sentimiento, como un acto de amor , y cómo éste se hace inmortal por el recuerdo: <<Ah , qué fácil es desobedecer a un muerto . Si pese a ello , a veces, nos sometemos a su voluntad , no es por temor , por obligación , es porque le queremos y nos negamos a creer que está muerto . Si un viejo campesino , en su agonía , le ha rogado a su hijo que no tire abajo el peral que hay delante de su ventana, el peral no será abatido mientras el hijo recuerde con amor a su padre .

>>Poco tiene esto que ver con una fe religiosa en la vida eterna del alma . Simplemente un muerto a quien quiero jamás será un muerto para mí.(...) Sin embargo, si me resulta imposible considerar muerto al ser a quien amo, ¿cómo se manifestará su presencia?

>>En su voluntad, que conozco y a la que permaneceré fiel. Pienso en el viejo peral que permanecerá delante de la ventana mientras viva el hijo del campesino .>>⁴⁰

Con estas palabras se cierra el libro de *Los testamentos traicionados* y su mensaje de que no traicionemos la herencia de la novela , que su expresión de la temporalidad existencial tanto en su efimeriedad como en su eternidad . Se apoya también en otros

³⁸ *Idem* , o.c. , pg. 412 .

³⁹ *Idem* *Los testamentos tricionados* , ed. c. , pp. 284 - 285 .

⁴⁰ *Idem* ,o.c. , pp. 291 -293 .

escritores , cuya obsesión por el tiempo coincide con la suya , y cita a Carlos Fuentes que en su novela *El naranjo* nos expresa , también con una narrativa vehículo para la lírica , el sentimiento que une , por el tiempo , América con España, y de la que extraemos sus últimas líneas por su paralelismo con el final de la obra que acabamos de citar de Kundera: <<(…) el tiempo circula como las corrientes y todo lo une y relaciona, conquistadores de ayer y de hoy , reconquistas , contraconquistas , paraísos sitiados , apogeos y decadencias , llegadas y partidas , apariciones y desapariciones , utopías del recuerdo y del deseo...La constante de este trasiego es el movimiento doloroso de los pueblos, la emigración, la fuga, la esperanza, ayer y hoy.

(...) Abriré de nuevo la puerta del hogar .
Plantaré de nuevo la semilla del naranjo.>>⁴¹

3.- El tiempo como vivencia del sentimiento : *La lentitud* .

<<Un proverbio checo define la dulce ociosidad mediante una metáfora : contemplar las ventanas de Dios . Los que contemplan las ventanas de Dios no se aburren ; son felices . En nuestro mundo , la ociosidad se ha convertido en desocupación , lo cual es muy distinto : el desocupado está frustrado, se aburre, busca constantemente el movimiento que le falta . >>⁴²

M. Kundera

A lo largo de *La insostenible levedad del ser* y de *La inmortalidad* , Kundera ha ido exponiéndonos metafóricamente la vivencia del vértigo y del éxtasis de la existencia . En la primera , el vértigo (que se produce por la pérdida de las coordenadas espaciales), está ejemplificado en el que sufre el hijo de Stalin al perder sus parámetros existenciales cuando él , que se consideraba 'hijo de dios', es identificado con la mierda : pierde la estética de sí mismo , de su propia representación y , al perder esas coordenadas , se anonada y es fatalmente aniquilado por su propia sensación de sí mismo . En la segunda obra , el éxtasis es lo contrario del vértigo , es la coincidencia instantánea de las coordenadas existenciales con las ético-estéticas ; se pierde también el propio sentido del espacio y el tiempo (con respecto al espacio y el tiempo de los demás) , pero para identificarse con el espacio y el tiempo estéticos y quedar

⁴¹ FUENTES , C. *El naranjo* , ed. Alfaguara , Madrid , 1993 , pg. 260 .

⁴² KUNDERA , M. *La lentitud* , traducción de Beatriz de Moura , ed. Tusquets , Barcelona 1995, pg.11.

suspendido en ellos y , por ser la estética representación atemporal , la vivencia es de eternidad ; equivaldría así a la metáfora en la literatura (identificación de la vivencia existencial con la imagen) , a la música como expresión apolínea de lo dionisiaco y a la risa en la diversión o lo lúdico . Ambos , el vértigo y el éxtasis , son dos planos entre los que se esboza la paradójica existencia del hombre descoyuntado entre su ser individual y su dimensión social .

En *La lentitud* , la última obra de Kundera , se conjugan todos los ingredientes del vértigo y el éxtasis en la vivencia del tiempo como matemática existencial, secuenciado por el ritmo de la época: << Hay un vínculo secreto entre la lentitud y la memoria , entre la velocidad y el olvido . Evoquemos una situación de lo más trivial : un hombre camina por la calle . De pronto quiere recordar algo , pero el recuerdo se le escapa . En ese momento , mecánicamente , afloja el paso . Por el contrario , alguien que intenta olvidar un incidente penoso que acaba de ocurrirle acelera el paso sin darse cuenta , como si quisiera alejarse rápido de lo que en el tiempo está aún demasiado cercano a él.

>>En la matemática existencial , esta experiencia adquiere la forma de dos ecuaciones elementales : el grado de lentitud es directamente proporcional a la intensidad de la memoria ; el grado de velocidad es directamente proporcional a la intensidad del olvido.>>⁴³

En esta novela de Kundera , observamos muchos rasgos en común con *La despedida*; ambas se dan en un espacio acotado por su propia simbología , que en la última será también metáfora del tiempo : el castillo del siglo XVII , testigo y escenario de los distintos ritmos de las distintas épocas . También en este espacio danzan una serie de parejas , unas reales , otras literarias , otras de la pura ficción novelística de Kundera , que nos dibujan con sus trayectorias de baile , no sólo sus existencias , sino los distintos ritmos que imprimen éstas al *leit motiv*; son distintas variaciones del mismo motivo y la variación es para Kundera la esencia de la composición porque <<(…) nos conduce a ese otro infinito , a la infinita diversidad interna que se oculta en cada cosa.>>⁴⁴ Las parejas son cinco , entre las que se encuentran él mismo y su mujer ; también la perteneciente a una novelita del siglo XVIII, *Point de lendemain*, otra de la época actual , que se forma de un encuentro casual en el mismo castillo y dos más , pertenecientes al ámbito de la política y los medios de comunicación , que caricaturizan el afán de dos entrevistadoras por enamorar a dos políticos famosos (uno de ellos

⁴³ *Idem* *La lentitud* , ed. c., pp. 47-48 .

⁴⁴ *Idem* *El libro de la risa y el olvido* , traducción del checo de Fernando de Valenzuela , ed. Seix Barral, Barcelona, 1986, pg. 236 .

Kissinger y el otro un político francés) con el único fin narcisista de cambiar su papel de entrevistadoras , casi invisible , por el protagonismo de los políticos , de lo que Kundera llama los "bailarines" de los medios de comunicación de hoy , cuyo objetivo es ocupar el escenario y hacerse ver. Pero los que sustentan la novela , los que dan los extremos de la paradoja temporal, son la pareja del siglo XVIII y la que se da por el encuentro casual en el castillo; las dos , como veremos más adelante , son resultado de un juego , tan distinto cuanto lo es el ritmo que marcan las dos épocas separadas por casi tres siglos . Las otras dos son ficciones de los medios de comunicación que obedecen a expectativas sobre fijaciones de la sociedad , que depende en su trazado existencial de esos medios de comunicación . El contrapunto de la realidad lo dan Kundera y su mujer; ambos personifican , él el sentimiento , la visión intuitiva y poética de la paradoja existencial que se da al recortarse los tiempos y ritmos relativos en una mayor extensión de tiempo , ella el plano del discurso de la realidad , el marco que no debe sobrepasar la lírica del autor si quiere ser entendido: no debe convertir la paradoja en hipérbole o en absurdo si no quiere sucumbir en él como veíamos en el capítulo anterior en referencia de Kayser a Goethe.⁴⁵

Así , Kundera desarrolla en este libro dos historias amorosas que, con diferencia de casi dos siglos, se dan en el mismo espacio , un castillo , metáfora del tiempo, que simbolizaría a la vez el espacio de la tolerancia que para él proporciona la novela. En ese espacio de la tolerancia , <<(…) un espacio perdido de verdor en una extensión de fealdad sin verdor ; una parcela de alamedas , árboles y pájaros en medio de una inmensa red de carreteras .>>⁴⁶ , en el que el autor , esta vez acompañado de su mujer, es el observador que está por encima del tiempo , volvemos a vivir la sensación del éxtasis y del vértigo a través de los distintos ritmos de los protagonistas , de las dos parejas , que nos dan , por el ritmo del tiempo , la distinta estética de las dos épocas que metaforizan . Las dos historias son efímeras , no están trabadas a un pasado y no tienen futuro , son instantes en el tiempo existencial , pero el ingrediente de celeridad o lentitud definirá fatalmente esos instantes como vértigo o éxtasis .

En un espacio dentro del castillo que será jardín , pabellón o habitación secreta en la historia del siglo XVIII, e inevitable piscina o despersonalizada habitación de hotel en la de este fin de siglo , se desarrollan dos encuentros pseudoamorosos , falsos y equívocos los dos , pero en los que las distintas vivencias de los protagonistas les dan una esencia radicalmente opuesta . En el encuentro del siglo XVIII , recogido en una

⁴⁵ Vide pp. 191 y stes.

⁴⁶ *Idem* *La lentitud* , ed . c., pg. 9 .

novelita corta de la misma época titulada *Point de lendemain* , todo obedece a una maquinación previamente pensada y a un juego consciente cuya finalidad es poder proseguir libremente con otro juego , éste sí amoroso ; la forma que tiene de vivirlo el caballero que es utilizado para el mismo , disfrutando morosa y epicureísticamente de lo que se le ofrecía , y su capacidad para entrar en el juego al descubrir la verdad del mismo , aceptándolo por lo que le ha proporcionado de placer , nos dan la capacidad del tiempo para convertir los sentimientos en verdades existenciales cuando se es capaz de disfrutar con los momentos que nos depara el juego de la vida . Es un relato corto que , como una *matrioska* rusa , nos da el juego dentro del juego que , a su vez, constituye la esencia lúdica de la existencia .

En el relato del encuentro en nuestros días , del que Kundera es testigo como observador contemporáneo , todo discurre a tal velocidad y frente a tantos ojos que , como signo inevitable de los tiempos de los mass-media , se convierte en un espectáculo cuyo único objetivo es el público , infinito por desconocido , y esas reglas del juego que atrapan a los personajes en un perpetuo equívoco de sí mismos al no ser sino para-los-demás y que les impiden verse , entenderse e , incluso reconocer los verdaderos sentimientos que , como fatal destino , van a parar al 'kitsch' de lo preconcebido , de lo que los demás esperan y de lo que cada uno piensa de los otros y que desembocan en una incomunicación narcisista . En este siglo , la imagen nos ha hecho perder la dimensión de la temporalidad , y el éxtasis , según Kundera , sólo se consigue con la velocidad , por la que nos identificamos con la vivencia del tiempo hoy: estar en todas partes en cada momento (y cuya caricatura es el continuo *zapeo* del 'consumidor' de los medios de comunicación audiovisuales). Pero por esa vivencia perdemos la capacidad de disfrutar un recuerdo o de dar forma a una sensación; al ser todo tan rápido , no sólo perdemos el pasado , sino que tampoco tenemos futuro, porque ha dejado de interesarnos . En nuestros días se identifica el éxtasis con el vértigo y se ha perdido la propia identidad al perder la capacidad de disfrutar epicureísticamente del tiempo: <<La velocidad es la forma de éxtasis que la revolución técnica ha brindado al hombre.>>⁴⁷

En los dos relatos paralelos, Kundera va desgranando los elementos del vértigo y del éxtasis por los escenarios , las situaciones , las palabras . Ambas historias tienen el contrapunto de un ojo observador , el propio protagonista que reflexiona sobre su noche de amor , que pertenece a su época y que marca el ritmo de la estética existencial ; a la vez , y por encima de ellos en perspectiva , una consciencia narrativa que compara

47 Idem *La lentitud* , ed. c., pg. 10 .

esos ritmos y que es el propio Kundera . En el primer relato , *Point de lendemain* , en el que se nos narra una intriga con el fin despistar al marido engañado de quién es el verdadero amante y para la que es utilizado un caballero que disfruta de una noche de amor ficticia porque carece de futuro , el observador y autor , Vivant Denon quiere quedar en el anonimato (con lo que nos transmite sólo su obra que nos da , más que al propio autor, su sentido de la existencia) y sólo pone unas iniciales en su primera publicación , en el año 1777 (anonimato que se mantiene hasta la edición de 1866), en la seguridad de que vela el secreto aunque en su círculo sabrán de qué se trata; es ese ámbito el único que le interesa porque es el que conoce las reglas del juego y sabe cómo interpretar la historia , además de que mayor publicidad sería descortesía. Transmite placer , juego amoroso , complicidad previa en contra del caballero y secreta complicidad posterior entre él y la dama cuyo amante fijo la define como fría y que no ha sido tal con el amante eventual : éste será su secreto y la forma que adquirirá el recuerdo de aquellas felices horas, dará también forma secreta a su venganza. <<Madame de T. supo hacer que el corto lapso de tiempo que les estaba destinado pareciera una pequeña pero maravillosa construcción arquitectónica , como una forma . Es una exigencia de la belleza , pero ante todo de la memoria , imprimir una forma a una duración.>>⁴⁸ Gracias a este goce del tiempo, también el observador y protagonista ha podido escribir su relato y ha dado forma estética a un juego amoroso del que ha sido capaz de disfrutar; ha eternizado el éxtasis .

El segundo relato tiene , como hipérbole del ojo del observador , el ojo de las omnipresentes cámaras de televisión que son las delegadas del espectador infinito e invisible ante el que se representa la existencia hoy . Las cámaras que son, sin embargo , incapaces de captar con sus imágenes la virtualidad existencial que ofrece la palabra en la narración , de la misma manera que los que actúan ante las cámaras se convierten en lo que llama Kundera unos 'bailarines' , cuyo principal objetivo es llenar el escenario con sus imágenes , siempre en movimiento y en una perpetua contorsión ética a la que Kundera llama judo moral . Será el autor el que con su novela y, aplicando para establecer la paradoja la perspectiva del ritmo lento de la historia del siglo XVIII , nos muestre la pérdida del sentido de la propia temporalidad y de la virtualidad de las palabras en nuestro tiempo de la imagen televisada , los coloquios y las entrevistas de los medios de comunicación de masas (extensivas a las tertulias y a los medios de locomoción): <<(…) Y todos vivimos bajo las miradas de las cámaras. Forma parte ya de la condición humana . Incluso cuando hacemos la guerra, la hacemos ante el ojo de

⁴⁸Idem *La lentitud* , ed. c., pg. 47.

las cámaras . Y cuando queremos protestar contra lo que sea, no conseguimos que nos escuchen sin las cámaras . Somos todos bailarines (...).Yo diría incluso , o somos bailarines o como desertores.>>49

Hay también en este segundo relato una melancólica referencia a los intelectuales de su país (personificados en el entomólogo checo que , atrapado en el 'kitsch' de la nostalgia llora emocionado y olvida exponer su ponencia), que han perdido de alguna manera la memoria de su historia , de su esencia , al quedarse aislados en un instante de vértigo , en el que también se había suspendido la historia de su patria al aniquilar el comunismo sus señas de identidad y someterla a un vacío existencial borrando su pasado y dejándola sin futuro .

Los protagonistas del relato de ficción de nuestra época son fruto de la casualidad y siguen la matemática existencial propia de su tiempo , al bailar en un vertiginoso pseudocoito sin los mínimos necesarios ni emocionales ni fisiológicos, creando una situación caótica e hilarante mientras 'representan su papel de amantes' desnudos en el recinto de una piscina ; al mismo tiempo , el sabio checo hace flexiones gimnásticas (que nos recuerdan a las piruetas de don Qujote en Sierra Morena) mientras se asombra de las conductas libertinas de occidente , y una periodista despechada por un político del que 'quiere estar enamorada' hace un gesto *suicida* tirándose a la piscina vestida (aunque sabe nadar perfectamente) y que Kundera nos describe haciendo flotar a su alrededor un chal de pequeñas flores artificiales, dando con ello una imagen grotesca por su ironía del suicidio de Ofelia. Todo ante los ojos de un cámara que la quiere y la insulta , en pijama , desde el borde de la piscina y a quien nadie hace caso . La escena de la piscina ⁵⁰ como recinto de unión artificial y exhibición está magistralmente lograda , más aún si , como nos deja notar Kundera , la numerosa gente concitada en el hotel y que simbolizan el ojo infinito ante el que se representa la vida hoy a través de los medios , la ignora; su elemento hilarante por lo grotesco , pero que surge de la distancia que le imprime el narrador, sería es el único resto de vida que la une con la dimensión lúdica del relato del siglo XVIII ; pero ni siquiera eso sirve de unión porque lo lúdico en la historia del siglo XVIII surge de la dinámica interna que le imprimen los personajes , mientras que lo grotesco del relato de nuestra época surge del punto de vista cómplice del autor con el lector.

49 Idem *La lentitud* , ed. c . , pg. 94 .

50 Hay que hacer notar que las piscinas , que son elemento que se repite en la obra de Kundera , en Francia son espacios que simbolizan las reuniones artificiales y el exhibicionismo corporal de la época de la imagen , mientras que las checas , que significan también lugares artificiales , tienen finalidad curativa y gimnástica . Si éstas son ascéticas , las primeras deberían ser epicureístas si no fueran , a la vez, escenarios de exhibicionismo .

Debemos resaltar el papel de Vera , la mujer de Kundera y contrapunto de su lírica, que simboliza el elemento de la realidad que le avisa , frente a la fantasía del novelista, para que no convierta la existencia en una broma sin sentido , pero que , sin embargo, como su territorio (su épica) , es capaz de corporeizar sus más alocadas divagaciones e incluso verlas en sus sueños antes de que él se las haya contado .

Kundera compara la progresiva velocidad de los ritmos en las distintas etapas de nuestro tiempo con la forma caricaturesca de ejecutar un concierto: << La manera como se cuenta la Historia contemporánea se asemeja a un gran concierto en el que se presentan seguidos los ciento treinta y ocho opus de Beethoven, pero tocando tan sólo los ocho primeros tiempos de cada uno de ellos. Si volviera a hacerse el mismo concierto diez años después , sólo se tocaría , de cada pieza , la primera nota , siendo pues, ciento treinta y ocho notas durante todo el concierto presentadas como una única melodía. Y , veinte años después , toda la música de Beethoven quedaría resumida en una única larguísima nota aguda que se asemejaría a la que oyó , infinita y muy alta, el primer día de su sordera.>>⁵¹ El mundo de hoy reclama el vértigo de la velocidad y del vacío para huir de la nada hacia la nada y quiere perder la memoria al perder las formas de la morosidad, pero con ello corre el riesgo , más que mortal , aniquilante, de atomizar la realidad y perder el sentido de sí mismo: <<(…) nuestra época está obsesionada por el deseo de olvidar y , para realizar ese deseo , se entrega al demonio de la velocidad; acelera el paso porque quiere que comprendamos que ya no desea que la recordemos; que está harte de sí misma; asquedada de sí misma; que quiere apagar la temblorosa llama de la memoria.>>⁵² El mismo Vicent , el protagonista de la historia pseudoamorosa actual , quiere olvidar su experiencia por medio de lo que contará a sus amigos, identificándose con el grupo en un cuento grosero y burdo sobre su actuación, que no nos indica nada más que la pérdida de individuación por las palabras falsamente hilarantes que encubren un acto sexual fallido, la mentira y la nada; frente a él , Vivant Denont , el caballero del siglo XVIII, ha sabido dar una forma bella a su duración en la complicidad del secreto que le permitirá rememorarlo en solitario y contruir su individualidad por la memoria .

Estas dos historias tienen en común algo más que el castillo que metaforiza el espacio y el tiempo de la novela ; entre las dos dibujan una paradoja en la que una aparente oposición encierra un sentido profundo , el de la risa y el juego que observamos desde esa perspectiva novelística y que nos hace permanecer 'fieles al

⁵¹ Idem *La lentitud* , ed. c., pg. 103 .

⁵² Idem *La lentitud* , ed. c., pg. 147.

sentido de la tierra' . Kundera nos hace reír ante un mundo que no comprende , manteniendo el elemento risible como único puente que une los distintos ritmos de la existencia y que nos ofrece garantías de felicidad . A través de la novela que nos da las coordenadas estéticas del espacio y el tiempo por la metáfora y la paradoja , nos deja Kundera su mensaje en las últimas palabras del libro (que citamos en francés para mantener el estilo , en paralelo con el título de la novela corta que inspira este libro):

<<Point de lendemain .

Point d'auditeurs .

Je t'en prie , ami , sois heureux . J'ai la vague impression que de ta capacité à être heureux depend notre seul espoir.>> 53

4.- La risa

<< La novela no nació del espíritu teórico , sino del espíritu del humor .>>⁵⁴

M. Kundera

A lo largo de la obra kunderiana observamos los elementos de la paradoja existencial representados por una constante y una variable : la constante es la contraposición continua entre lo establecido (la muerte , el olvido , la pesantez) y lo cambiante (la vida , la memoria , lo ligero) , que serían los términos antitéticos ; entre esta oposición se desliza y evoluciona una variable , que da a la antítesis su sentido profundo , y es la risa que surge de la perspectiva de su obra , uniendo los dos opuestos por el sentimiento y la visión poética del mundo . Dice Fermín Fevre: <<El amor y la ironía son atributos de una inteligencia de vida . Kundera emplea ambos recursos en casi toda su obra , desde *El libro de los amores ridículos* hasta *La insostenible levedad del ser* . Por propia definición , para él la novela es un arte irónico cuya verdad está oculta . La ironía pone en cuestión el mundo cerrado de las ideas hechas , de los dogmas ideológicos . Es el ejercicio de la inteligencia .

>>La ironía participa también de un sentido lúdico de las cosas. Es una superación de la realidad literal , aunque "siempre hay quien toma el discurso irónico como si fuera serio" , según recuerda con acierto Humberto Eco (*Apostillas al nombre*

53 Idem *La lenteur* , ed. Gallimard , París , 1995 , pg. 154 .

54 Idem *El arte de la novela* , traducción del checo de Fernando de Valenzuela y M^a Victoria Valverde, ed. Tusquets , Barcelona, 1994 , pg. 176 .

de la rosa). En esta puesta en cuestión interrogativa de toda certidumbre que es el arma predilecta de la ironía hallamos otro acierto de Kundera . Sus novelas traducen así aspectos existenciales que son , para los protagonistas como para nosotros, enigmáticos, ambivalentes y oscuros en la búsqueda de la verdad .>>55

A través de la risa y de la ironía que enfrentan y unen los contrarios, Kundera pelea contra lo establecido y le discute su entidad relativizándolo por el punto de vista y la visión del mundo desde el sentido del humor . La puesta en cuestión de todo lo establecido , que lo es por el hombre , es algo antiguo pero que pertenece a la época moderna como una de sus características . Kundera se "instala" en la movilidad y fluctúa con la vida y con la realidad para buscar la verdad fuera de la mentira establecida por el hombre ; pelea desde la primera de sus obras contra la seriedad y es capaz de convertir a los temidos aguafiestas en payasos de lo estático bailando alrededor de ellos con la música de su risa . En este baile desenfrenado y que tiene como ritmo el imprevisible de la vida , va de la risa como mito demoníaco a la risa humana y hasat a Dios es capaz de contagiar su risa al hacerle reírse del hombre que piensa . Cuando Dios ríe es el caos el que toma el protagonismo del mundo y Dios es el origen de las turbulencias . Pero todo esto se da en una evolución del punto de vista de Kundera que le hace a él mismo móvil y bailarín ; esta evolución se ve en su obra en la que su pensamiento cambia y su risa al final alcanza , como las olas , la playa de la eternidad que nos la devuelve en ecos de novela . Así , desde *El libro de la risa y el olvido* hasta *La lentitud* , pasando por sus ensayos, *El arte de la novela* y *Los testamentos traicionados* , las reflexiones de Kundera sobre el pensamiento nietzschiano y sobre la risa sufren un cambio ambas y se profundizan y flexibilizan de una forma paralela.

Si partimos de *El libro de la risa y el olvido* , vemos cómo parodia la teoría de Nietzsche sobre el niño haciendo una caricatura de lo que de estúpido tiene la infancia y la risa inocente. Porque para Kundera , el niño , que no tiene pasado y por ello está en perpetuo presente sin proyecto de futuro , juega idiotamente con un mundo para él carente de sentido por su falta de recuerdos que le den un sentimiento de valoración del amor y del olvido; cuando Tamina muere y va a la isla de los niños , al paraíso de la inocencia , donde solamente se juega , acaba queriendo escapar para no perder los recuerdos de su amor por su marido que son los que le dan los parámetros de su identidad adulta . La sexualidad infantil , incierta y curiosa , informe , le produce náusea existencial porque no conduce a ninguna parte , no conlleva ningún riesgo y es, en sí ,

55 FEVRE , F. *La áspera verdad* , ed. Lexicus , Argentina , 1990 , pg. 81.

incomunicación . Cada vez que intenta escaparse de la isla de los niños , vuelve al mismo punto , en una circularidad , metáfora del juego nietzschiano y del eterno retorno . En un pasaje de su libro parodia también el tópico del pensamiento nietzschiano de volver a la naturaleza ; es un capítulo en paralelo con el de la isla de los niños en el que , en una playa nudista , se defiende que hay que llegar al punto donde el hombre natural no está tullido por el cristianismo ; mientras , Kundera desarrolla el capítulo como una caricatura de los tópicos nietzschianos que , como tales tópicos , reducen al hombre a una masa homogénea por su desindividuación , que le viene de su desnudez y su pérdida de identidad por la omisión de los rasgos diferenciadores que le vienen de su sexualidad , su amor y sus recuerdos que son los que le individualúan .

En el mismo libro hace una mitología de la risa , coincidente en cierto modo con Baudelaire , según la cual la risa surge del diablo cuando , desde el vértigo de su caída, contempla la creación como algo imperfecto ; los ángeles , que ven en esta risa un peligro para la creación , tratan de imitarla pero su risa es tan falsa porque viene del éxtasis de la contemplación de la perfección de la obra de Dios , que produce más risa en el demonio: << Los ángeles no son partidarios del bien sino de la creación divina. El diablo es , por el contrario , aquel que le niega al mundo toda significación racional.

>>(…) Las cosas, repentinamente privadas del sentido que se les supone, del lugar que tienen asignado en el pretendido orden del mundo, (...) provocan nuestra risa. La risa pertenece , pues , originariamente al diablo . Hay en ella algo de malicia (las cosas resultan diferentes de lo que pretendían ser) , pero también algo de alivio bienhechor (las cosas son más ligeras de lo que parecen , nos permiten vivir más libremente , dejan de oprimirnos con su austera severidad) .

>>Cuando el ángel oyó por primera vez la risa del diablo quedó estupefacto.(…) El ángel comprendía con claridad que aquella risa iba dirigida contra Dios y contra la dignidad de su obra . Sabía que debía reaccionar pronto , de una manera u otra. Como no era capaz de inventar nada por sí mismo , imitó a su adversario. Abriendo la boca emitió un sonido entrecortado , brusco , en un tono de voz muy alto.(…) Mientras que la risa del diablo indicaba lo absurdo de las cosas , el grito del ángel , al revés, aspiraba a regocijarse de que en el mundo todo estuviese tan sabiamente ordenado, tan bien pensado y fuese bello , bueno y pleno de sentido.

>>Así , el ángel y el diablo , frente a frente , con la boca abierta , expresaban cada uno, con su clamor , cosas absolutamente opuestas . Y el diablo , mirando reír al ángel, reía más aún , mejor y más francamente , porque el ángel que reía resultaba

infinitamente ridículo.>>⁵⁶ En estas dos clases de risa Kundera ve lo mismo que veía Baudelaire cuando diferenciaba la risa de los niños (inocente) de la humana que surge del choque entre el no ser Dios y ser superior , sin embargo , a los animales; también coincide con los grados de risa nietzschiana que van desde el sometimiento, en el comienzo de la 'fiesta del asno' , hasta la *risa que mata* y que brota al final de la misma fiesta.

Kundera en *El libro de la risa y el olvido* nos ofrece una estructura en la que Tamina personifica la pérdida de la existencia y sus valores ético-estéticos por el vértigo del olvido ; al perder los puntos de referencia de los recuerdos , se pierden los de la propia identidad y el individuo se difumina , se aniquila . La metáfora de la pérdida, de esta muerte individual , sería la isla de los niños , suspendida en un eterno y repetitivo presente entre un pasado y un futuro inexistentes . Intercalándose con los capítulos de Tamina y su estéril afán por no perder sus recuerdos , están los capítulos en que, por situaciones contradictorias , Kundera nos va dando las distintas risas. En el titulado "Mamá" contrasta los distintos tiempos y vivencias de una madre y sus hijos casados; lo paradójico y risible surge de la incomprensión que se produce por las distintas valoraciones que de las mismas situaciones tienen unos y otra, dependiendo de sus distintos planos temporales , la relativización de las cosas más importantes para unos que pasan a ser triviales para los otros . En el capítulo "Los ángeles", nos da los dos planos que ya hemos mencionado al tratar de su mitología de la risa, el de lo perfecto y lo imperfecto , el primero angélico y el segundo diabólico; de aquí surgen las distintas risas de que ya hemos hablado: la diabólica será la única capaz de mover el mundo pues brota de lo irracional y contra lo establecido de la creación (que los ángeles ven perfecta) , esta risa diabólica es la que expresa la paradoja y la única que en su aparente contrasentido encierra un sentido profundo y por ello es esencialmente humana . El capítulo que Kundera titula "Litost" , que es palabra checa que expresa frustración, depresión e impotencia , no exenta de violencia , ante el choque con lo imprevisto de la vida en un plan preconcebido, y que deshace una expectativa , vemos una vez más la ilusoria prepotencia del hombre que le hace caer en la desesperanza (de la que sale , no obstante con otra expectativa existencial) . Finalmente , el capítulo "La frontera" nos da los límites que marcan nuestras coordenadas existenciales, unos límites sutiles y frágiles que se pueden transgredir por milímetros ; es esa frontera que sólo podremos pasar sin caer en el abismo con el salvoconducto de la risa que nos une a la dimensión cósmica ,

⁵⁶ Idem *El libro de la risa y el olvido* , ed. c., pp. 96,97 .

porque en el éxtasis de la risa salvamos el tiempo individual y nos identificamos , por la dimensión estética , con el espacio universal y con el ritmo del azar y el caos.

En esencia , todo el libro es un planteamiento paralelo del caos contra el orden, lo establecido; se quiere subvertir lo establecido , que representa la muerte , por lo natural y caótico como representación de la vida . Tamina simboliza la agonía de su Bohemia natal que lucha para conservar los recuerdos de su identidad perdida y va sumergiéndose lentamente en la laguna del olvido según van invadiendo su intimidad y sus diarios , personas extrañas que hacen de ella interpretaciones también extrañas, igual que Checoslovaquia se ve invadida por Rusia y cambiadas sus señas de identidad al cambiar los nombres de las calles y de los pueblos: <<El vals de los nombres sucesivos de la misma calle , que se llama según los regímenes y administraciones calle Tchernokostelega , Schwerinova , Marechal Foch , Stalin, después Vinohrady, en lo que recuerda el peso de responsabilidad de cada denominación , hace bailar la novela a un ritmo mecido por una historia real que no se reduce al dilema entre el orden y el caos, entre ese "panorama de anarquía y futilidad" y el "método mítico" superponiendo el presente sórdido al pasado heroico . El dublinés, sin moverse de su sitio, pueden rehacer el periplo mediterráneo de los compañeros de Ulises y, además citar a santo Tomás o Shakespeare ; el pragués , perdido en sus recuerdos que dudan ante las direcciones modificadas , pueden saborear , mientras degusta una cerveza igual de negra y de fuerte que la de su homólogo irlandés , lo irónico de una historia que vacila en sus palinodias sucesivas sin moverse de su sitio - y que deja en su lugar la del niño privado del derecho a la palabra.>>⁵⁷ A lo largo del libro , en los capítulos que se refieren a la risa , los totalitarismos ideológicos nos muestran su mentira (como una pintura de Sabina en *La insoportable levedad del ser* , que muestra la realidad como una mentira comprensible rasgada y través de cuya rasgadura se adivina una verdad incomprensible); la distancia de la novela nos permite ver el absurdo patético de las dos caras antitéticas de la misma realidad . Nos permitimos citar unas frases de Jesús Ibáñez en su artículo "El centro del caos" que explica la contraposición entre lo establecido y lo caótico en una matemática profunda de la que es metáfora en parte la obra de Kundera. <<Los caminos del orden van siendo sustituidos por los caminos del caos. Los primeros nos encierran en un espacio cerrado : están trazados de una vez por todas. Los caminos del caos nos abren a un espacio abierto : se hacen al andar.>>⁵⁸

⁵⁷ RABATÉ , J.M. "Le sourire du sonambule : de Broch a Kundera " Critique , París , junio-julio de 1983 , nº 433,434 , pp. 508-509 .

⁵⁸ IBÁÑEZ , J. "El centro del caos" , Archipiélago , Cuadernos de crítica de la cultura , tercer trimestre, Barcelona , 1993 , pp. 20-22 .

Dice Ibañez; y sigue , partiendo de Aristóteles , explicando cómo éste creía que las únicas curvas naturales eran la circunferencia (trayectoria de las ideas) y la recta (trayectoria de las cosas) , cuando en realidad son las más artificiales : no hay más recta que la que traza la regla (que regula la dirección recta) , no hay más circunferencia que la que traza el compás (que acompasa el ritmo de nuestra marcha): los soldados desfilando marchan acompasados y en línea recta . Prosigue diciendo que, a partir de Newton se consideran naturales las curvas continuas (la continuidad marca la dirección) y derivables (la derivación marca el sentido) y que Thom ha demostrado que sólo curvas discontinuas pueden representar formas y trayectorias reales . En los procesos reales surgen discontinuidades: cambios de estado (saltos bruscos) y bifurcaciones (hay más de un camino). Mandelbrot demuestra que sólo curvas sin derivada pueden representar formas y trayectorias reales . La forma de todo lo que es real está mellada : son las trazas del azar . La teoría de catástrofes es reformista: las catástrofes acaban tomando forma . En la teoría de la forma hay *pregnancia* de la buena forma , todas las desviaciones retornan a la buena forma . En la teoría de las catástrofes se salta de una buena forma a otra buena forma . Por eso es reformista: la forma del bien se reforma . Sigue Ibañez explicando cómo la teoría de objetos fractales es revolucionaria porque se habla de objetos , no de figuras: desaparece la distancia entre el objeto y su figura (ninguna figuración comprimirá o reprimirá al objeto) . Las consecuencias de la revolución fractal son considerables (entre otras termina la complicidad de la matemática con los que mandan) . Un espacio fractal es un espacio liso: isotrópico , todas las direcciones y sentidos son practicables (un espacio puede ser liso o estriado - anisotrópico-). Las redes de comunicación , no para comunicar sino para impedir la comunicación en otras direcciones o en otros sentidos , estrián los espacios.

Con todo esto, Ibañez afirma que la geometría fractal ha permitido la matematización del caos y que la ciencia del caos supone una inflexión de la ciencia clásica . Hasta ahora la ciencia adoptaba este esquema: hay un problema y , mediante un modelo de ecuaciones lineales , se soluciona . Pero ahora , por una parte , en vez de solucionar problemas , problematizamos soluciones y , por otra parte , en vez de utilizar modelos lineales , los utilizamos no lineales.

Y prosigue: <<La teoría de las catástrofes y la de estructuras disipativas son -con la ciencia del caos- productos de la no linealidad . La ciencia del caos tuvo como semilla un apólogo : "si una mariposa agita hoy con sus alas el aire de Pekín , puede modificar los sistemas climáticos de Nueva York el mes que viene" (es el 'efecto mariposa' o dependencia sensitiva de las condiciones iniciales)

>>(…) El caos tiene forma y la forma del caos es universal . Es la recurrencia iterativa , la problematización de soluciones , los caminos de la vida y el pensamiento .

>>(…) Para que al menos por un tiempo algo no se parase , Dios hizo bajar el caos a la tierra . No hay orden sin caos que lo genere , ni orden generado sin caos que lo regenere . Un orden sin caos es un orden cerrado , enfermo . "La salud - había dicho Canguilhem - no es ausencia de enfermedad sino capacidad para superarla ." >>⁵⁹

A lo largo de su obra , Kundera se balancea del vértigo al éxtasis en el columpio de la risa . La risa humana es expresión vital de la matemática existencial , el gesto sin posibilidad de guarismo que representa nuestra identificación con nosotros mismos y , al mismo tiempo , con la naturaleza ; el guarismo imposible del caos que convulsiona el mundo interior racional en su identificación con el natural. Y será también el éxtasis que deviene de la intuición de la paradoja que se da al integrar nuestra existencia individual en la naturaleza como totalidad . Es la expresión del ser humano: inteligencia y muerte .

Las dos risas que señala Kundera en *El libro de la risa y el olvido*, como ya dijimos, coinciden en parte con las que señala Baudelaire en el su libro , ya tratado en el capítulo anterior, *Lo cómico y la caricatura* ⁶⁰ en el que, según Baudelaire, la risa más humana es la que expresa la contradicción , no la que expresa éxtasis o felicidad inocente, como la de los niños . Para Kundera en este libro , que publica en 1978 , es la risa demoníaca la que , coincidiendo con Baudelaire , es más humana , y hace una parodia de la risa de la felicidad , la que se goza en lo establecido , la risa del grupo que, como en su tan criticado 'kitsch' , no juzga , sino que asiente sin aplicar una crítica previa porque se goza en "las verdades establecidas".

Como tal ideal 'kitsch' toma Kundera las teorías nietzschianas en tanto que son aplicadas como *axiomas en posturas grupales y acriticas* , que desindividúan al hombre haciendole caer en la inocencia/estupidez que supone el juego sin pasado y sin futuro de los niños . Veámos cómo en *La insoportable levedad del ser* se plantea literalmente la teoría del eterno retorno como una pesadilla en la misma línea de la repetición insoportable del ciclo del juego de los niños , en la línea de la pesada carga que supone el existir para repetirse , y cómo ésta se resuelve en *La inmortalidad* con la ligereza del gesto de vida que lo es de esperanza : la repetición consiste en la levedad del recuerdo , no en la pesantez de los actos repetidos sin objeto , la repetición es el orden y lo establecido y la levedad es azar y vida . En *La lentitud* , ya el devenir del tiempo será esencialmente fluidez y ésta será el determinante de la humanidad : su metáfora será

⁵⁹ *Ibidem*

⁶⁰ Vide pg. 185.

paradoja , que nos inscribirá en la risa y en lo lúdico como formas del ser , de la memoria y el olvido . Así , el narcisismo del hombre disuelve el 'kitsch' en el movimiento del agua del río de la temporalidad , en la que no podemos bañarnos dos veces , y el placer lo es de lo efímero , como lo efímero es la esencia de la vida que se individúa en cada uno de nosotros por el recuerdo que da forma a la duración . La paradoja surge en la aplicación de una inteligencia limitada a un movimiento temporal ilimitado; de esta manera desembocaríamos en la consideración de que nosotros , en esencia somos risas de Dios , que se ríe cuando nos ve pensar , y la naturaleza será espejo en el que nos miramos y nos devuelve nuestra imagen absurda , la naturaleza a su vez (representada en la sonrisa de la perra Karenin en *La insoportable levedad del ser* y del perro , "ese alegre enviado de la naturaleza" , que salva de la muerte en *La despedida*) sería el eco de la risa de Dios , que se repite hasta el infinito , mientras que nosotros nos atareamos pretendiendo estatificar la vida en eternidad .

-La risa de Dios .

En el discurso que hace Kundera en la recepción del premio internacional a la novela Ciudad de Jerusalen , el autor parte del proverbio judío: "Cuando el hombre piensa , Dios ríe." La risa de Dios se daría ante la visión de los risibles afanes del hombre por alcanzar una sabiduría que nunca podrá abarcar . Pero , si profundizamos más, vemos que cuando el hombre ríe ante lo paradójico , lo absurdo y lo imperfecto, se ríe porque es capaz de comprender "divinamente" la imperfección, de abarcarla intuitivamente y representarla con su risa . Nuestra existencia está insuflada por Dios porque , primero , somos bromas de Dios que nos hizo limitados para que, en nuestra limitación , aspiráramos a la eternidad , pero , además , esta propiedad se hace determinante de nuestra esencia en el momento en que nos podemos reír...de nosotros mismos . Dice a este respecto M^{ra} Nemcova : <<La risa en el espíritu de Kundera, representa el lugar misterioso donde , en un raro momento de congruencia , lo humano y lo divino se encuentran en el precario terreno de una posible pero incierta creatividad (...)(...la paradoja) como la risa, es el enemigo jurado de todos los absolutos. Juego de la razón practicado al límite del discurso racional , se convierte en la estratagema favorita del arsenal intelectual de los bufones del Renacimiento. Erasmo, el loco de Dios y Panurgo , loco secular al final de su viaje , comprendieron, tanto el uno como el otro , que la forma más elevada del *serio ludere* compromete al jugador a volver la risa

contra uno mismo en el mismo momento en que critica al mundo.>>⁶¹ El hombre es un absurdo, una paradoja en su existencia , una divina broma gastada a la naturaleza; la naturaleza será , a la vez , el eco de la risa de Dios al servirnos de parámetro de la limitación de nuestra esencia y nuestra existencia: la sonrisa de sus ritmos , la esencia lúdica y azarosa del tiempo natural, serán el eco de la risa de Dios que restalla sobre la inteligencia del hombre retándole a dar una forma estética a la efimeridad de su existencia . Aquí estaría el lugar de la novela como divino testamento que el hombre puede legar a través de la risa , la temporalidad recogida en el ritmo , la tolerancia que permite el espacio imaginario y el punto de vista relativo que ofrece distintos campos existenciales que permiten la visión del boceto de la paradoja en toda su amplitud .

No podemos obviar que Kundera quiere representar un mundo en el que la muerte de Dios ha profanizado la cultura cristiana y la ha convertido en vehículo de comprensión más humano que divino. Por ello el mecanismo de la broma, para Kundera, ya es más aquel divino 'hacernos a su imagen y semejanza' que un elemento satánico. Así cuando Kundera comienza su discurso al recibir en Israel el premio literario que lleva el nombre de Ciudad de Jerusalen diciendo, <<Hay un proverbio judío admirable: "El hombre piensa , Dios ríe" .>> , añade también: <<Inspirado por esta sentencia , me gusta imaginar que François Rabelais oyó un día la risa de Dios y que fue así como nació la idea de la primera gran novela europea. Me complazco en pensar que el arte de la novela vino al mundo como el eco de la risa de Dios. Pero ¿por qué se ríe Dios contemplando al hombre que piensa? Porque el hombre piensa y la verdad se le escapa. Porque cuanto más piensan los hombres , más se aleja el pensamiento del uno del pensamiento del otro . En fin , porque el hombre nunca es lo que imagina ser.>>⁶²

La visión de este mundo en que el mismo Dios sería caos al no ser centro (ya no hay centro) lo ve de la siguiente manera Michel Serres en su artículo "La distribución del caos": <<Por fin el principio . En el principio , el caos . Hoy decimos el ruido, el ruido de fondo. De dónde queréis que surja el verbo sino del ruido . Nuestros antepasados decían el caos. Ellos estaban ubicados en un mundo y nosotros estamos sumergidos en mares de signos. (...) Pantagruel , al igual que nosotros y tantos otros navegantes, había costado las islas de Tohu y Bohu antes de ahogarse en la confusión y los clamores del huracán . No se naufraga todos los días. Ocurre cuando el navío pasa en medio de voces insensatas.

⁶¹ NEMCOVA BANERJEE , M^o O.c. , pg. 11.

⁶² KUNDERA , M. *El arte de la novela* , (Discurso pronunciado en la recepción del Premio Internacional de Literatura "Ciudad de Jerusalen"; 1985 .) ed. c., pp. 174 .

>>(…) El desorden está casi siempre ahí . Es decir , nube o mar , tormenta y ruido, mezcla y multitud , caos , tumulto . Lo real no es racional . O lo es sólo en el extremo límite . En consecuencia no hay más ciencia que la de la excepción , de la rareza y del milagro . Sólo hay que saber de las islas , de lo esporádico , de las ultraestructuras . El conjunto de nuestras esclavitudes depende del hecho de que siempre ha habido alguien para hacernos creer que lo real es racional . Y eso sin duda es el poder. (...) Bajo la energía dispersada por el fuego , las antiguas formaciones culturales se funden como un banco de hielo. Y reconocemos por todas partes lo arbitrario de las leyes y su carácter improbable . Y es , como al principio , el diluvio, el diluvio que vuelve a empezar , el más antiguo o el usual , bajo el caos , un poco antes de que las aguas se separen . Lo real , en multitud clamorosa , no es racional. Lo racional es una isla rara emergiendo lo real por un lapso de tiempo de la ordinaria transgresión diluviana. Isla precisa , exacta , destacada , rigurosa , aguda , marcada sobre lo indiferenciable .

>>(…) En los comienzos proliferaban por todas partes las figuras simples del desorden . Nube , tormenta , río , arroyo . Por fin la filosofía al exterior . He aquí la aguas , las aguas informes . El mar y la mezcla . Una sopa caos donde se mezclan las ciencias y las sales , torbellinos sobre los que surge , nueva , Afrodita. Venus turbulenta y sabia que encontraremos pronto en Lucrecio . Caos epicúreo del que emergen los mundos, en modelo cuasi-estacionario , de ondas en torbellinos metaestables. (...) El desorden invade los textos y el mundo al mismo tiempo. La nube cubre Europa. >>⁶³

Kundera quiere también , a través de la novela , crear su isla en ese universo caótico de palabras incomprendidas , recrear una isla Barataria como un espacio imaginario para la tolerancia hecho de risas inolvidables y cuya movilidad en un mar proceloso de signos incommunicativos nos garantice su persistencia en el tiempo. Una fantástica isla Barataria que recoja todas las esencias de las risas noveladas, en la que el sentido más común sea la risa que traspasa ese tejido inconsútil que une la racionalidad y la irracionalidad por la raíz vital de la herencia cultural .

Así afirma Kundera en el mismo discurso que la sabiduría de la novela es algo suprapersonal y que está detrás de cada escritor por lo que << todos los verdaderos novelistas están a la escucha de esa sabiduría>>⁶⁴ , y esto nos enlaza con otras palabras de su libro *Los testamentos traicionados* en las que , parafraseando a Nietzsche , dice: <<"Yo pienso". Nietzsche pone en duda esta afirmación dictada por una convención

⁶³ SERRES , M. "La distribución del caos" , *Archipiélago* , 1993 , tercer trimestre , pp. 27-29 .

⁶⁴ KUNDERA , M. *El arte de la novela* , ed. c. , pg. 174 .

gramatical que exige que todo verbo tenga un sujeto . En efecto, dice, "un pensamiento viene cuando 'él' quiere , de modo que es un *falseamiento* de la realidad decir: el sujeto 'yo' es la condición del predicado pienso". Un pensamiento llega al filósofo "como desde fuera, como desde arriba y desde abajo , constituyendo *su* especie peculiar de acontecimientos y rayos". Viene a paso ligero . Porque a Nietzsche le gusta "una intelectualidad osada y exuberante , que corra *presto*" y se burla de los doctos a quienes el pensamiento les parece "una actividad lenta , vacilante, algo como una pesada tarea, a menudo digna del sudor de los heroicos sabios , y en absoluto esa cosa *ligera*, divina , de tan cercano parentesco con la danza y la exuberante alegría".>>⁶⁵

Estos doctos serían el equivalente al neologismo acuñado por Rabelais, *agélaste*, al que se refiere en el mencionado discurso: << François Rabelais inventó muchos neologismos que luego entraron a formar parte de la lengua francesa y de otras lenguas, pero una de esas palabras ha permanecido olvidada , y ello es de lamentar. Es la palabra *agélaste* ; está tomada del griego y quiere decir el que no ríe , el que no tiene sentido del humor . Rabelais detestaba a los *agélastes* . Tenía miedo de ellos. Se quejaba de que fuesen tan atroces con respecto a él que, a causa de los mismos, había estado a punto de dejar de escribir , y para siempre .

>>No existe paz posible entre el novelista y el *agélaste* . No habiendo escuchado nunca la risa de Dios , los *agélastes* están persuadidos de que la verdad es clara, de que todos los hombres deben pensar lo mismo y que ellos son exactamente lo que imaginan ser. Pero es precisamente , al perder a certidumbre de la verdad y el consentimiento unánime de los otros, cuando el hombre deviene individuo. La novela es un paraíso imaginario de los individuos...>>⁶⁶

Por todo ello , Kundera cambia la nuclearización del pensamiento: el 'yo' del escritor no tendría identidad individual sino cultural , y por ello también dice que el escritor debe quedar siempre detrás de la novela , debe renunciar a la tentación de ser personalidad pública porque <<(…)La sabiduría de la novela es diferente de la de la filosofía . La novela no nace del espíritu teórico, sino del espíritu del humor . Uno de los fracasos de Europa es el de no haber comprendido nunca el arte más europeo : el de la novela; ni su espíritu , ni sus inmensos conocimientos y descubrimientos , ni la autonomía de su historia . El arte inspirado por la risa de Dios es, por esencia, no tributario, sino contradictor de las certezas ideológicas . >>⁶⁷

⁶⁵Idem *Los testamentos traicionados* , ed. c., pg. 161 .

⁶⁶Idem *El arte de la novela* ,(Discurso de la recepción del premio "Ciudad de Jerusalen"), ed. c., pg. 175.

⁶⁷ Idem , *El arte de la novela* , ed cit., l. c. , pg 176.

Pero la tentación del protagonismo de la propia imagen es fruto de los tiempos: los *mass media* cuyos productos , en su afán de agradar a cualquier precio , caen en lo *kitsch* de lo que dice Kundera: << El kitsch es la traducción de la necesidad de las ideas preconcebidas al lenguaje de la belleza (...) Hoy , después de cincuenta años , la frase de Broch ⁶⁸ deviene todavía más cierta . Vista la imperativa necesidad de agradar y de obtener así la atención del mayor número de personas , la estética de los *mass media* es inevitablemente la de lo *kitsch* ; y a medida que los medios de comunicación abarcan toda nuestra vida y se infiltran en ella , el kitsch se convierte en nuestra estética y en nuestra moral cotidianas. (...) La modernidad se ha vestido con el ropaje del kitsch.>>⁶⁹ Defiende Kundera el espacio plural de la novela como espacio de la tolerancia, como el legado cultural europeo cuya significación veíamos en las últimas páginas del capítulo anterior, frente a la intolerancia de las ideologías y de las imágenes impostadas por el clima de falso contento de los *mass media*, <<los *agélastes*, la no reflexión de las ideas recibidas , lo *kitsch* , son el único y el mismo enemigo tricéfalo del arte nacido como el eco de la risa de Dios , y que ha sabido crear ese único espacio imaginario en el que nadie está en posesión de la verdad y en el que cada uno tiene el derecho de ser comprendido. Este espacio imaginario de la tolerancia nació con la Europa moderna , es la imagen de Europa o , al menos , nuestro sueño de Europa.(...) Pero sabemos que el mundo de la tolerancia (la tolerancia imaginaria de la novela y la tolerancia real de Europa) es frágil y perecedero. Se ven en el horizonte ejércitos de *agélastes* que nos acechan. (...) La cultura europea me parece hoy amenazada (...) en lo que tiene de más valor -su respeto por el individuo , por su pensamiento original y su vida privada- (...) esta valiosa esencia del individualismo europeo, está depositada , como en una caja de plata , en la sabiduría de la novela.>>⁷⁰

Y quiere definir este espacio de tolerancia en un Israel , donde pronuncia su discurso , al que han llegado los 'cosmopolitas judíos' que , a pesar de haber sido defraudados por Europa , trasladan a ese territorio de esperanza el corazón de la cultura europea: << En efecto , son las grandes personalidades judías las que, alejadas de su tierra de origen , educadas por encima de las pasiones nacionalistas, han mostrado siempre una sensibilidad excepcional hacia una Europa supranacional concebida no como territorio, sino como cultura . Si los judíos , después de haber sido trágicamente decepcionados por Europa , han permanecido sin embargo, fieles a ese cosmopolitismo

⁶⁸ BROCH , H."La novela moderna intenta heroicamente oponerse a la ola *kitsch* , pero acabará por verse abatida por lo *kitsch* ." Cfr. KUNDERA , M. , *ibidem* .

⁶⁹ KUNDERA , M. , *El arte de la novela* , ed. c. , l.c. , pg 177 .

⁷⁰ *Idem* , o. c. , l.c. , pg 180

europeo , Israel , su pequeña patria al fin reencontrada, surge ante mis ojos como el verdadero corazón de Europa , un extraño corazón situado más allá del cuerpo.

>>Con una gran emoción recibo hoy el premio que lleva el nombre de Jerusalén y la marca de ese gran espíritu cosmopolita judío . Lo recibo como novelista, subrayo *novelista*, no digo escritor . Novelista es aquél que , según Flaubert , desea desaparecer detrás de su obra.>>71

Hemos elegido este discurso de Kundera porque contiene en sí las esencias de toda su obra: su vocación de novelista , las dimensiones de espacio y tiempo como marcas culturales, el aborrecimiento de lo que él denomina *kitsch* impuesto por los *mass media*, (y que es mucho más que eso , porque significa la imposición y el totalitarismo de un poder falseado y cuya legitimación depende , hoy , del borreguismo del rebaño) y , finalmente , la risa , la risa como el puente hacia lo imposible, como eco de la risa de Dios, que nos muestra nuestra contingencia , a la vez que nuestra omnipotencia frente a toda efimeridad , por el éxtasis de una broma; la risa es la posibilidad de bailar en el caos y el hilo conductor que nos abre la puerta a la partitura musical que es la estructura latente de la novela kunderiana.

No pensemos que esta risa de Dios se contradice con la risa nietzschiana. Leído el discurso superficialmente , parece burdo y fuera de lugar hablar en Israel de la risa del dios judío, aquel que , según Nietzsche , mató de risa a los dioses del Olimpo al afirmar que él era el único dios . Pero cuando Kundera habla de las raíces divinas de la risa, en realidad se está refiriendo a las raíces y tradiciones culturales de Europa, marcadas por un lenguaje cristiano como referencia de pensamiento y troncalidad cultural que es más vida y movilidad que pensamiento y estatismo . Con su cita sobre la risa de Dios , no reta al Dios de Israel , sino al Dios cartesiano avalista de la verdad de los *agélastes*. Su reto lo mantiene con la mitología novelada al modo de Rabelais, que conjura la realidad sin disecarla , por el poder de la risa que nos hace olvidar la temible opresión de la 'verdad' establecida por el poder.

<<Sólo la verdad puede hacer rimir memoria y risa , olvido y olvido, desesperanza crispada y afirmación de los valores . Esto es lo que toda la obra de Kundera sugiere con fuerza , y lo que confirman diversas declaraciones. Su coherencia aparece ahora con más claridad y encuentra un punto de apoyo en una tradición "central" del arte de la novela , una tradición que toma como padres a Kafka , a Musil y, sobre todo , a Hermann Broch , tres nombres que Kundera socia con gusto.>>72

71 *Idem*, *El arte de la novela*, ed. cit., l. c., pg. 173

72 RABATÉ, J.M. *Critique*, "Le sourire du sonambule : de Broch a Kundera ", Paris , junio-julio 1983, nº 433,434 , pg. 506 .

La herencia de la fiesta y la alegría popular que Nietzsche busca en los orígenes de la tragedia, la recibe la novela moderna europea matizada por un lenguaje cristiano en el que los carnavales, perdiendo su ritual de fiestas de la primavera, serán el *oppositum* de la Cuaresma y personificarán el espíritu de la Resurrección y la *risa pascual*. Rabelais, Cervantes, Flaubert, Tolstói, etc., son los modelos hacia quienes Kundera vuelve la mirada para "escuchar el pensamiento".

La risa divina a que alude Kundera es la única capaz de ver la paradoja existencial y es también, para la Europa de lo profano, la risa de los dioses, y de un Dios cristiano que ha dejado de ser apoyo de *agélastes* para ser referencialidad de lo efímero de la existencia; la función de esta risa divina será (dicho en lenguaje de estrategias) la de 'cabeza de puente' de la risa humana.

CONCLUSIONES

<< Pero ya es hora de concluir ; estaba por olvidar que Dios ríe cuando me ve pensar. >> ¹

Milan Kundera

Las conclusiones a las que se llega después de esta investigación no son sino bocetos y expectativas abiertas que no tienen trazado determinado ni pueden enfrentar una meta fija . Cada capítulo comenzado terminaba en espuma de risas , en interrogantes abiertos , en apuestas por el riesgo . ¿Será el hombre de hoy el 'superhombre' nietzschiano? parece resultar como pregunta sin respuesta de toda la Tesis . Pero si el 'superhombre' es una actitud , no podremos verla desde nuestra perspectiva , sino sólo atisbarla en una intuición oscura y arriesgada .

¹KUNDERA , M. *El arte de la novela* , ed. c. pg.181.

Concluir algo es muy difícil cuando lo que se quiere es abrir caminos para investigar la existencia . Dice Chillida en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes en frase ya citada con la que cerrábamos el tercer capítulo : <<Yo no represento , pregunto .>> Toda investigación es una pregunta y nuestra pregunta lo es sobre la existencia paradójica expresada en risas . Pero si el ser humano se ríe ¿no lo hace porque se sabe incapaz de comprender? ¿Qué lucidez es la de la risa si es tan oscura como la existencia? ¿Está esa lucidez en la propia ecuación que antes expresábamos : la oscuridad de la risa es la de la existencia? ¿Es la risa oscura por su vinculación con la naturaleza irracional? ¿Es lo irracional lo más propio de la existencia? o ¿es la naturaleza y nuestra fidelidad a ella la clave de la lucidez?

Desde que el hombre existe , la cosa nunca ha tenido valor por sí misma , sino por la trascendencia que éste le daba . La piedra era 'mágica' porque el hombre conjuraba con su materialidad el espíritu que se le escapaba , la *psyché* . Las cosas significaban porque , en su relación dialógica con el mundo , el hombre expresaba 'algo' con ellas . Y la historia de las representaciones del mundo es la de los descubrimientos que , en su aventura dialógica , el hombre ha ido aportando a ella .

Lo que sí es cierto es que en esas representaciones siempre ha estado presente la naturaleza , sea como materia , sea como objeto o tema , sea como paradigma más o menos idealizado .

Desde las representaciones primeras con las que el hombre quería controlar aquella parte del mundo que se le escapaba y que eran expresión de su miedo y frustración , este hombre , oprimido por su propia limitación , encuentra en la naturaleza los materiales con los que conjura los aspectos más inquietantes de la misma dándoles forma (sea estatuaria , sea ritual) . Para el hombre un objeto o una acción tienen el valor que él les da desde su propia existencia y el mundo entero participa de una realidad que lo trasciende . El objeto o la acción son entonces poseedores de una 'fuerza extraña' al hombre aunque sea él quien les ha conferido ese valor . En la historia de esas conjuraciones vemos cómo se dan dos líneas que transcurren en paralelo : la que estatifica las formas y fija la idea y la que discurre fluida y libre por su capacidad de captar los cambios y las contradicciones de la existencia . Es a través de esta última por la que nos llega la captación de la naturaleza como riesgo de la existencia , mientras que la primera la idealiza en paradigma . Una de las raíces de la sabiduría popular está en su liberación previa de los cánones sociales a los que no estaban sometidos sino físicamente , mientras que sus mentes , ignoradas y despreciadas , estaban más cerca de la verdad que las de aquellos que la buscaban desde los sistemas filosóficos y teológicos. Ese estado de libertad mental fue el caldo de cultivo donde cuajaron las

vertientes lúdicas de todos los rituales y celebraciones , sobre todo los que se referían a los acontecimientos que guardaban relación con los frutos de la tierra y sus tiempos. Si nos remontamos a los orígenes de las representaciones cómicas y lúdicas (solían ir mezcladas en el marco de la fiesta como hemos visto en el capítulo tercero) vemos cómo el elemento natural era el aglutinador, cuando no la misma materia u objeto con el que se representaba la fiesta .

En los estudios de Bajtin sobre la risa popular ampliados por las fiestas y carnavales en España , se nos revelaba la esencia de la risa como la de una intuición certera y lúcida en la que se unían lo irracional con lo racional en un gesto unitario que, apoyado en parámetros naturales , desmitificaba aquello que el pensamiento humano había podido edificar sobre miedos y razones . Ahí donde Aristóteles y Horacio veían la naturaleza no paradigmática como impropia del 'hombre noble' , descubríamos nosotros el sustrato sobre el que , la humanidad , que pertenece a la naturaleza , se apoya , y aquello que le sirve como evacuador de la Idea .

El mundo que nos descubre Bajtin es , en esencia , la salvación de la vida oprimida y miserable del pueblo por la naturaleza , que le proporciona liberación , abundancia y futuro . Por las imágenes de la fiesta popular se salvaba , por el efecto de identificación con la naturaleza en una dimensión lúdica e, indiscutiblemente , más real , no sólo el pueblo socialmente oprimido , sino la mente sometida a la tiranía de los cánones de la razón . De esa dimensión lúdica y real viene su lucidez ; por el juego se afronta el riesgo y éste está enfocado desde un prisma existencial absoluto , la naturaleza , en el que no hay espacio para más valores relativos que los de las reglas del juego , que las marca , a su vez , la misma naturaleza . Este absoluto que representa la naturaleza , no lo es en la dimensión racional , sino en la dimensión real que ya antes señalábamos ; la intuición de arriesgarnos lúdicamente en este medio absoluto natural , nos da la lucidez que nos permite : poder contemplarnos desde ópticas que , para nuestros ojos , son deformantes y poder , también , reírnos . La expresión estética de esta lucidez , sea lo grotesco , sea lo esperpéntico , sea lo hiperdimensionado en cualquier aspecto , no puede ser nunca pesimista puesto que , en las coordenadas naturales en que nos movemos , es imposible ver nuestro fin : nuestro límite no es nunca *el límite* , nuestro tiempo no es *el tiempo* .

Estas dos dinámicas de que hablábamos , la que se estatifica en Idea y la que se arriesga a fluir libremente , trazan las líneas de interpretación del mundo con un diseño muy diferente hasta el Renacimiento , en el que el hombre las aúna por su capacidad de ver , por las distintas perspectivas que le ofrecen los nuevos descubrimientos , que el mundo no está hecho a la medida de su cabeza y que los paradigmas pueden ser

utilizados como prismas a través de los cuales se nos ofrecen facetas más enriquecedoras para nuestra visión . La expresión de la existencia se enriquece con la movilidad y nace la novela como expresión de un mundo que se explica mejor por los riesgos existenciales que por los parámetros ideales . El hombre renacentista descubre y acepta que nada está en su sitio ; como dice Kundera : <<(…)don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo . Éste , en ausencia del Juez Supremo , apareció de pronto en una dudosa ambigüedad . La única Verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron . De este modo nació el mundo de la edad Moderna y con él la novela , su imagen y modelo .>>² La versatilidad del discurso narrativo y las posibilidades polisémicas y de ambigüedad de la palabra , ofrecen un mundo donde la imaginación puede investigar la polimórfica existencia arriesgándose por caminos que abren nuevas e impensadas expectativas . Las diferencias entre el ser y el no-ser , entre la razón y la existencia o entre lo posible y lo real se trascienden y vehiculan por el sentido del humor y la risa ; la dimensión natural del hombre que se expresa en la risa sirve de contrapunto de realidad al mundo de las posibilidades e ilumina el espacio de la imaginación con las chispas del humor . Ya no interesa lo que hay detrás de la 'cosa' sino que se valora lo que hay *detrás* de la palabra y las dos trayectorias de la representación del mundo se unen en un descubrimiento : la novela como marco de la exploración de las posibilidades de la existencia .

Pero en el Romanticismo el mundo móvil se deforma y los cánones estéticos del Renacimiento ya no sirven ni siquiera como punto de vista . El agua en la que se mira Narciso se convulsiona con cataclismos naturales y la figura está dominada por fuerzas sobrehumanas : el mundo y la existencia pasan a ser espectáculo para el hombre romántico y la naturaleza como marco de la existencia puede convertir a ésta en terrorífica o fundirla en un místico panteísmo . La risa con la que ríe el siglo XIX es , a la vez , satánica y salvífica .

También aquí observamos dos posturas , la del pesimismo aniquilante y la del pesimismo optimista que arranca de Nietzsche . La pesadilla nihilista de algunos de los que vuelven la vista a la naturaleza , viene de su imposibilidad de afrontar el riesgo de abandonarse , de prescindir de lo racional como primario y dejarlo en secundario , después de lo irracional , que actuará como catalizador . Se mueven en la antinomia porque no son capaces de soportar la antítesis , que es la cara aparente de la paradoja existencial , y caen en el absurdo porque no se atreven a abandonarse a la intuición oscura y natural por la que se atisba , en esa antítesis , el sentido profundo de la

² Idem , *El arte de la novela* , ed. c. pg. 16 .

existencia . Dice Nietzsche <<Los peces llaman insondable a lo que ellos no pueden sondear>>³ ; no se puede valorar lo irracional con la razón , así el pesimismo aniquilante sólo surge cuando intentamos medir y ponderar , con sistemas humanos , el ámbito natural que nos supera y al que pertenecemos .

Sin embargo , todo el poder y la virtualidad que han mantenido a lo largo de los siglos las celebraciones populares , la descubre Nietzsche como la clave de la comprensión del mundo por el retorno a la naturaleza ; la fidelidad al sentido de la tierra por la alegría dionisiaca que trenza los pasos del baile . En la dimensión temporal del hombre germinará la semilla del 'superhombre' si somos capaces de escuchar a la naturaleza y buscar aquí en la tierra nuestro futuro . Hay que cambiar el horizonte que ya no se dibuja alrededor de un Dios de otro mundo , sino con los perfiles de una tierra de cuya esencia participamos y que nos hará reír de los que se pintan las caras con chafarriones de ideologías ajenas . Una tierra que nos hará cantar *¡pues yo te amo , oh eternidad!* desde nuestra limitación temporal al sentirnos inmersos en esa eternidad por el ciclo natural que nos garantiza el 'eterno retorno' ; el oscuro *eterno retorno* nietzschiano es necesariamente oscuro porque es 'insondable' . La fuerza dionisiaca que se revela pujante en las expresiones apolíneas humanas es lo que , eternamente , nos da la dimensión de pasado y de un futuro sin fin . El azar , el juego de dados del mundo , suena en nuestros oídos como la risa de los dioses que nos invita al juego y jugamos ...y reímos . Para Nietzsche los 'hombres nobles' serán los que , comenzando con *la fiesta del asno* , sean capaces de embriagarse , de reír , bailar, hacer bailar al asno y hacer descubrir la verdad al más feo de los hombres , al antiestético , al *inexpresable* : la verdad de la risa que mata .

El pensamiento de hoy por el que , al morir Dios , también tiene que morir cualquier constructo humano con pretensiones centralizadoras como la Historia , la Literatura y la Naturaleza , vuelve su rostro hacia la naturaleza en la dimensión nietzschiana de *fidelidad al sentido de la tierra* como punto de referencia de realidad , comienzo y final que nos devuelve nuestra entidad de hombres .

Hoy , cuando lo efímero es el ritmo temporal y ni siquiera la imagen tiene validez por su multiplicidad y su continuo cambio , es la risa y el humor lo que mantiene la lucidez del hombre porque nos fija al sentido irracional natural vehiculándolo con la visión racional de un mundo roto por la multiplicación de tiempos y espacios en donde el hombre no puede encontrar ningún paradigma de sí mismo al que fijarse .

³ NIETZSCHE , F. *Así habla Zaratustra* , ed. c. pg. 164 .

Este mundo del caos en donde buscamos nuestras identidades por la diversidad y la originalidad , siempre se resolverá en una 'matemática caótica' , una matemática existencial por la que los diseños serán como los fractales del caos , cuya física obedece a un esquema irrepitable pero con un equilibrio singular para cada uno de ellos . La risa será el elemento que unirá todos los fractales en una intuición del caos originaria y natural porque proviene de nuestra esencia . La lucidez de esta risa viene de que ella misma opera en el individuo y en la sociedad como un elemento caótico que , a su vez , desencadena u origina caos , pero con un componente reflexivo que , al incidir sobre nosotros mismos , es capaz de descubrir su propio diseño...y seguir riendo.

Esta risa es la esencia y el medio donde germina el pesimismo optimista nietzschiano de hoy ; la risa destruye el poder que el hombre había conferido a las cosas, el poder 'sobrehumano' del mundo , y nos hace dioses en un nuevo horizonte . Hemos descubierto nuevas fiestas cuya cotidianeidad es garantía de avance y crecimiento ; el sentido del humor es , en el mundo de hoy , síntoma de vida y esperanza en un futuro sin fin .

Este mundo contradictorio y paradójico en donde un exceso de informaciones nos impide (cuando no nos niega) el conocimiento de lo que nos rodea , necesitará un expresión que recoja sus dimensiones más esenciales , que serán cambiantes . Para esto se presta la novela como el medio más dúctil , por el poder y la versatilidad de la palabra y sus posibilidades polimórficas , para recoger esta dimensión variada y múltiple. La novela tiene la virtualidad de explorar las posibilidades de la existencia . Dice Kundera que la novela del Renacimiento es un arte que surge de la risa de Dios y sigue , en frase ya citada en esta Tesis : << La sabiduría de la novela es diferente a la de la filosofía . La novela no nace del espíritu teórico sino del espíritu del humor .(...) El arte inspirado en la risa de Dios es , por esencia , contradictor de las certezas ideológicas .>>⁴ Cuando Rabelais o Cervantes escriben sus obras maestras no pretenden más que divertir y para ello utilizan una visión lúcida del mundo y una metáfora arriesgada ; el gigantismo de Rabelais y el gesto desmesurado de don Quijote que ataca a un mundo pequeño y mezquino con la gallardía de quien enfrenta a un gigante , son imágenes que nos proyectan lo grotesco de la existencia y que , forzosamente , nos hacen reír . Y son también herederas de la risa festiva y vital popular, de un pueblo que supo vivir y crecer en la pobreza de cuerpo y riqueza de espíritu que le llevaba a hacer de la muerte una broma de la vida y veía en la sexualidad y glotonería prohibidas un lujo que poseían de forma natural e irrenunciable . Nunca el

⁴KUNDERA , M. *El arte de la novela* , ed. c. , pg. 176.

poder o la imposición logró acallar la risa del pueblo que se sabía poseedor de tan gran tesoro ; nunca el hombre fue mejor representado que por aquellos que se sabían humanos porque podían reír como dioses .

El arte que encendió la novela renacentista con el fuego de la risa robado a los dioses , entrega su antorcha a la novela actual que con ella nos ilumina una realidad atomizada por la multiplicidad y la efimeridad y cuya fluidez tiene expresión lúcida en la risa . Será el medio eficaz contra los 'gafes' de nuestro tiempo (*agélastes* de Rabelais) que profesan en ideologías salvadoras , huera de realidad porque su objetivo es solaparla . Por el ritmo de la novela como espacio imaginario donde explorar inéditas posibilidades de la existencia , mantenemos nuestra visión lúcida y nuestra dimensión de realidad incontaminada de certezas mesiánicas que perturbarían la música de nuestra risa y el paso de nuestro baile.

En la novela kunderiana descubrimos la consciencia de la virtualidad de este género que tiene el autor . Es la que recoge y hereda las características de la renacentista y les incorpora todas las innovaciones que los descubrimientos de autores que le ha precedido aportan . Kundera , que se declara heredero de Thomas Mann , Musil , Broch, Tolstoi y tantos otros que configuran la trayectoria de la novela europea, paralelamente señala respecto a la novela renacentista , que las novelas de aquella época no pretendían simular lo real sino sorprender , divertir , embelesar , pero que la diversión no excluía la gravedad y prosigue , explicitando su intención y sus objetivos como novelista : << Unir la extrema gravedad de la pregunta a la extrema levedad de la forma es desde siempre mi ambición >>⁵

Kundera nos quiere descubrir en su novela la expresión de un mundo vertiginoso y caótico que discurre en los parámetros de la broma de una existencia que continuamente pierde sus coordenadas y se distorsiona en una mueca que se disuelve en risa . La esencial liviandad del ser , aplastada por el peso trascendental de la existencia no tiene ecuación posible racional , sino más bien salida , evacuatorio o licencia irracional por caminos inciertos que nos reúnen con nuestra dimensión natural y nos mantienen *fieles al sentido de la tierra* .

La expresión más lúcida del hombre de hoy , que es arrasado en su existencia por miles de ideologías en un mundo que no comprende , será la risa , que sirve de gesto de fe existencial y nos da dimensión de eternidad , liberando una postura que se mantiene , por el éxtasis de la carcajada , más allá del tiempo ; su lucidez nos inserta en la realidad por dos vertientes , por la aceptación de la misma y porque nos devuelve nuestra

⁵ Idem O. c. , pg. 110.

dimensión natural al vehicular y garantizar , por nuestra naturaleza irracional , la racional .

Por todo ello traemos aquí una vez más las palabras de Kundera con las que queremos cerrar esta Tesis : << El humor : rayo divino que descubre el mundo en su ambigüedad moral y al hombre en su profunda incompetencia para juzgar a los demás; el humor : la embriaguez de la relatividad de las cosas humanas ; el extraño placer que proviene de la certeza de que no hay certeza .

>>Pero el humor , recordando a Octavio Paz , es "la gran invención del espíritu moderno" . No está ahí desde siempre , y tampoco para siempre .

>>Con el corazón en un puño , pienso en el día en que Panurgo dejará de hacer reír .>>⁶

Madrid , 12 de mayo de 1996

⁶ Idem O . c . , pg. 41.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEIXANDRE, V. *Espadas como labios*, ed. Losada, Buenos aires, 1975.
- ARCIPRESTE DE HITA, J. RUIZ, *El libro de buen amor*, edición de Gibbon Moypenny, ed. Clásicos Castalia, Madrid, 1989.
- ARCIPRESTE DE TALAVERA, J.B. de TOLEDO *Corvacho, o reprobación del amor mundano*, ed. Zeus, Barcelona, 1968.
- AUERBACH, E. *Mimesis*, traducción de I. Villanueva y E. Imaz, ed. F.C.E., Méjico, 1993.
- BALLY, G. *El juego como expresión de la libertad*, ed F.C.E., Méjico, 1986.
- BAJTIN, M. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, traducido por J.Forcat y C. Conroy, ed. Alianza Universidad, Madrid, 1990.
- La poetique de Dostoievski*, ed. du Seuil, París, 1970.
- BATAILLE, G. *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*, traducción de F. Savater, Ed. Taurus, Madrid, 1979.
- BAUDELAIRE, CH. *Lo cómico y la caricatura*, traducción de C. Santos, La balsa de la medusa nº 25, ed. Visor, Madrid, 1988.
- BERGSON, H. *Le rire, Oeuvres*, Éd. du Centenaire, P.U.F., París, 1968.
- BOUDOT, M. *L'ontologie de Nietzsche*, ed. P.U.F., París, 1971.
- BOZAL, V. "La lucidez de la risa", La balsa de la medusa, nº 10-11, ed. Visor, Madrid, 1989.
- Mimesis : las imágenes y las cosas*, ed. Visor, Madrid, 1987.
- CARO BAROJA, J. *El carnaval*, ed. Círculo de Lectores, Madrid, 1992.
- COHEN, M. "El trapecio de la novela y la red de las ideas", diario LA VANGUARDIA, Barcelona, 5 de diciembre de 1985.
- COLLI, G. *Después de Nietzsche*, ed. Anagrama, Barcelona, 1978.

- CHILLIDA , E. Discurso de investidura como académico de la Real Academia de Bellas Artes, diario EL MUNDO , 21 de marzo de 1994.
- DELLEUZE, G. *Empirisme et subjectivité* , ed. P.U.F. , París ,1978 .
- ESCOHOTADO, A. *El espíritu de la comedia* , ed. Anagrama , Barcelona,1991.
- FEVRE, F. *La áspera verdad* , ed. Lexicus , Argentina ,1990.
- FOUCAULT , M. *Les mots et les choses* , ed. Gallimard , París , 1966.
- FUENTES , C. *El naranjo*, ed. Alfaguara , Madrid , 1993.
- GARANTO, J. *Psicología del humor* , ed. Herder, Barcelona ,1983.
- GARCÍA-DÍE MIRALLES, A. Prólogo , edición , notas y traducciones de *Gargantúa y Pantagruel* , ed. Juventud , Barcelona 1972 y 1976.
- GIBON MONYPENNY, G. Edición , prólogo y notas al *Libro de buen amor*, ed. Castalia , Madrid ,1989.
- GUILLÉN , J. *Lenguaje y poesía* , ed. Alianza , Madrid , 1972.
- HABERMAS , J. *El discurso filosófico de la modernidad* , traducción de M. Jiménez Redondo , ed. Taurus , Madrid , 1989.
- HARMANN , N. *La filosofía del idealismo alemán* , traducción de H. Zucchi , ed. Sudamericana Buenos Aires , 1960.
- IBÁÑEZ , J. "El centro del caos", Archipiélago , tercer trimestre , Barcelona, 1993.
- JIMÉNEZ MORENO , L. *Hombre , Historia y Cultura* , ed. Espasa Calpe , Madrid , 1983.
- KAYSER , W. *The grotesque in art and literature* , translated by Ulrich Weisstein , ed. Columbia University Press , New York , 1957.
- KUNDERA, M. *El arte de la novela*, traducción de F. de Valenzuela y M^a.V. Valverde , ed. Tusquets , Barcelona ,1994.
- La despedida*, traducción de F. de Valenzuela , ed. Tusquets , Barcelona ,1989.
- Los testamentos traicionados* , traducción del B. de Moura , ed. Tusquets , Barcelona ,1994
- La insoportable levedad del ser*, traducción de F. de Valenzuela , ed. Tusquets , Barcelona , 1987.
- La inmortalidad*, traducción de F. de Valenzuela , ed. Tusquets , Barcelona, 1990.
- El libro de la risa y el olvido* , traducción de F. de Valenzuela , ed. Seix Barral , Barcelona ,1986.
- La lentitud* , traducción de B. de Moura , ed. Tusquets , Barcelona ,1995.
- La lenteur* , ed. Gallimard , París , 1995.

- LIPOVETSKY, G. *La era del vacío* , Ed Anagrama , Barcelona ,1992.
- MOREL , G. *Nietzsche*, Ed. Aubier-Montaigne , París , 1970-71.
- NEMCOVÁ BANERJEE , Mª *Paradoxes terminaux* , traduit de l'anglais par N. Akrouf , ed Gallimard , París 1990.
- NIETZSCHE , F. *Gay saber*, prólogo y traducción de L.Jiménez Moreno , ed. Espasa Calpe , Austral , Madrid , 1986.
- Poemas selectos de ditirambos dionisiacos*, traducción de L. Jiménez Moreno , inédita en abril de 1994.
- Así habló Zaratustra*, introducción , traducción y notas de A. Sánchez Pascual , ed. Alianza , Madrid ,1984.
- El nacimiento de la Tragedia* , introducción , traducción y notas de A. Sánchez Pascual , ed. Alianza , Madrid , 1985.
- NOVALIS *Himnos de la noche. Enrique de Ofterdingen* , ed. y traducción de E. Barjau , Editora Nacional , Madrid , 1981.
- RÁBADE ROMEO, S. *La razón y lo irracional* , ed.Complutense , Madrid , 1994.
- RABATÉ, J.M. "Le sourire du sonambule: de Broch a Kundera", Critique, París, junio-julio de 1983, nº 508-509.
- RABELAIS , F. *Pantagruel* , prólogo , traducción y notas de A. García-Díe Miralles, ed. Juventud , Barcelona ,1976 .
- Gargantúa* , prólogo , traducción y notas de A.García-Díe Miralles , ed. Juventud , Barcelona ,1972.
- RAMONEDA, J. "La muerte y las figuras de la ocultación" diario LA VANGUARDIA , Barcelona , 5 de diciembre de 1985.
- REINACH, V.S. *Cultes , mithes et religions* , Gardnier , París ,1908.
- RODRÍGUEZ ADRADOS , F. *Fiesta , Tragedia y Comedia . Orígenes del teatro griego*, ed. Alianza , Madrid ,1981.
- SAMOSATA ,L. *Oeuvres* , ed. Gardnier , París ,1896.
- SARRO, R. , Prólogo y presentación de la edición de *Gargantúa* de ed. Juventud, Barcelona ,1972.
- SAVATER , F. "El espejismo ilustrado" , *En torno a la posmodernidad* , ed. Anthropos , Barcelona ,1990.
- SCHOPENHAUER, A. *El mundo como voluntad y representación*, traducción de E. Ovejero y Maury , ed. Porrúa , Méjico ,1987.
- SERRES , M. "La distribución del caos", Archipiélago , tercer trimestre , Barcelona, 1993.

TOURAINÉ , A. *Crítica de la modernidad* , traducción M. Armiño , ed. Temas de Hoy , Madrid , 1993.

URIARTE , C. "El vals de los adioses" , periódico CLARÍN , 18 de septiembre de 1985.

VALLE-INCLÁN *Luces de bohemia* , edición de Alonso Zamora Vicente, ed. Espasa Calpe , Madrid , 1987.

VATTIMO , G. "Posmodernidad ¿Una sociedad transparente?" , *En torno a la posmodernidad* , ed. Anthropos , Barcelona , 1990.

VERNANT, J.P. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua* , traducción de J.D. López Bonillo, ed. Ariel , Barcelona , 1983.

WOLFE , T. *La palabra pintada* , traducción de D. Medina , ed. Anagrama , Barcelona , 1989.

ZAVALA , I. M^a , *La posmodernidad y Mijail Bajtin* , traducido por E. Díaz Navarro , ed. Espasa Calpe , Austral , Madrid , 1991.

ÍNDICE

	Pg.
INTRODUCCIÓN.....	1
-La risa festiva.....	9
-La risa vital.....	14
-La lucidez de la risa.....	19
-Milan Kundera : la novela como espacio imaginario donde la fluidez de la risa diseña la paradoja existencial.....	25
CAPÍTULO I	
ESTUDIO DE LA RAÍZ VITAL Y POPULAR DE LA RISA EN EL MARCO DE LAS INVESTIGACIONES DE MIJAIL BAJTIN.....	
	34
Introducción.....	34
<u>1- La inversión de lo canónico establecido: la carnavalización y lo grotesco como formas de risa.....</u>	37
<u>2- La risa.....</u>	44
<u>3- El espacio y el tiempo de lo cómico popular: el pueblo como cuerpo colectivo e imagen pandemónica del mundo.....</u>	62
-El banquete.....	63
-El cuerpo grotesco como expresión estética del cuerpo cósmico.....	67
-El cuerpo como microcosmos: la naturaleza cíclica como principio de inversión.....	74
-El infierno: ámbito de inversión y de risa.....	78
<u>4- Importancia y limitación del estudio bajtiniano.....</u>	84

CAPÍTULO II

NIETZSCHE EN EL *GAY SABER*: LA RISA COMO INVERSIÓN Y

ESPERANZA.....	92
Introducción.....	92
<u>1- La fiesta</u>	104
-La danza, la orgía, la fiesta.....	106
-La risa.....	117
<u>2-La naturaleza</u>	128
-La naturaleza como espacio y tiempo interno: la esperanza de futuro..	135
-La conservación de la especie.....	141
<u>3- El arte de la fiesta: la Flauta de Dionysos</u>	145
-Ruptura de los cánones clásicos por el sentimiento como expresión unitaria de la existencia.....	148
-Dionysos , la fuerza creadora natural.....	152

CAPÍTULO III

MÍMESIS: VIDA , ARTE Y CULTURA.....

Introducción.....	164
<u>1-El rito de la vida</u>	166
<u>2- El espejo de Narciso refleja la paradoja existencial: de la imagen plana a la imagen rota</u>	177
-El espejo plano.....	177
-El espejo deformante.....	181
-El espejo roto.....	195

CAPÍTULO IV

MILAN KUNDERA: LA NOVELA COMO ESPACIO IMAGINARIO DE UNA PARADOJA EXISTENCIAL DISEÑADA POR LA LIBERTAD , LA TOLE-

RANCIA Y LA RISA.....	212
Introducción.....	212
<u>1- El espacio imaginario: <i>La despedida</i></u>	218
<u>2- La existencia paradójica: la novela como su reflejo por el principio de "fidelidad al sentido de la tierra"</u>	225
- <i>La insoportable levedad del ser</i>	225
- <i>La inmortalidad</i>	238
<u>3- El tiempo como vivencia del sentimiento: <i>La lentitud</i></u>	245

<u>4- La risa</u>	252
-La risa de Dios.....	259
 CONCLUSIONES.....	 266
 BIBLIOGRAFÍA.....	 274