

UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

**IRONÍA Y GROTESCO EN LA TENTACIÓN DE SAN
ANTONIO:**

EL CARNAVAL DE LO CÓMICO

Informe Final de Seminario para optar al grado de Licenciada en Lengua y
Literatura Hispánica con Mención en Literatura

Alumna:

Natalia Figueroa

Profesor Guía:

Luis Vaisman

Santiago, 2004

INTRODUCCIÓN

No es raro concebir la comedia del modo en que lo hacen George Meredith y Henry Bergson, como un juego muy semejante a las ocurrencias y vicisitudes de la vida de salón, que mantiene sus puertas cerradas a la violencia, los choques y batallas del mundo exterior. Comedia como una leve revuelta en la superficie de la vida, que no avanza más allá ni toca la naturaleza humana en sus facetas contradictorias y existenciales. Comedia imposibilitada de parecerse a la vida. Comedia comedia como la incrustación de lo mecánico en lo vivo y el héroe cómico... poco más –o menos- que un juguete al que se le da cuerda.

Pero la comedia no es sólo eso.¹

Una vez que nos insertamos dentro del ámbito de la modernidad nos damos cuenta de que los desastres que han aquejado –y aquejan- al hombre demuestran que en su base, la vida humana está constituida por el absurdo. Wilye Sypher anota: “el absurdo, más que nunca, es inherente a la existencia humana; es decir, lo irracional, lo inexplicable, lo sorprendente, el sinsentido –

¹ Debo aclarar que cuando hablo de comedia no me refiero a una “obra dramática (...) en cuya acción predominan los aspectos placenteros, festivos o humorísticos y cuyo desenlace suele ser feliz” (RAE), muy bien definida por Richard Janko como la “representación de una acción risible y carente de magnitud, completa (en lenguaje embellecido), con cada una de sus partes (usadas) separadamente en los (diversos) elementos (de la obra); (representada) por gente que actúa (no) por medio de narración: que a través de la risa y el placer produce la catarsis de dichas emociones. Tiene la risa, (por así decir) por madre” (JANKO, Richard. *Una reconstrucción hipotética de la Poética II*, en **Aristotle’s Poetics**, Hackett, Indianapolis, 1987, traducción de Luis Vaisman para uso interno del seminario de grado “Lo cómico y la comedia”, 2004, p. 2). En cambio, me refiero –y así lo haré desde ahora-, a la comedia entendida desde el género cómico, entendiendo por género un criterio de definición que incluye “siempre (...) un elemento temático que supera la descripción puramente formal o lingüística” (GENETTE, Gerard. *Géneros, Tipos, Modos*, en **Teoría de los géneros literarios**, Arco Libros, Madrid, 1988, p. 228.

en otras palabras, lo cómico”². Siempre que el hombre piense –y sí que piensa- en las contradicciones que lo afectan, experimenta cual agujero oscuro la *succión del absurdo*. Precisamente ahí, ahí donde la contradicción exista, lo cómico tendrá lugar.

En este ámbito la comedia más elevada es la comedia de la fe porque el hombre –el religioso, el practicante, el que va a la Iglesia, el asceta, etcétera- sabe que entre él –que es finito- y Dios –que es infinito- hay un abismo insuperable y aún así tiene la pasión por consagrarse a Dios o a dios y continuar sumergido en sus oraciones, en su casa o en la Iglesia cantando, rezando, diezmando, tentando su paraíso y haciendo vista gorda del problema. Arriesgarlo todo sin seguro contra la pérdida absoluta: he ahí lo contradictorio. No sorprenderá entonces que la comedia amplíe su campo de acción –restringido desde las definiciones de Meredith y Bergson- e incluya en él lo trágico.

Incluso hay comedias que no producen risa. Incluso hay comedias que dejan, cual bombón moderno y lujoso, la amargura.

Son éstas las trescientas cincuenta y siete palabras necesarias para insertarme en mi objeto de estudio: **La Tentación de San Antonio**³, de Gustave Flaubert (1821-1880). Necesarias, pues me evitan el encuentro de lectores alegando de antemano con frases del tipo: *la lectura de La Tentación... no me ha parecido en absoluto una comedia*. Sírvase remitir.

² SYPHER, Wylie. *Los significados de la comedia*, en **Comedy**, John Hopkins U. Press, Baltimore, 1991 (1958), traducción y notas adicionales de Luis Vaisman para uso interno del seminario de grado “Lo cómico y la comedia”, 2004, p. 4.

³ FLAUBERT, Gustave. *La Tentación de san Antonio*, en **Gustave Flaubert, Obras selectas**, Editorial Edimat, Madrid, sin fecha. Existen 3 versiones de **La Tentación...** (a partir de ahora así la llamaré): la primera fue escrita hacia 1849 y es la más extensa de todas pero nunca fue publicada en vida del escritor. La segunda corresponde a una reescritura y corrección de la primera en el año 1856, de la que Flaubert publicó sólo unos extractos. La tercera versión, con la que trabajaré, fue escrita en 1872 y publicada en 1874 siendo la más corta de las tres versiones. Si bien es cierto que se suele hablar de la tercera versión como de la definitiva, Flaubert nunca renegó de ninguna.

A mi no sólo me parece una comedia. Además, pienso que la mejor manera de comprenderla es desde lo cómico. En pocas palabras, el tema base de **La Tentación...** es la fe y la religión. Observo en ella –y así trataré de demostrarlo a su debido tiempo- la contradicción del hombre religioso encarnada en la figura de Antonio, manifestada en muchos capítulos bajo los nombres de amargura, horror, debilidad, adquiriendo variadas formas pero siempre apuntando al idéntico contenido: no poder reconciliar lo finito con lo infinito.

Entender una obra desde los parámetros de la comedia significa plantearse lo siguiente: ¿Cómo opera lo cómico en el texto? Lo cómico lo configura el sujeto creador. Siempre que pueda demostrar, mostrar y compartir mis creencias, ocurre aquí algo interesante. El *sujeto creador* logra lo cómico –a nivel global- a través de la ironía. Para abordarla, utilizaré el texto de Kierkegaard **Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates**.⁴ Explicaré porqué.

La ironía en Kierkegaard se compenetra en muchos aspectos con la definición de comedia de Sypher. Anota Kierkegaard: “la ironía es la mirada segura frente a lo torcido, lo equivocado, lo vano de la existencia (...) no aniquila lo vano (...), sino que confirma lo vano en su vanidad, hace que lo erróneo resulte aún más erróneo. Esto es lo que podría llamarse el intento de la ironía por mediar los momentos discretos, no en una unidad superior, sino en una locura superior (...) La ironía (...) se vuelca contra toda existencia”⁵. En **Los significados de la comedia**, Sypher anota: “El hombre religioso de Kierkegaard... (es) alguien que ha visto que nuestras más profundas experiencias nos llegan en forma de contradicciones. Por consiguiente está afectado por la *locura superior* que es la comedia de la fe, una creencia apasionada en lo absurdo”⁶. La diferencia entre comedia e ironía es muy sutil: si la comedia se funda en lo absurdo y tiene que ver con una temática y un efecto o sentimiento en particular, la ironía es un *procedimiento* que deja el absurdo.

⁴ KIERKEGAARD, Sören. *Sobre el concepto de ironía en constante referencia Sócrates*, en **Escritos de Sören Kierkegaard. Volumen 1**, Editorial Trotta, Madrid, 2000.

⁵ Ibid, p. 283.

⁶ SYPHER, op. cit. p. 28.

Por otra parte, despliega Kierkegaard la ironía con particular atención a la relación entre el autor y su obra. Pienso que en **La Tentación...** se verifica una ironía que opera a nivel global, que configura la obra. Y para trabajarla, no interesa tomar partes aisladas de ella, sino que contemplarla en su totalidad, con lo que la referencia al sujeto creador resulta imprescindible. La ironía del danés se asemeja en varios puntos a la concepción del humor que maneja Jean Paul Richter, cuyo ensayo **Del humorismo**⁷ es ciertamente ilustrativo y complementario. La semejanza radica en dos aspectos: -Uno- trata un humor que no se dirige contra acontecimientos u objetos aislados, sino contra toda la realidad, contra cualquier mundo que se tache de perfecto y/o acabado⁸, hablando de *la idea aniquiladora o infinita del humor*; y – Dos- lo que esto produce se asimila mucho a la *locura superior* de Kierkegaard: al acabar con todo se siente vértigo, pues no queda nada estable ni concreto de qué aferrarse⁹.

Admito que llegué a Kierkegaard a través del texto de Sypher. Pero haber decidido trabajar con él en particular, sabiendo del universo de teóricos que han tratado la ironía (entre otros Schopenhauer, Baudelaire, Bergson, Northrop Frye, Wayne C. Booth, Paul de Man, Jonathan Culler, Hans Robert Jauss)¹⁰ y admitiendo la imposibilidad de conocerlos a todos cabalmente; tiene que ver con otros asuntos. Está la cuestión de que su teoría es compatible con la de

⁷ RICHTER, Jean Paul. *Del humorismo*, en **CIC: Cuadernos de Información y Comunicación** No. 7, <http://www.ucm.es/info/per3/cic/numero7/4richter.pdf>

⁸ Así dice, por ejemplo: “el humor, como destrucción de lo sublime, no hace desaparecer lo individual, sino lo finito en su contraste con la idea. Para él no existe la tontería individual, ni los tontos, sino sólo la tontería y un mundo tonto.” En RICHTER, op.cit.

⁹ En este contexto y a propósito de Jean Paul, anota Bajtin: “gracias al *humor cruel* el mundo se convierte en algo exterior, terrible e injustificado, el suelo se mueve bajo nuestros pies, sentimos vértigo, porque no vemos nada estable a nuestro alrededor”, en BAJTIN, Mijail. **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento**, Alianza, Madrid, 1998, p. 44.

¹⁰ Para el conocimiento de estos autores y de otros, el texto de Pere Ballart **Eironeia, la figuración irónica en el discurso literario moderno** (Quaderns Crema, Barcelona, 1994) es muy útil ya que proporciona buenos resúmenes de las teorías o del pensamiento de estos autores en relación a la ironía.

Sypher. También que trata la relación autor-obra. Pero además que el tratamiento que le da a la ironía se pone al servicio de patentizar problemas fundamentales del hombre que se resuelven en la fe, tema bastante complicado en **La Tentación...** y que se relaciona con el final del texto donde, pese a todas las inyectivas del Diablo para alejar a Antonio de la fe, y pese a que el mismo personaje descubre el vacío y entiende que ninguna concreción puede abarcar la inmensidad de la divinidad, la fe vence. De acuerdo con Kierkegaard, en algún momento el sujeto afectado por el proceso irónico debe sobreponerse a la ironía y domarla: armonizar el vértigo que produce y el vacío al que lleva con fe en la trascendencia, esto es, en la divinidad. De lo contrario, es imposible volver al mundo y relacionarse con él, ya que la ironía nos aleja de cualquier concreción. Según creo, este concepto es iluminador para comprender el intrincado final de **La Tentación...** que muestra, luego de una postura irónica que arrasa con todo credo, un retorno abrupto a Dios, al cristianismo.

Una teoría basada en la fe como ésta, me parece la más apropiada para tratar un texto literario cuya temática es la misma y cuyo desenlace puede explicarse desde la doma de la ironía. Quizá la raíz común de estas semejanzas se encuentre en el romanticismo como la búsqueda de un fondo estable, de la armonía, “el ansia de conciliarse con el mundo”¹¹. Resulta significativo que Kierkegaard, con orgullo y lata parsimonia, ponga una barrera entre él y el movimiento romántico al decir que este último se funda en un no adscribirse a nada en particular, mientras él doma el vacío con la fe. Pero Kierkegaard habla del romanticismo en general, sin inclusión de las posturas de sus miembros, de modo que permite pensar que su totalidad encierra distintas subjetividades que sí se adhieren a credos particulares, pero que no logran acuerdo alguno entre ellas¹². De acuerdo con esto, la citada diferencia se vuelve

¹¹ TERTËRIAN, Inna. *El romanticismo como fenómeno integral*, en **Ciencias sociales** No. 2, 1984, p. 131.

¹² La definición de Kierkegaard de romanticismo –movimiento que no se adscribe a nada- es similar a la que da Octavio Paz refiriéndose a la modernidad como a la *tradicción de la ruptura*. Paz también habla de la generalidad de una época específica, pero incluye en ella posturas particulares cuando acota la pluralidad y lo heterogéneo del movimiento. Asimismo, Inna Tertëriian nota que en el romanticismo se gestó “una rica gama de soluciones individuales diversas, tanto agresivamente unilaterales como conciliadoras” (TERTËRIAN, op. cit, p. 123)

inexistente en el momento en que el danés propone una solución (la doma de la ironía) que busca conseguir la armonía, su solución. Así lo nota Ballart cuando dice: (en referencia a la ironía en Kierkegaard y sus tácticas) “no parece menos arriesgado querer incorporar dichas estrategias a un programa de creencias intuitivas como es el de la religión”¹³. Por su parte, el texto de Flaubert, al buscar esta armonía acoge la teoría de Kierkegaard en virtud de que ambos comparten una problemática común que los asemeja.

Obra romántica y todo, es necesario notar que por reunir varias características, recuerda un tipo de representación medieval llamada *misterio*. Si bien se trata de una representación teatral y **La Tentación...**, en cambio, de una narración, ésta última utiliza el discurso directo para hacer hablar a los personajes, quienes realizan discursos expositivos muy similares a los del *misterio*, donde se representaban episodios bíblicos y hagiográficos, pero siempre coordinando lo patético con lo realista, en la convicción del pueblo de la época de que todo lo descrito en los ejemplares bíblicos o religiosos había ocurrido en realidad¹⁴. Por lo general, los desvíos realistas del tema toman la forma de una profanación. Veamos el caso de **La Tentación...**, que toma el nombre de un personaje histórico que vivió entre los años 251-356 de la era cristiana, conocido como san Antonio Abad, san Antonio del Desierto o san Antonio el Grande. Conocemos su vida por un conjunto de cartas que dejó y por la biografía escrita por su discípulo Atanasio¹⁵, quien relata las distintas ocasiones en que el demonio y sus secuaces tentaron al santo sin jamás lograr doblegarlo. En todo momento san Antonio es

Para la modernidad en Octavio Paz, véase el capítulo *La tradición de la ruptura*, en **Los hijos del limo, del romanticismo a la vanguardia**, Seix Barral, Barcelona, 1990.

¹³ BALLART, op. cit. p. 107.

¹⁴ Muy ilustrativo resulta el caso de la representación del episodio del Diluvio Universal en el ámbito del *misterio*: la esposa de Noé se niega a introducirse en el barco, golpea a su marido, injuria a sus hijos y bajo la lluvia, se sienta a tejer. Sólo es posible llevarla por medio de la fuerza. Véase BOIADZHEV, G. N., Dzhivelégov. *La Edad Media*, en **Historia del teatro europeo**, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1957. Tomo I, p. 67

¹⁵ Véase san Antonio del Desierto, **Cartas**; y san Atanasio de Alejandría, **Vita Antonii**, en BEC: Biblioteca Electrónica Cristiana <http://www.multimedios.org/docs/d000464/index.html>

invulnerable, resistente, firme en sus convicciones religiosas. En la adaptación de Flaubert, en cambio, vence la fe del santo, pero se muestra la vacilación, los deseos de riqueza, la miseria y debilidad, la carne rebelándose ante lo femenino. Si en sus cartas y en el ejemplar hagiográfico se ve algo parecido a un súper hombre, invencible por donde se lo mire, en **La Tentación...** la figura se humaniza: Antonio es un religioso, pero sobre todo un hombre y como tal, vulnerable. Cae presa de sus sueños y visiones. Lo vemos, por ejemplo, a cuatro patas sobre una mesa, mugiendo como un toro.

Evidentemente hay profanación. Ahora, cuando el *misterio* funde lo elevado con lo material “cabén y luchan (en él) principios tan opuestos como el misticismo y el realismo, la religiosidad y el escepticismo”¹⁶, rasgos que en **La Tentación...** derivan de la humanización del personaje. En pocas palabras: misticismo y realismo: un asceta atormentado por el deseo de regresar al mundo y gozar de los placeres que éste le proveería; religiosidad y escepticismo: abolición de todo credo y asentamiento de uno de ellos. Lo sacro y lo profano, o lo profano y lo sacro, reunidos.

Recordemos que el misterio se realizaba dentro de los festejos municipales que tenían lugar los días de feria en que la Iglesia declaraba la *paz de Dios*, suspendiendo cualquier querrela. Sobre todo, es una representación festiva: utiliza los símbolos y fórmulas propios del ámbito carnavalesco. Cuando una obra romántica como **La Tentación...** rescata esta forma, inevitablemente acoge dentro de ella sus rasgos característicos. Sostengo la tesis de que en mi objeto de estudio, si bien predomina lo romántico, es posible rastrear dentro de él imágenes atribuibles al ámbito medieval. Unas y otras, serán asidas desde la pregunta:

¿Cómo se consigue lo armónico en **La Tentación...**?

No a través de la razón, sino de lo irracional. Según Fátima Gutiérrez¹⁷, es éste un rasgo clave del romanticismo francés: una vez que la razón se muestra insuficiente para explicar la

¹⁶ BOIADZHEV, op. cit. p. 61.

¹⁷ GUTIÉRREZ, Fatima, *Las relaciones entre la Ilustración y el Romanticismo en Francia*, en **La Ilustración y el Romanticismo como épocas literarias en contextos europeos**, editado por A. Rossell y B. Springer, Servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 1996.

totalidad del ser, lo irracional se yergue en instrumento de conocimiento. Identifico en la Tentación un movimiento que va desde lo racional hacia lo irracional, y que finalmente termina con una vuelta abrupta a la razón –vuelta al cristianismo, la imagen final de Jesucristo, etcétera. La fase intermedia es lo más próximo que hay al tópico del *mundo al revés*. Siempre que pueda insertarse este tópico entre dos realidades que difieren de él en cuanto a oficialidad, a vida seria, establecida, no irracional, es lícito hablar de *carnaval*, de *fiesta*, de *orgía*. Instalarse en este ámbito es instalarse directamente en el de la comedia, pues caracteriza al carnaval “la lógica original de las cosas *al revés* y *contradictorias*, de las permutaciones de lo alto y lo bajo (la *rueda*) del frente y el revés”¹⁸. Bajtin llama *realismo grotesco* al sistema de imágenes de la cultura cómica popular de la Edad Media, cuyo rasgo distintivo es la *degradación*, esto es, la transferencia al plano material de lo elevado e ideal, en otras palabras, de lo sublime. Con la degradación un objeto cualquiera se retrotrae de su forma originaria para dar lugar a una nueva. Lo irracional como instrumento cognoscitivo debe entenderse en este contexto pues al mostrar los dos polos del cambio –el antiguo y el nuevo- la imagen grotesca se convierte en una imagen ambivalente que delata que no hay nada perfecto ni completo, permitiendo comprender la posibilidad de ordenaciones distintas a las establecidas.

Pienso que en **La Tentación...** la mayoría de las imágenes se resisten a ser armonizadas por medio de lo formal y/o lo establecido. Por tanto, la mejor manera de apreciarlas será bajo una categoría que acoja su diferencia y la explique desde una profundidad inherente a la naturaleza religiosa de la obra, específicamente a lo que le sucede al protagonista, a quien se le muestra que la realidad del cristianismo y en general la que él advierte, no es la única.

Adquiere conocimiento.

Por tanto, es ciertamente distinto del que era antes de entrar en lo irracional. Hay renovación y también reconciliación. En relación al fondo originario y esencial de la comedia, estos rasgos son clave: en ellos se explica de su afinidad trágica que como vemos, no es nada nuevo. Ya Sócrates y Aristóteles habían notado el fondo común. Los orígenes del drama¹⁹ se remontan a

¹⁸ BOIADZHEV, op. cit. p. 16.

¹⁹ En este párrafo hablo de comedia y tragedia como formas dramáticas, de modo que debe recordarse la definición de Janko, pues es en este sentido que se usa el término *comedia*. No

un “ceremonial prehistórico de muerte y resurrección, el rito del asesinato del año viejo (del rey –o dios, o héroe- viejo) y del recibimiento de la nueva estación (la resurrección, reencarnación o iniciación del rey adolescente)”²⁰. Asociado a este ritual hay otro consistente en expurgar a la tribu con la expulsión de un chivo expiatorio (“que puede ser dios o demonio, héroe o villano”²¹) que amontona en sí los pecados del año que pasa. Por otra parte, es esencial una competencia o *agon* entre rey viejo y rey nuevo, como también una fiesta para celebrar su victoria. Según Francis M. Cornford²², la tragedia representa sólo lo relativo al sufrimiento y muerte del dios, mientras que la comedia, al representar ambos, toma la significación de *sacrificio y fiesta*. Todo lo inalterable, las leyes morales y lo relativo al destino en la tragedia, resultan innecesarias para el héroe cómico, ya que la comedia convierte en artístico todo lo improbable que la otra rechaza, comenzando, por ejemplo, con la conjunción de realidades incompatibles como la muerte y la vida.

Sypher, ejemplificando con textos de épocas distintas, muestra como la estructura de muerte y (re)nacimiento se mantiene en ellos. Pienso que rastrear este movimiento es capital para el estudio de una obra –**La Tentación...**– a la que quiero comprender desde lo cómico, pues cuando una comedia porta y mantiene la improbabilidad (dada por el movimiento muerte-nacimiento) se genera –en relación al mundo oficial, establecido– la contradicción, que es esencial para la existencia de lo cómico. En **La Tentación...** no hay que empecinarse y rebuscar para identificar esta estructura a nivel global. Es muy clara: una larga lista de deidades e ídolos de diferentes culturas va a dar al vacío. A esto sucede un período de relativa calma y finalmente, la obra termina con la imagen de Jesucristo. Quizá alguien pregunte *¿entonces para qué te servirá esto?* Para insertarme en el ámbito del carnaval y desde ahí captar que las imágenes que tendrán lugar, operarán desde la religión o, en otras palabras, que

es esto contradictorio, ya que de acuerdo con Sypher, los movimientos rituales que le dieron origen se verifican en sus realizaciones modernas, donde la definición de Janko deja de ser apropiada, pues restringe la comedia al calificarla de forma dramática.

²⁰ SYPHER, op. cit. p. 17.

²¹ Ibid, p. 18.

²² citado en SYPHER, op. cit. ver p. 18.

la obra hace funcionar el grotesco con intención (des)religiosa. Por otra parte, esta categoría ayudará a entender el carácter de los dos personajes principales: Antonio y el Diablo, en tanto todo carnaval está presidido por un Señor del Desorden –el Diablo- que integra a los participantes –en este caso a Antonio- en lo festivo. Analizar el carácter cómico del Diablo es capital, pues es él quien sienta las bases del carnaval y por tanto, de las imágenes grotescas que tendrán lugar en él, de modo de poder entenderlas desde una fuente originaria. En lo concerniente a Antonio, debe tenerse en cuenta que el carácter reconciliador de lo cómico tiene que ver con que los participantes de la fiesta -o el carnaval, o la orgía- se desprenden de las máscaras que utilizan en su vida oficial (no-carnavalesca) encontrándose libres para soltar los impulsos que a diario deben reprimir. La reconciliación no sólo se entiende como el congeniar realidades incompatibles o el renacimiento del dios como espacio de alegría y calma después del combate. El rito originario de muerte y renacimiento alcanza a todos los participantes y toma la forma del *conocerse*: cuando éstos, luego del desenfreno vuelven a su vida normal, ganan una nueva perspectiva sobre sus yo oficiales: toman conciencia de la duplicidad de su existencia. Intentaré ver si efectivamente el carnaval reconcilia a Antonio y de concretarse, analizar qué tipo de reconciliación se efectúa en él.

Pero nótese que Antonio es el único participante del carnaval. Si con anterioridad dije que en **La Tentación...** predominan los rasgos románticos, debe saberse que a diferencia del medieval –de carácter popular-, el carnaval romántico es subjetivo e idealista, “una especie de carnaval que el individuo representa en soledad”²³. Las imágenes del grotesco, por lo tanto, diferirán. Para trabajarlas, utilizaré los estudios de Wolfgang Kayser, Charles Baudelaire, Valeriano Bozal y Mijail Bajtin²⁴ por referir al grotesco romántico. Dada la resistencia formal de las imágenes, no me ha parecido pertinente trabajar con un solo teórico, sino aunar sus

²³ BAJTIN, op. cit. p. 40

²⁴ Los textos utilizados serán: KAYSER, Wolfgang. *Lo grotesco en el romanticismo*, en Kayser **Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura**, Ed. Nova, Buenos Aires, 1964; BAUDELAIRE, Charles. *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas*, en Baudelaire **Lo cómico y la caricatura**, Machado Libros, Madrid, 2001; BOZAL, Valeriano. *Introducción: cómico y grotesco*, en Baudelaire **Lo cómico y la caricatura**, op. cit; BAJTIN, Mijail. *Introducción: Planteamiento del problema*, en Bajtin **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento**, op. cit.

exposiciones y recuperar las características –muchas veces semejantes- que considero serán pertinentes para mi trabajo.

Comenzaré afirmando, como hace Baudelaire, que el grotesco (al que llama *cómico absoluto*), más que una imitación, es una “creación entremezclada de cierta facultad imitativa de elementos preexistentes en la naturaleza”²⁵. Con frecuencia adquiere la forma de una creación fabulosa o fantástica que se escapa a los códigos establecidos y/o convencionales, y que al mezclar lo heterogéneo, confundir los dominios, invertir el orden de las cosas y en general al introducir una perspectiva en la que todo cambia y aparece distorsionado, nos distancia de nuestro mundo, imposibilitándonos de medir con los parámetros del nuestro, las deformaciones que tienen lugar²⁶. El grotesco romántico, con la destrucción de los órdenes existentes, nos hace perder pie, pues nos quita la seguridad que nuestra imagen de mundo nos ofrece, haciendo que desorientados, constantemente nos preguntemos por la naturaleza de lo real. Es ésta ausencia de soporte la que habla del carácter abismal de lo grotesco que genera en el espectador, según Kayser, estremecimiento ante la amenaza, según Bajtin, temor, de acuerdo con Baudelaire, vértigo. Y es que a diferencia del grotesco medieval, éste se presenta por lo general como terrible y ajeno al hombre: las imágenes de la vida material y corporal disminuyen su aspecto regenerador para transformarse en expresión del temor que inspira el mundo. El mismo motivo de la máscara –antes revelador de las transferencias de la vida- disminuye su carácter regenerador para convertirse en un objeto que encubre y engaña para disimular un vacío horroroso. En el grotesco, si bien hay un factor ridículo por salirse de lo racional, no predomina la ridiculez o una seriedad máxima, sino que “prevalece siempre el carácter extraño, vuelto ahora muy abismal, de lo tragicómico”.²⁷ Los trazos que adquiere son los de una imagen que en su incomprensión, muestra el horror, lo siniestro y lo sombrío.

²⁵ BAJTIN, op. cit. p. 100.

²⁶ Para los motivos y en general las distintas formas que adquiere la configuración grotesca, ver apéndice: **Wolfgang Kayser: Lo grotesco**, resumen para uso interno del seminario de grado **Lo cómico y la comedia**. Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2004.

²⁷ KAYSER, op. cit. p. 111

¿Produce risa? Bozal diría que el grotesco puede no producirla, mientras que Baudelaire tajantemente aseveraría que la risa –*risa satánica, risa diabólica, risa violenta, risa repentina, risa de verdad, risa profunda, risa primitiva, hilaridad loca*- es su única verificación. Aunaré estas opiniones para admitir que la risa no es condición de la grotesca existencia. De haberla, no sería una risa menos digna de lo cómico por encerrar significados contradictorios en el espasmo, la torsión, el gesto hilarante que produce: por un lado la idea de superioridad frente a la naturaleza ridícula e hiperbolizada, por otro, la certeza de que ese mundo desquiciado refiere al nuestro en su aspecto despreciable, depravado, corrompido: “es lo insoportable de la naturaleza que somos”²⁸. (Nótese entonces que lo cómico no reside en el objeto de la risa, sino en el individuo que ríe).

El grotesco remite a la humanidad caída. Kayser acentúa que cualquier tendencia alegórica, moralista o en general explicativa, elimina o disminuye el carácter grotesco de la imagen, que debe mantenerse precisamente como absurdo en virtud de desestabilizar y desequilibrar al espectador. Sin embargo, tomando la totalidad de una obra de estas dimensiones, esto es, de una que muestra un mundo incomprensible y anormal, quizá es posible encontrar en ella un sentido moral. “Un sentido de reconvención moral que espera de la incongruencia representada la reacción frente a un mundo que se ha desquiciado”²⁹. En el mismo sentido debe entenderse la aserción de Kayser de que la configuración grotesca “constituye la tentativa de proscribir y conjurar lo demoníaco en el mundo”³⁰.

Por otra parte, en el mundo del romántico grotesco puede tener lugar la reconciliación. Si bien Bozal piensa que el grotesco no conduce a la regeneración, debemos recordar que el que trabajaré en **La Tentación...**, al estar inscrito dentro del carnaval debiera, en virtud del movimiento muerte-nacimiento, llevar a ella. La reconciliación con el mundo en un sujeto que ha sido afectado por el proceso carnavalesco-romántico-grotesco, ocurre en planos *subjetivos* y *líricos*, incluso *místicos*.

²⁸ BOZAL, op. cit. p. 58.

²⁹ Ibid., p. 25.

³⁰ KAYSER, op. cit. p. 228

Pienso que si una obra grotesca posee un sentido de reconvención moral y además reconcilia, tenderá a la purificación. Habrá que ver qué ocurre en el caso que nos interesa. Mientras, y con este breve esquema, doy las pautas para lo que serán mis futuras consideraciones en relación al efecto y a las facetas que adquiere la aparición grotesca y en general lo cómico dentro de **La Tentación...**

Querré comenzar este estudio desde la ironía, que al impregnar la mirada del sujeto creador, agrega una intensidad específica a las imágenes grotescas y, de acuerdo a lo que intentaré desarrollar, se pone al servicio de la generación de lo cómico a nivel global. Para esto, introduciré una pequeña reseña del texto de Kierkegaard, no resumiéndolo, sino que seleccionando aquello que servirá para mi estudio. En vista de que su elaboración fue hecha pensando en la de **La Tentación...**, para no dejar vacíos conceptuales, eliminar repeticiones odiosas y dar continuidad a mi análisis, creo pertinente y necesario insertarlo dentro del desarrollo mismo.

DESARROLLO

Irónica Irónica Ironía

*A quien se puso en vanguardia
para urdir contra mí graves maquinaciones
¡que, de mi parte, lo abraza san Antonio!
No he de hacerle otro legado
François Villon.*

Incluso yo, Natalia Figueroa, la menos indicada –y por lo mismo la más testaruda- lectora de filosofía, puedo entender un aspecto básico de la tesis de licenciatura de Soren Kierkegaard, el danés seductor que entre densidad y densidad guiña el ojo al lector con una que otra broma del tipo –explicando críticas de ciertos escritores a otros anteriores- “y ya que todos se quejan ¿por qué no habría de quejarme yo también?”³¹; incluso yo, digo, tengo claro que la ironía socrática, con la que comienza el estudio de Kierkegaard, se sirve de una dialéctica que en virtud de lo concreto se eleva hacia lo abstracto. Este danés que los jóvenes filósofos citan para emocionar a sus respingados tutores esconde, detrás de su faceta de teórico voluntarioso, un empirismo innato: su estudio seguirá el idéntico camino del método socrático: descenso y ascenso, en la medida en que “quien quiera salvar su alma deberá perderla”³².

Los axiomas de Kierkegaard no influirán en mis convicciones particulares y peculiares, y siguiendo su sabio consejo, haré la del sujeto que no muestra solidaridad con lo que expone. Irónico ¿no? Pero ¿irónico visto desde quién? No responderé a esta pregunta tan sin importancia en este párrafo todavía menos importante, pero sí me daré a la tarea de explicar por qué en el párrafo anterior y en las primeras líneas de éste, dije lo que dije, y lo dije: Sócrates y Kierkegaard parten de lo concreto. Yo, en cambio, comenzaré mi estudio desde

³¹KIERKEGAARD, op. cit. p. 273.

³² Ibid, p. 297.

arriba, esto es, donde Kierkegaard termina el suyo: en la ironía *sensu eminentiori*, llámesele ironía pura, total, o búsquese otro nombre.

La *fiesta* de la ironía comienza, nuevamente en Dinamarca.

Y la ironía pura, a la que Kierkegaard llama también ironía *contemplativa* o *posicional* (en efecto, habían más nombres para ella), se trata de un componente que impregna completamente el punto de vista del sujeto que piensa el mundo. Ésta se distingue de la ironía *ejecutiva*, de tipo particular, utilizada en contextos limitados, en situaciones definidas. Dice Kierkegaard: “en efecto, uno puede preguntar con la intención de obtener una respuesta que contenga la plenitud deseada (...) o puede uno preguntar no con interés de respuesta, sino para succionar a través de la pregunta el contenido aparente, dejando en su lugar un vacío. El primero de los métodos presupone, naturalmente, que hay una plenitud; el segundo, que hay un vacío. El primer método es el especulativo; el segundo, el irónico.”³³

No sólo Kierkegaard; también la tradición que él respeta, reverencia y *critica* (Hegel, Solger, Tieck, Fisher, Schlegel) hablan de lo *negativo* como resultado de una pulsión irónica incapaz de postular cualquier cosa, y que se esfuerza en devorarlo todo. A esto se suma su cualidad *liberadora*, pero también en su aspecto negativo: libera al hombre de lo relativo pero éste “no puede cargar con lo absoluto sino en la forma de la nada”³⁴ pues le faltaría el contenido que la realidad le proveería. La ironía se libera de lo contingente, pero también de los gozos y bendiciones de la actualidad. En amplio sentido disocia, desune, disgrega. Cualquier verdad momentánea va a dar a la nada.

La relación entre sujeto y mundo pensado por él adquiere importancia, hacia el final de *Sobre el concepto de ironía*, a la hora de hablar del escritor –poeta, semipoeta, literato- y su texto. No debe haber, según Kierkegaard, el menor atisbo de solidaridad o compromiso con lo creado. La mirada del sujeto no debe aniquilar lo torcido o lo erróneo, sino que delatarlos en toda su falta. La tendencia no es hacia la unidad, sino a la desarmonía, pues la única verdad que maneja el ironista tiene que ver con la incapacidad de aprehender la existencia: el sujeto

³³ Ibid, p.104.

³⁴ Ibid, p.137.

irónico tiende hacia el vacío, y la ironía que maneja proporciona un tipo de mediación que conduce -citando a Kierkegaard en tres palabras- a “UNA---LOCURA---SUPERIOR”³⁵.

Cabe preguntarse ahora por **La Tentación...**

Libro que demandara a Flaubert tres años de intensa documentación de “incunables medievales, bestiarios, diversos teólogos, místicos, grimorios, historias de los comienzos del cristianismo, tratados de religión”³⁶. Libro que pone en marcha una arquitectura plagada de personajes bíblicos y mitológicos, filósofos, santos, animales fantásticos, cada uno dispuesto a atraer a Antonio a su credo particular. El tema base del libro, recordemos, habla de fe y religión. Ante tan complicado tema que por norma no puede citarse a la hora de comer, el narrador más educado será aquel que no niegue ni afirme. En el nivel formal, la obra está escrita *a modo* de obra dramática³⁷. Las intervenciones del narrador no pretenden guiar al lector hacia ninguna favorita tendencia: no es comentarista, sino que con su voz continúa la sucesión de la historia narrada. Con respecto al contenido la solidaridad con cualquiera de los credos enunciados es también nula y opera con un juego de atracción-repulsión: el sujeto creador no sólo permite la aparición de todo tipo de creencia, además, consiente de que sus portavoces exalten estos dogmas en toda su magnitud al punto de que yo misma he estado *tentada* de dejar las naderías del ateísmo y abrazar con delicado placer una -¡una sola!- de ellas. Pero al instante siguiente todo mi fervor fue opacado por un exposición religiosa distinta, y peor aún, mejor que la anterior. No detallaré, pero sí daré una lista de los grupos religiosos y personajes de la historia universal y mitológica que van apareciendo en el texto. Grupos: adamitas, apolinaristas, cainitas, carpocracianos, coliridianos, elquesaítas, gimnosofistas, mesalianos, montanistas, nicolaítas, paternianos, sampseanos, setianos, tacionitas; personajes: Arrio, Bardesano, Manes, Orígenes, Bardesanes, Valentín, Basíldes, Metodio, Cerinto, Hermógenes, Buda, Oanes, Archigalo, Cibeles, Júpiter, Apolo, Baco, Venus, Axiero, Esculapio, el dios Término, Dios, Sartor, Sarrator, el Diablo, la Muerte, la

³⁵ Ibid, p.283.

³⁶ BUSTAMANTE, Víctor. *Los colores prohibidos*, en **Revista de Extensión Cultural**, No. 46, noviembre 2002, en página Web <http://www.unalmed.edu.co/~dcultura/revi7.htm>

³⁷ Ver Introducción, p. 7.

Lujuria, la Quimera, el Sadhuzag, Catoblepas, el Basilisco, el Unicornio, etcétera, etcétera, etcétera.

Estos ni siquiera son la mitad de los que realmente existen en el texto. Lo que al principio interpreté como calentura mía, poco a poco fue convirtiéndose en una mirada fría ante tanta ideología distinta en este juego que atrae, exalta, pero finalmente agota. Algo similar le ocurre al protagonista en su conversación con Apolonio. Primero se interesa por este hombre de poderes divinos, pero luego se sofoca con su charla en todo sentido excesiva. Entonces dirá: “Pido disculpas, extranjeros, ¡es tarde!”; “¡No! ¡No! ¡Marchaos!”; “¿No me habéis oído? ¡Retiraos!”; “¡Basta!”; “Dejadme”; “¡Que se vayan, que se vayan!”. (pp. 393-399).

El exceso. Eso es, eso es. No la exuberancia, sino la superabundancia. No la demasía, pero sí el colmo. Esta es la *táctica* del sujeto creador: la hipérbole. Ya Janko –y no Kierkegaard- nota que es propio del carácter irónico exagerar la verdad³⁸. En **La Tentación...** exagerar –en el sentido de exceder, de sobrecargar- contribuye a que la verdad adquiriera nuevos significados: la exposición excesiva hace que en su distinta doctrina pero en su común afán de aprehender la existencia, estos credos pierdan su cualidad sacra y se muestren como meras posibilidades de significar la existencia. Veamos:

MANES: (...) Las almas que se van de este mundo emigran hacia los astros, que son seres animados.

ANTONIO *se echa a reír*: ¡Ah! ¡Ah! ¡Qué imaginación tan absurda!

UN HOMBRE *sin barba y de apariencia austera*: ¿Por qué?

Antonio va a responder, pero Hilarión le dice en voz muy baja que ese hombre es el inmenso Orígenes. (...)

ANTONIO, *con voz pausada*: No hay nada... que nos impida... creerlo (págs. 351-352)

La respuesta que da Antonio a Orígenes, el fundador de la exégesis bíblica, pareciera responder a esta otra: *¿Por qué un credo tendría que ser más verdadero que otro?* De ahí que Antonio responda: “No hay nada... que nos impida... creerlo”, con lo que no sólo instala a aquellas doctrinas en el ámbito de la posibilidad, peor aún, también a la suya. Y con esto, abre

³⁸ Ver JANKO, op. cit. p. 5.

una zanja dentro de su credo que poco a poco, terminará por derrumbar la arquitectura religiosa que él sostiene, introduciendo, ahí donde antes había certeza, la duda, la vacilación... el vacío de lo inaprensible.

Estos resultados se los debemos al sujeto creador del texto, quien tiene el poder absoluto de atar y desatar: apenas deja que algo subsista en su obra, lo elimina. Ahora, esta supresión opera en la medida en que deje que todo subsista a la vez, lo que otra vez me trae a la memoria la frase apocalíptica de Kierkegaard “Una locura superior”: la impresión de conjunto que produce el texto es la del vacío en el que nada ha quedado. El libro de Flaubert, al mostrar que todas las religiones –por muy disímiles que sean- pueden ser válidas, habla del error de ellas mismas: con ninguna se accederá a lo perfecto, con ninguna se llegará a conocer realmente.

Antonio accede a un universo que no teniendo verificación en este mundo, es *otro*, de modo que a través de la ironía el sujeto creador, deshaciéndose de cualquier realidad, ha sido libre de imponer una cuya característica principal es la aniquilación de todo orden establecido, cualidad que deja libre paso para la existencia de lo impensado: una vez que todo orden se aniquila, todo puede ser posible. En este espacio, cualquier forma y contenido tienen cabida, pudiendo convivir sin problemas. He aquí cómo la ironía, mediante el vaciamiento de lo concreto y de las certezas, abre el camino para la existencia del grotesco, pues una vez que se cae bajo la categoría de ironía, todo es susceptible de deformación, cualquier objeto, persona o entidad en general aparecen como vulnerables y prestos a mutar.

Grotesco

El alto es el rayo y el bajito es el trueno. Ja, ja... ¡Grotesco! ¡Grotesco!

Woyzeck. Georg Büchner

Su rasgo más característico puede definirse como la mezcla, o más bien, la confusión de los dominios. De acuerdo con el grotesco medieval del que habla Bajtin, éste es un rasgo que se presta para un juego alegre. Sin embargo, las imágenes grotescas de **La Tentación...** de los capítulos I, II, III, IV, V y VI deben ser entendidas desde el grotesco romántico, pues suspenden el aspecto lúdico para hacer referencia a uno angustioso y siniestro en vista de un mundo en que se hallan suspendidas las ordenaciones de nuestra realidad, esto es, “la clara

separación de los dominios reservados a lo instrumental, lo vegetal, lo animal y lo humano, a la estática, la simetría y el orden natural de las proporciones.”³⁹

La mezcla de dominios toma variadas manifestaciones, pero la que regirá toda la obra y dará pie a la existencia de las otras, será la que ocurra entre plano real y plano no-real, admitiendo que los lugares que visita Antonio no forman parte de ninguna realidad histórica verificable. En este preciso momento ironía y grotesco se dan a conocer en conjunto: para imponer su realidad la ironía suprimió toda realidad verificable, con lo que tuvo la libertad de simpatizar personajes y momentos de la historia absolutamente anacrónicos. Esta mezcla de dominios es clara: su resultado toma el nombre de grotesco. Nótese que mientras la ironía apunta a un procedimiento, el grotesco es el resultante de un conjunto de situaciones y cuenta con un efecto para el sujeto que lo experimenta. No existe un proceder grotesco; sí una situación grotesca. Mientras la ironía apunta a la apertura y mezcla del contenido, el grotesco se experimenta de igual manera, pero en un nivel formal: *muestra* la deformación.

Vemos en el texto una serie larga de los grotescos anotados por Kayser, de los que sólo nombraré algunos. Son grotescas todas las instancias donde se suspenda la valla entre el animal y la planta: “los vegetales se confunden ahora con los animales. Unos políperos que parecen sicomoros tienen brazos sobre sus ramas” (p. 461). Es grotesca toda instancia en que un miembro del cuerpo recorra a solas el mundo “ojos sin cabeza flotaban como moluscos” (p. 410). Es grotesca la aniquilación del orden histórico que permite que Antonio pueda conocer, por ejemplo, a Isis, a Orígenes, en lugares donde la confusión incluso es patente en la arquitectura: “Se ven pilones egipcios que se elevan por encima de los templos griegos. Unos obeliscos se erigen como lanzas entre las almenas de ladrillos rojos” (p. 330). Y en general, todo aquello que arrastre hacia lo desconocido: inversiones: anacoretas teniendo orgías, muertos que son bautizados, hombres que ladran, dioses que son degollados, camaleones del tamaño de un hipopótamo; exageraciones: dioses que se decuplican y multiplican; fetos cuádruples, etcétera, etcétera.

El sujeto creador se sirve del grotesco para *exponer* la confusión predominante sin tender hacia una finalidad concreta, sino precisamente para atestiguar de su carácter incomprensible,

³⁹ FIGUEROA, Natalia, **Wolfgang Kayser, lo grotesco**, op. cit. p. 1.

inexplicable y “ridículo-desastroso-horroroso”⁴⁰. Por eso ninguna de las confusiones es aclarada; simplemente son. En una primera instancia –capítulos I y II- se ven deformaciones de lo real que tienen que ver con proyecciones de las sombras de objetos reales o efectos de la luz de las velas, las que Antonio atribuirá a causas lógicas: “Es la antorcha, sin duda, que produce un juego de luces... ¡Apaguémosla, pues!” (p. 325), pero al extinguirla las imágenes se multiplican, le rodean y le asedian, y entonces, le invade un horror desmesurado. En el capítulo siguiente –NºII-, empieza la incertidumbre acerca de la realidad y es que Antonio se está cuestionando la posibilidad de que lo que ha contemplado no tenga explicación lógica, sino que exista. Dice: “¿He soñado...? Pero todo era tan nítido que empiezo a dudar” (p. 326)

Dejar el absurdo tal cual no es fortuito. Según Kayser, obedece a una cuestión de efecto en el receptor pues genera la inseguridad de constantemente preguntarse cómo son las cosas en realidad. No saber si lo que ocurre frente a los ojos es parte de este mundo o de otro hace perder pie a Antonio, puesto que le quita la seguridad que le inspira su imagen de mundo y la protección que lo tradicional le ofrece: lo amenaza.

Recordaré que estas deformaciones de la realidad -las recién explicadas- ocurren dentro del ambiente real de Antonio –el desierto, su choza, etcétera. Mientras Antonio esté en este mundo tratará, con mayor fuerza, de dar explicación lógica a lo extraño. En cambio, cuando accede a un mundo *otro* –al que lo lleva Hilarión- las imágenes grotescas adquieren otra faceta, pues ya no están insertas en la realidad del santo, sino que en la de ellas mismas: la realidad que dejó la ironía, que se configura de acuerdo al caos. Para Antonio, la amenaza se hace aún mayor pues pierde por completo el bastión de su seguridad: la realidad. Es entonces cuando dice: “¿Dónde estoy? Tengo miedo de caer en el abismo” (p. 384).

¿Dónde está Antonio?

En un mundo *otro*, donde lo irracional predomina. Pero ¿porqué, cuál es el motivo de que él se encuentre en tal lugar? ¿Es fortuito lo que da origen a esta estancia o su inmersión tiene justificación? Me inclino por la segunda opción. Según planteé en la Introducción, es posible rastrear en **La Tentación...** un movimiento que va desde lo racional o bien, desde el mundo cotidiano con todas sus pautas religiosas y oficiales, hacia lo irracional, y que finalmente

⁴⁰ KAYSER, op. cit. p. 38.

acaba en el primero. Tendría que remitirme a esta primera etapa para aclarar las interrogantes que ya no se resuelven desde la mirada del sujeto creador, sino desde lo que le acontece al protagonista del libro: san Antonio. Habrá entonces que ver.

Lo que aconteció a Antonio cuando se le presentó el Diablo

...golpeo mi cuerpo, y lo pongo en servidumbre, no sea que habiendo sido heraldo para otros, o mismo venga a ser eliminado.

La Biblia. 1 Corintios 9:27

Pero el demonio que odia y envidia lo bueno, no podía ver tal resolución en un hombre (...) andaba dando vueltas alrededor, como un león buscando una ocasión en su contra.

Vida de san Antonio Abad. San Atanasio de Alejandría.

Y tienen por rey sobre ellos al ángel del abismo, cuyo nombre en hebreo es Abadón, y en griego, Apolión

La Biblia. Apocalipsis 9:11

Al inicio del texto recogemos datos sobre la vida ordinaria de san Antonio, un asceta que apenas tiene qué comer. Vive solo y aparentemente en un ambiente normal: no hay seres extraños a su alrededor, no viaja por el espacio, no conversa con personajes mitológicos y fantásticos: no hay nada que pueda calificarse de irracional o improbable. Pero Antonio, en las primeras páginas del texto, establece una diferencia entre su pasado y el ahora en cuanto a actitud de él mismo: antes su fe era firme y él no se sentía ni miserable ni débil.

Esa anterioridad correspondería a un sistema cerrado, estático y conservador, donde la vida del santo no es perturbada por sueños o dudas. Al comenzar el texto Antonio ha perdido esta firmeza. Su fe es aquejada constantemente por dudas, por pensamientos que están en su conciencia y al destruirlos, vuelven a aparecer y lo ahogan. Siente debilitada la fuente que antes lo proveía de constancia y seguridad, y el cuestionamiento sobre la vida religiosa que lleva es inminente: “¿acaso es buena esta vida que llevo, retorciendo ramas de palmera al fuego para hacer cayados, fabricando cestas y cosiendo esteras, para que luego se lo lleven todo los nómadas, a cambio de un pan tan duro que rompe los dientes? ¡Ay, miserable de mí! ¡Más me valdría la muerte! ¡No puedo más! ¡Basta! ¡Basta!”⁴¹ (p. 320) La dubitación toma las

⁴¹ En el texto que utilizo (**Gustave Flaubert, Obras selectas**, op. cit.), *La tentación de San Antonio* ocupa el lugar posterior de *Madame Bovary*, de modo que su primera página

siguientes formas: turbación, molestia, recuerdo de su juventud y comparación con nombres bíblicos que fueron favorecidos con lujo, mujeres y comida.

Y es esta pequeña brecha de debilidad en un hombre aparentemente incorruptible como Antonio, la que aprovechará el Diablo para tratar de alejarlo de Dios.

El Diablo es un personaje cómico complejo. Su primera aparición tiene lugar en el ambiente de Antonio, pero en calidad de espectador que sin embargo tiene el poder de interferir: acodado sobre el techo de la choza del santo sostiene los Siete Pecados Capitales que enviará para tentarlo. Como porta los rasgos de un mundo *otro* en el que los códigos aceptados no tienen validez, adquiere la denominación de *intruso*, personaje arquetípico ligado con los antiguos rituales cómicos, también conocido como *alazon*, una suerte de intruso inoportuno que interrumpe el ritual, jactancioso por reclamar para sí buena parte de la victoria de su agonista (también llamado *ieron*, personaje que comúnmente profesa ignorancia y que pretende reducir al *alazon*, confundirlo), extraño y profanador. El trofeo que reclama –alejar a Antonio de su credo y devorarlo- hace que Dios –incluyendo en esta categoría la fe que Antonio le profesa- se convierta en su agonista. Y en tanto trate de alterar y tergiversar las concepciones sagradas que maneja Antonio, es profanador.

Todas estas características lo identifican simbólicamente con el *tonto*, esto es, con el personaje que se instala afuera y que tiene un punto sobre el cual pararse y desde el que “hace palanca sobre todos nosotros”⁴². Los Pecados Capitales, demonios al fin y al cabo, fracasarán. Cual amo convencido luego del fracaso de sus súbditos de que el mejor trabajo será el realizado por él mismo, decide aparecerse ante Antonio, sin presentarse como quien es –el Diablo-, sino bajo la forma de Hilarión. Es importante notar que “cuando aparece como tentador, el tonto –el héroe cómico que se instala *afuera*- debe ponerse la máscara. Se disfraza de clown o diablo, según se necesite, con el atuendo de bufón, ironista o loco”⁴³

corresponde a la 313 de este texto mayor. Para todas las citas de **La Tentación...** me limitaré a señalar el número de página correspondiente entre paréntesis.

⁴² SYPHER, op. cit. p. 28.

⁴³ Ibid, p.29

La máscara que utiliza es la de Hilarión, antiguo discípulo del santo⁴⁴ que a temprana edad vivió con él por un tiempo. Escogerlo a él no es fortuito, ya que el tentador debe poseer los rasgos de la inocencia para encantar. En el capítulo I, Antonio recuerda a Hilarión y dice: “¡Era como un hijo para mi!” (p. 318). Por eso, cuando el Diablo adopta tal forma, adquiere confianza de parte de Antonio y cierta autoridad a la hora de hablar de religión (puesto que Hilarión fue un religioso de renombre) pero no logra establecer una relación plena con la realidad de Antonio ya que al presentarse, adopta lo monstruoso como parte de su naturaleza.

De acuerdo con esto Hilarión es un personaje grotesco. Para Kayser lo monstruoso se refiere a distintas entidades que configuran una existencia, pero en planos tangibles y patentes, siempre que lo grotesco es grotesco mientras un observador pueda captarlo y experimentar su efecto. Hilarión funde en su físico al niño y al anciano: tiene *aspecto* de niño, pero sus cabellos blancos y rostro viejo y sombrío hacen prevalecer al viejo por sobre el crío. Las diferencias que nota Bajtin entre grotesco medieval y grotesco romántico se hacen patentes acá: la antigua concepción grotesca del cuerpo, que exhibía dos cuerpos en uno, mostraba “un cuerpo simultáneamente en el umbral de la tumba y de la cuna”⁴⁵ dejando ver la faceta regeneradora del grotesco. En el caso de Hilarión hay degradación –transferencia de los rasgos de un viejo sombrío al cuerpo de un niño- pero no renovación.

Con estas cualidades –o defectos- Hilarión se vuelve ajeno a la realidad de Antonio y su naturaleza monstruosa no está al servicio de expresar transferencias y metamorfosis (cualidad

⁴⁴ Hilarión, como san Antonio, es un personaje histórico. Lo poco que se sabe de él es tomado del ejemplar escrito por Jerónimo Presbítero **Vida de Hilarión** (en <http://multimedios.org/docs/d000207/index.html>) A los quince años este anacoreta de origen palestino siente el llamado de Dios y, sabiendo de la fama de Antonio, se dirige al desierto para conocerlo. Allí observa su modo de vivir, pero sólo permanece dos meses junto al santo, ya que “no pudiendo soportar más las numerosas personas que acudían a Antonio a causa de sus diversos sufrimientos o por los ataques de los demonios, consideró que no era conveniente soportar en el desierto a las gentes de las ciudades”. Hasta su muerte, su vida es un continuo intento de escapar del mundo para dedicarse por completo a Dios.

⁴⁵ BAJTIN, op. cit. p. 30.

propia del grotesco medieval), sino de encubrir, disimular y engañar. La degradación sin renovación engendra lo lúgubre y sombrío:

- Hilarión: ¡Soy yo! ¡He regresado!

- Antonio *se aproxima a él, observándole con detenimiento*: Sin embargo, su rostro era brillante como la aurora, cándido, alegre. El tuyo es viejo y sombrío. (p. 341)

Su aspecto físico revela lo incompatible como parte esencial de su naturaleza. Se trata de una imagen absurda que al mismo tiempo produce horror. De acuerdo con Kayser, el horror aparece cuando la percepción de una simultaneidad incompatible como la que porta Hilarión, destruye los órdenes existentes, abriendo un abismo allí donde el espectador pensaba avanzar con seguridad. En este contexto Antonio le declara a Hilarión: “Tienes un timbre tan metálico y frío que da miedo” (p. 342). Es sumamente efectivo –desde el punto de vista del Diablopresentarse con tal máscara, pues al quitar–la imagen grotesca, Hilarión– a Antonio la seguridad que le inspira la tradición y su imagen de mundo, le abre las puertas a nuevas posibilidades de existencia, insinuando desde su propia naturaleza lo oculto, lo desconocido. Hilarión pues, pasa a representar la intuición de un mundo –de un mundo *otro*– dentro del de Antonio.

En este primer nivel, aquel mundo *otro* sólo se aprecia en tanto extraño y oculto. No es lícito hablar acá de un mundo carnalesco, pues se sigue dentro del convencional. Mientras el Diablopresentarse con tal máscara, pues al quitar–la imagen grotesca, Hilarión– a Antonio la seguridad que le inspira la tradición y su imagen de mundo, le abre las puertas a nuevas posibilidades de existencia, insinuando desde su propia naturaleza lo oculto, lo desconocido. Hilarión pues, pasa a representar la intuición de un mundo –de un mundo *otro*– dentro del de Antonio. En este primer nivel, aquel mundo *otro* sólo se aprecia en tanto extraño y oculto. No es lícito hablar acá de un mundo carnalesco, pues se sigue dentro del convencional. Mientras el Diablopresentarse con tal máscara, pues al quitar–la imagen grotesca, Hilarión– a Antonio la seguridad que le inspira la tradición y su imagen de mundo, le abre las puertas a nuevas posibilidades de existencia, insinuando desde su propia naturaleza lo oculto, lo desconocido. Hilarión pues, pasa a representar la intuición de un mundo –de un mundo *otro*– dentro del de Antonio.

En Hilarión se hace patente la jactancia propia del *alazon* (pues dice saberlo todo y carga su tono de autoridad⁴⁶), pero sobre todo es *eiron*. Cuando insinúa desde su naturaleza lo oculto, acentúa el deseo de conocimiento que él mismo va rastreando en el santo y que será la piedra angular de su caída. Para tentarlo a través de la curiosidad, habrá un proceso que tiene lugar

⁴⁶ Nótense las réplicas de Antonio ante los comentarios de Hilarión: “¡Lo sabe todo!” (p.342); “¡Qué expresión de autoridad!” (p. 346).

cuando el Diablo –enfundado tras Hilarión- *viste el atuendo del eiron*, del ironista que “pone de manifiesto las contradicciones de su adversario”⁴⁷. Así dice, por ejemplo:

- Hilarión (*a Antonio*): (...) ¡Tú te privas de la carne, del vino (...) de esclavos y de honores; pero dejas a tu imaginación que te ofrezca banquetes, perfumes, mujeres desnudas y multitudes que te aclaman! (...) La posesión de la verdad proporciona alegría. ¿Acaso Jesús estaba triste? (...) Tú no tienes piedad más que por tu miseria. Es como un remordimiento y una demencia feroz que te lleva incluso a rechazar la caricia de un perro o la sonrisa de un niño. (p. 344)

Según Kierkegaard, cuando la ironía altera las certezas del otro se muestra como aquella que concibe el mundo, que busca mistificar –adulterar, falsificar, tergiversar- el universo que le rodea para hacer que el otro se revele. Nótese la réplica del santo:

-Antonio *estalla en sollozos*: ¡Basta! ¡Basta! ¡Remueves demasiado mi corazón! (p. 344)

Es por su tendencia a destruir cualquier certeza y/o convicción, que el proyecto fundamental de la ironía (dejar solamente el vacío) es incompatible con cualquier creencia religiosa: una y otra se excluyen mutuamente. Ante el irónico cuestionamiento de Hilarión, quien no pretende que Antonio le dé respuestas, sino vaciar las mismas, Antonio replica: “¡Poco importa! ¡Es necesario creer lo que dicen las Escrituras!” (p. 347). Lo mismo sucede más adelante:

- Hilarión: Entonces, ¿de qué te vale servir a Dios?

- Antonio: ¡Necesito adorarlo siempre! (p. 348)

Nótese que las dos respuestas de Antonio ubican a la necesidad como fundamento de su credo e incitan a pensar que Antonio sabe que de no tenerlo, caería en la nada, en la locura. Sin embargo, esta necesidad que sobrepasa cualquier racionalidad es y será, pese a que la fe retrotrae inmediatamente el poder irónico, la debilidad que Hilarión intentará explotar en todo momento. Pues la fe de Antonio más que firmeza, se muestra como desesperado asidero. Por eso Hilarión lo tienta ahora desde otro ámbito: ofreciéndole conocimiento, pero ocultándolo bajo la cualidad de *sabiduría religiosa*:

⁴⁷ BALLART, op. cit. p. 41.

- Hilarión: Pero, fuera del dogma, nos está permitido indagar libremente. ¿Deseas conocer la jerarquía de los ángeles, la virtud de los números, la razón de los gérmenes y de las metamorfosis?

- Antonio: ¡Sí!;Sí! Mi pensamiento pugna por salir de su prisión. (p. 349)

La sabiduría que ofrece a Antonio se activa a través del hallazgo de debilidades en la religión misma, que a modo de contradicciones, serán el toque que despertará la sed de conocimiento del santo. Dice Hilarión: “¿Cómo pudo tentarle el diablo, a él, que es Dios? ¿Es que jamás habías pensado en ello?” (p. 348). Y la respuesta de Antonio, que aún no cae en manos del ironista, abre la solapada posibilidad de su desmoronamiento. Responde: “¡Sí...! ¡A menudo! Entumecidos o violentos, esos pensamientos están en mi conciencia. Los destruyo y vuelven a aparecer y me ahogan” (p. 348)

Lo ahogan, lo ahogan. Sinónimos rastreados: lo sofocan, lo asfixian, lo estrangulan. Antonio, ingenuamente, muestra en toda su magnitud su debilidad, que se resume a una cuestión de saber o no saber. Hilarión lo insta a escuchar las palabras de hombres como Manés, Bardesanes, Valentín, Orígenes, Montano, Arrio, entre otros, con las siguientes palabras: “El señor ha dicho: *Yo tendría que hablarles aún de muchas cosas*. Ellos saben esas cosas.” (p. 351). Y a continuación, lo lleva a un lugar que no existe en este mundo y donde pareciera que todo, hasta lo más improbable, tuviera cabida. El santo no opone resistencia: si bien Hilarión, en su cualidad de personaje grotesco, insinúa lo oculto produciendo a Antonio cierto horror, también lo atrae sin que oponga mucha resistencia.

Pese a todo, Antonio teme en este mundo *otro* configurado por el caos irónico. Y el miedo significa acá una resistencia –a caer en el abismo, a formar parte de lo irracional. Mientras él se sienta intimidado continuará portando los valores de su sistema cerrado: sentirse de tal forma implica una alerta frente al peligro, lo que marca una diferencia entre su mundo y el *otro* que le impide sentirse a gusto.

¿Es la risa condición de comodidad?

*¡Oh Venus! En tu isla yo no encontré en mi viaje
más que una horca simbólica con mi retrato adusto...*

-¡Ah Señor! Dadme, dadme la fuerza y el coraje

¡de contemplar mi cuerpo y mi alma sin disgusto!

Las Flores del Mal. Charles Baudelaire

Lo pregunto, pues al iniciar el capítulo V vemos al santo soltar una carcajada ante la aparición de una especie de enanos hidrónicos que son dioses y desternillándose de la risa junto a Hilarión ante el desfile de ídolos de todas las naciones y épocas. Que se ría ¿implica que está a gusto? Ciertamente no. ¿Por qué ríe Antonio? Porque “¡Hay que ser un bruto para adorar eso!” (p. 403), esto es, Antonio no se ríe de los ídolos en particular, sino de los que creen en ellos: lo ridículo de las imágenes sólo se verifica al observarlas dentro del contexto de los creyentes.⁴⁸ De acuerdo con Baudelaire, la risa contiene sentimientos contradictorios: por una parte la idea de la propia superioridad: un “yo no me caigo”⁴⁹ y por otra, un sentimiento de debilidad respecto a lo que se ríe, un preguntarse “¿acaso no es ése mi mundo, acaso no soy yo ése?”⁵⁰. Pienso que es éste el caso de Antonio: convive en él la idea de no creerse tan bruto como para adorar a los ídolos y en el otro extremo, la de que entre el grupo de brutos adoradores pueda estar él mismo. Reafirma la segunda idea el hecho de que lo sucedido ahora tiene lugar con posteridad a la respuesta que le da a Orígenes (“No hay nada... que nos impida... creerlo”) y en la que Antonio había accedido a la comprensión de que ningún credo es menos –o más- cierto que otro. Por otra parte, Antonio se desternilla de la risa en compañía de Hilarión. Pero ya vimos que éste, al compartir la postura irónica del sujeto creador no tendría porqué reírse de aquellos *brutos*.⁵¹ No debe olvidarse que él es un ironista y que cuando Antonio dice “Hay que ser un bruto...”, él responde “¡Oh, sí! ¡Extremadamente bruto!” (p. 403) colocándonos en el terreno de una ironía discursiva, en la que el fenómeno (las palabras proferidas) no coincide con la esencia (lo realmente pensado: que Antonio actúa

⁴⁸ Dentro de este ámbito, es significativo el estudio de Bergson, quien nota que fuera de lo propiamente humano no hay nada cómico. en BERGSON, Henri. **La risa**, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.

⁴⁹ BAUDELAIRE, op. cit. p. 90.

⁵⁰ BOZAL, op. cit. p 46

⁵¹ Así cuando Antonio trate a Isis de impúdica por sus creencias, Hilarión le dirá con vehemencia “¡Respétala! ¡Era la religión de sus antepasados!”. (p. 420).

brutamente al persistir creyendo en Dios, de quien el Diablo trata en todo momento de alejarlo, recurriendo incluso a la imagen del desfile de ídolos).

Al portar lo contradictorio –por una parte la satisfacción por su superioridad, por otra, el sufrimiento de la intuición de su propia caída- Antonio no sólo se hace a sí mismo objeto de su risa, sino que se convierte en el objeto de la de Hilarión, pasando a portar, en tanto riente contradictorio, lo cómico: la complejidad de reírse de otro que es uno mismo, la unidad de una dualidad de ideas que resulta incompatible, la superioridad que delata la propia inferioridad, la inferioridad que debe ser llamada... por medio de la risa.

Sí. Antonio la utiliza para defenderse de la amenaza que siente. No hay comodidad, sino temor, pues al saberse miembro de su risa adquiere lucidez sobre su sentimiento contradictorio. La diferencia es sutil: si él antes temía, ahora sabe plenamente que teme, y porqué. El muro que había construido para distanciarse de cualquier adepto a un credo distinto comienza a derrumbarse por completo. Lo vemos pasar bruscamente de un estado a otro, casi convulso, en el suelo, con el rostro entre las manos, desplomado presa de una gran angustia, echándose a llorar sin consuelo.

Antonio vacilante, Antonio deslumbrado, Antonio reprimido

Más que cariño lo que sentía hacia él era una fascinación permanente. Era víctima de la seducción de Rodolphe. Había llegado casi a tenerle miedo.

Madame Bovary. Gustave Flaubert

¡Lo cual me ha hecho sufrir muchas veces, teniendo que soportar ese horrendo brebaje!

Yo maté a Alfred Heavenrock. Jean Ray

Antonio, Antonio, sí, Antonio. Mientras continúe temiendo, será como aquel que asiste a un carnaval pero se resiste a participar en él. Contempla al Olimpo bañado por una luz encarnada que asciende hasta el cielo, y dice “¡Ah, mi pecho se ensancha! ¡Una alegría que nunca había conocido desciende hasta el fondo de mi alma! ¡Qué hermoso es todo eso! ¡Que hermoso!” (p. 424). E Hilarión aprovechando cada momento lo insta presuroso a la adoración olímpica con analogías donde Proserpina es la virgen y Aristeo, Jesús. Antonio, que aún del miedo no se libera completamente, permanece escuchando con la vista baja y de pronto, como si recordara a Dios, abruptamente recita el símbolo de Jerusalén: “Creo en un solo Dios, el Padre, y en un solo señor Jesucristo (...) Creo en una sola y santa Iglesia, en la resurrección de la carne y en

la vida eterna” (p. 425) Nótese que el santo, al borde de sucumbir, acompaña cada frase con un profundo suspiro. Ya no se trata de abismarse debido a lo extraño del mundo *otro*, sino del miedo a abandonarse a los placeres de aquello que tiene frente a sí, ya que el hacerlo significaría romper con toda su vida religiosa.

El placer resulta de que lo contemplado –resultante de lo improbable- no existe dentro de su mundo. He aquí que un orden distinto del establecido se muestra como medio para alcanzar lo que en la realidad no se posee: felicidad.

Al comienzo del párrafo precedente utilicé la palabra *carnaval*. Es que creo que es posible rastrear, sobre todo en la segunda mitad del capítulo V, los rasgos característicos de una fase de este antiguo ritual: la de muerte y sacrificio. Una larga hilera de dioses de culturas y religiones diversas aparecen ante Antonio mostrándose en agonía y decadencia. Hablando de estos ritos, dice Bajtín que convertían a las divinidades en objeto de burla y blasfemia, haciendo de los mitos serios, mitos injuriosos, y de los héroes, sus sosias paródicos. Vemos, por ejemplo, a Ceres hundiéndose en el abismo, a Marte quitándose la vida, a Erictonio arrastrándose como si fuera un lisiado, a Hércules aplastado por los escombros, a Júpiter sintiéndose morir, a Britomartis aullando de miedo, a Isis lanzando lamentos con voz aguda. Se trata de la *muerte del dios*, sólo que en **La Tentación...** no es uno, sino todos los dioses los que serán sacrificados. La degradación opera acá como transferencia de la debilidad y mortalidad propia de un hombre al ámbito divino, elevado y eterno, es decir, materializando a los dioses.

Cómo se burla Hilarión de ellos, cuando dice: “¡Qué placer, ¿verdad?, verlos hundidos en la abyección y en la agonía!” (p. 432), y ¿qué peor blasfemia que destruir la grandeza y dignidad de estos dioses mostrándolos en situaciones límites como las mencionadas? Recordaré que la degradación a la que alude Bajtín se relaciona con la festividad carnavalesca propia de la Edad Media. Sin embargo debe entenderse desde el romanticismo, donde lo improbable se presenta como terrible. Ninguno de los dioses permite pensar en un juego alegre o en lo regenerador, todo lo contrario, en sus discursos y actos llevan la amargura, el dolor, el espanto y la vergüenza por su caída. El movimiento ritual tiene lugar, pero siempre entendido en el contexto moderno.

La palabra *profanación* es la que impera en este ámbito. Y en tanto sacrilegio, nos reubicamos en la fase de los antiguos ritos cómicos: la muerte del dios. Dice Sypher a propósito del

carnaval “que tiene el poder *de hacer mal hasta al mismísimo bien*”.⁵² Por eso, no debe sorprendernos que dentro de la larga serie de divinidades que forma la caravana que desfila sobre un despeñadero y donde cada dios cae desde el acantilado al precipicio, esté Dios, y diga: “¡Yo era el Dios de los Ejércitos, el Señor, el Señor Dios!” (p. 437).

Dios es una imagen que porta lo grotesco puesto que sus palabras arrastran hacia lo desconocido, hacia una instancia donde él, el dios bíblico, el de Antonio, no existe. La imagen de Dios y de las otras divinidades están invertidas por sus actos y por su materialización (los dioses son eternos, no mueren). Debo decir que invertir el orden de las cosas encierra algo más profundo que sólo exponer lo discordante o contradictorio. Según nota Bozal, “quizá sea necesario invertir para que la verdad pueda percibirse con mayor fuerza”. El tópico del *mundo al revés* refiere a una realidad desquiciada, desmembrada, desunida. Bajo el aspecto de un universo sin dioses se alude a un mundo que no tiene salvación, donde el hombre está perdido. El vacío es inminente. Nótese que este tópico actúa en conjunto y a semejanza de la hipérbole irónica. Mientras la segunda condujo al error religioso y a la imposibilidad de aprehender, el primero lleva directamente al sinsentido de toda existencia, ya que la salvación –en el sentido de eternidad después de la muerte, de “salud eterna”⁵³- está dada en todas las culturas por la adscripción al credo de una religión específica. Al no existir lo divino, se pierde la salvación y con esto, toda posibilidad de justificación existencial. Las deidades, al no poder ser retomadas en su esplendor, sino en su carácter ruinoso, refiere a un orden primordial que no puede alcanzarse, a la imposibilidad de establecer la armonía.

Con estos antecedentes, la amenaza que afecta a Antonio se convierte en miedo de caer en el abismo, en la nada, en la locura superior. Piensa que ya han pasado todos los dioses, pero alguien le responde: “Aún quedo yo” (p. 437). Es el Diablo, que bajo la apariencia de Hilarión, ha ido creciendo hasta convertirse en un ser de tamaño colosal. Se saca su máscara – de Hilarión- y se muestra “bello como un arcángel, luminoso como un sol y tan alto que para verle, Antonio debe echar la cabeza hacia atrás” (p. 437). Dice: “Me llaman la Ciencia” (p. 438):

⁵² SYPHER, op. cit. p. 22.

⁵³ Entrada de *salvatio, onis* en **Nuevo Valbuena o Diccionario Latino-Español**, 13ª edición, España, sin fecha.

-Antonio *se vuelve atrás*: Más bien tú debes ser... ¡el Diablo!

-Hilarión, *fijando sobre él sus pupilas*: ¿Quieres verlo?

-Antonio *no consigue despegar su mirada. Le atormenta la curiosidad por conocer al diablo, pero a medida que su terror aumenta, su deseo se vuelve desmesurado*: ¿Si lo viese, a pesar de ello..., si lo viese? (p. 438)

La debilidad de Antonio, que antes se manifestó como un querer conocer, termina por mostrarse en toda su magnitud como curiosidad tormentosa, como deseo desmesurado que va de la mano con el terror. La Ciencia o el Diablo⁵⁴, lo monta sobre sus cuernos y lo lleva hacia el espacio.

-El Diablo: (...) sentirás que es mayor tu alegría después de este descubrimiento del mundo, de este alargamiento de lo infinito.

-Antonio: ¡Ah, más alto! ¡Más alto! ¡Quiero seguir subiendo! (p. 441)

El Diablo está devorando la finitud por la infinitud: activando la ironía posicional pero en su faceta atractiva, seductora, esto es, en su primer momento: “cuando el ironista se abre al individuo, (y) éste se siente liberado y a sus anchas con él”⁵⁵. El Diablo está enmascarando su ironía y mientras Antonio no tome conciencia de esto, será burlado; estará en poder del ironista a modo –y acá retomo una de las analogías de Kierkegaard⁵⁶- de un muñeco que se sostiene de un hilo y que se maneja con sólo tirar de él. El Diablo, y he ahí su ardid, tocó correctamente la cuerda: el deseo de la sabiduría, la trampa de la curiosidad.

⁵⁴ En **La tentación...** no hay diferencia entre la Ciencia y el Diablo. Esto es entendible incluso desde la Biblia. Dice la serpiente (que representa al Diablo) a propósito del árbol que está en mitad del huerto: “No moriréis; sino que sabe Dios que el día que comáis de él, serán abiertos vuestros ojos, y seréis como Dios, sabiendo el bien y el mal. Y vio la mujer que el árbol era bueno para comer (...) y árbol codiciable para alcanzar la sabiduría (...) Entonces fueron abiertos los ojos de ambos”. Génesis 3:4-7, **Biblia de referencia Thompson**, versión Reina-Valera, revisión de 1960, Editorial Vida, 1987.

⁵⁵ KIERKEGAARD, op. cit. p. 115.

⁵⁶ En KIERKEGAARD, op. cit. p 278.

Apenas el Diablo lo tiene en su poder, sucede lo que Kierkegaard denomina el *segundo momento* irónico, con el adjetivo *horroroso* por insignia. Cuando Antonio comprende lo infinito del mundo, se da cuenta de que sus oraciones, los sufrimientos que ha infringido a su cuerpo y su ardor, “todo eso estaría dirigido hacia una mentira..., al espacio... Todo sería inútil” (p. 443). Lo encantador ha engendrado, como en un doloroso parto, una verdad espantosa, y Antonio ha quedado suspendido entre los dos imanes que tiende el proceso irónico: lo atractivo y lo repulsivo. Dice: “¡Mi conciencia estalla bajo esta dilatación de la nada” (p. 445). Y entonces, la elevación que la sabiduría le proporciona lo lleva directamente al desequilibrio, a la desarmonía. Antonio pierde toda unidad concreta y en cambio, gana la unidad de la ironía, que es unitaria en la nada abstracta y negativa. El abrir de ojos que le da la sabiduría, muestra sus garras: el conocimiento conduce a la *locura superior* del vacío.

La perspectiva del Diablo se acopla con la de la ironía *contemplativa o posicional*: no se dirige a una cosa en particular, sino que a toda la realidad dada por ser un componente que impregna por completo el punto de vista del sujeto. No consigue una configuración de conjunto a través de la aniquilación de segmentos particulares, todo lo contrario, es con este conjunto con el que destruye lo particular. Y así, todo lo que existe y es, cae bajo la categoría de ironía: “jamás conocerás el universo en su plenitud: por consiguiente no puedes hacerte una idea de su causa ni tampoco tener una noción justa de Dios, ni incluso decir que el universo es infinito, ¡puesto que primero habrá que conocer el Infinito!” (p. 445). El Diablo vacía lo concreto a través de la conciencia de lo infinito. Una vez que lo concreto accede a este nivel superior deja de existir como tal. A través del conocimiento –proporcionado por la Ciencia o el Diablo- Antonio, como Eva y Adán al comer del árbol de la sabiduría, *abre los ojos*, pero pierde por completo la realidad y el conocimiento exacto de cualquier cosa, pues al ser todo infinito, los objetos tienen distintas posibilidades de ser –de modo que ninguna de sus realizaciones será la verdadera: van ampliando su campo significativo hasta llegar a la nada.⁵⁷

⁵⁷ El paralelo con Eva y Adán queda muy bien explicado por el profesor Francisco Aguilera en el curso **Teoría del discurso**, impartido en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile el primer semestre del año 2003. Citaré la materia de clases registrada en mi cuaderno el día 27 de marzo de 2003: “En el Génesis la especificidad del hombre es poner nombre a las cosas (...) Onomatesis: formas mentales tan perfectas que coinciden con el modo de existir de lo nombrado (...) Al comer la manzana perdió [el hombre] el lenguaje

“La forma es quizá un error de tus sentidos y la sustancia una ocurrencia de tu pensamiento” (p. 445), le dice el Diablo, casi en un susurro y Antonio, Antonio, sí, Antonio pierde por completo el suelo bajo sus pies: la realidad y la comprensión de ésta, pues entiende de la imposibilidad de conocer. He aquí la clave para entender el grotesco que se genera a través de la ironía: la irónica trampa de la sabiduría, si bien condujo al vaciamiento de lo cognoscible, permitió comprender, una vez que el sujeto creador se sirvió de lo grotesco para configurar el texto, la posibilidad de ordenaciones distintas a las establecidas.

La comedia de la fe

Saqué el reloj... ya no latía... se había parado. No había nada, nada. No quedaba ni un solo estremecimiento en toda la ciudad, ni un destello, ni un soplo de viento en el aire. ¡Nada! ¡Nada en absoluto! Ni siquiera el rodar lejano del coche de punto.

La noche. Guy de Maupassant.

Antonio cierra sus párpados (...) Le invade un horror indescriptible; ya no siente nada, sólo una ardorosa contracción que le sacude el epigastrio.

La Tentación de san Antonio. Gustave Flaubert

Cuando el Diablo le explica a Antonio que Dios “es el único ser, la única sustancia” (p. 443), implícitamente admite que él mismo –el Diablo– es inherente a Dios, con lo que nos instala nuevamente en el ámbito de los ritos que originan la comedia, donde “Dios debe ser odiado antes de que pueda ser amado, negado antes de ser aceptado”⁵⁸: antes de la resurrección debe haber sacrificio y muerte. Si a propósito del capítulo V de **La Tentación...** dije que el dios viejo del antiguo ritual equivalía a todas las divinidades, finalmente el Diablo las engloba a todas bajo su figura, teniendo en cuenta que es él quien hace posible que Antonio viaje por este mundo *otro* y que la sucesión de deidades se muestre ante sus ojos. El Diablo, el eiron, el Tentador, es finalmente como el rey en el rito de la fertilidad: el que será sacrificado.

onomástico: ya no pudo nombrar las cosas según su existencia pues conocer el bien y el mal [esto es, alcanzar la sabiduría] significa tener múltiples opiniones sobre cada cosa en particular. [En cambio] Antes, con lo onomatesis, el conocimiento de cada cosa era perfecto.

⁵⁸ SYPHER, op. cit. p. 26.

Para experimentar su hechizo, Antonio asumió el riesgo de entrar en una situación límite donde nada se da por sentado. Asume la experiencia horrorosa cuando en un raptó de cólera dice, justo antes de que el Diabolo lo monte sobre sus cuernos: “el horror que siento me liberará de él para siempre” (p. 438). “El adversario nos acompaña a este encumbrado precipicio de la comedia, al borde del abismo desde donde (...) echamos un vistazo al Caos. Allí debemos pararnos en el límite de la Sinrazón y el Absurdo (...). Si no nos caemos, o nos lanzamos, podríamos ser salvados. Sólo si asumimos este riesgo podremos dejar a Satanás a nuestras espaldas (...) El Tentador debe perecer. Esto es, debemos sacrificarlo para salvarnos.”⁵⁹ El Diabolo es el Adversario por dos razones: uno, porque es el Tentador, el que quiere alejar a Antonio de su fe en Dios; dos, porque es el *agon* del rey nuevo, el que será coronado luego de su caída.

Pero falta aclarar una cuestión: ¿cae Antonio en el abismo? No. Explicaré esto desde la ironía. De acuerdo con Kierkegaard, el ironista debe ocultar su ironía, pues ésta se suprime en el instante en que los oyentes la entienden. Al terminar el capítulo VI, cuando el Diabolo en un último gesto, con la boca abierta, presto a devorarlo, le dice: “¡Adórame entonces! ¡Y maldito sea el fantasma al que tú llamas Dios!” (p. 445) Antonio comprende que todo el proceder del Diabolo ha estado al servicio de un fin particular: alejarlo de Dios, de la fe, de su vida religiosa incorruptible. En este instante la ironía se suprime y “Antonio levanta la vista, en un último gesto de esperanza. El Diabolo le abandona” (p. 445) para no volver a hacer mella en el texto. Y ¡paff! ¡pum! ¡shwiich! Toda la ironía derrumbada por una seña y el Tentador, finalmente aniquilado.

Antonio se salva del Diabolo, pero su sentimiento religioso adquiere nuevas facetas. Si al principio del texto se mostraron sus vacilaciones religiosas, ahora –en el capítulo VII– continúa creyendo, pero en un estado de desesperación, de desamparo. El Diabolo no logra devorarlo, pero sí consigue romper la armonía básica de Antonio, que desde ese entonces dirá: “¡Y yo que creía poder unirme a Dios...! (...) ¡Tengo el corazón más seco que una roca! ¡Antes desbordaba de amor! (...) Oh, encanto de las oraciones, felicidad del éxtasis, presentes del cielo... ¿por qué no venís? (...) ¡Horror! ¡Horror!” (pp. 446-447). Antonio, repito, continúa creyendo, pero su fe ha sido vaciada, de ahí el desamparo, los sollozos, el recuerdo acucioso de su madre, de Amonaria, el pensar en el suicidio. El santo se muestra más humano

⁵⁹ Ibid, p. 30

que nunca, pues dentro de su debilidad asume la contradicción que lo aqueja. Así, cuando Mujer Vieja le pregunta “¿Qué te retiene?” (p. 448), responderá:

- Antonio, *balbuceante*: ¡Tengo miedo de cometer un pecado! (p. 448)

Entonces se muestra a todas sus anchas una de las contradicciones más grandes de todas y que nos permite instalarnos en el ámbito de la comedia de la fe: Antonio adquiere conciencia de que tras su sentimiento religioso está el vacío y sin embargo, tiene la obsesiva pasión por continuar creyendo. Aquí radica precisamente lo cómico: en la convivencia de los contrarios: por un lado Dios, el paraíso cristiano y una vida religiosa dedicada a él, por otro lado el infinito, el vacío, la perdición y el sinsentido de que ha dedicado toda su vida a una entidad inexistente. La comedia religiosa se nos muestra como una creencia apasionada en el absurdo, donde la fe ya no se basa en lo seguro, sino en lo improbable, en lo irracional, en lo incierto. Antonio admite: “¡...mis ojos [están] confusos!” (p. 449)

Inmersión carnavalesca

Puedo decir que esa mesa era un círculo mágico hacia el que me sentía atraído, y sin embargo sentía un cierto temor sagrado que me impedía entregarme por completo. Finalmente un día, cuando el maestro estaba ausente, superé mi temor y salté encima de la mesa. Qué placer...

Opiniones del gato Murr. E. T. A. Hoffmann.

El yo oficial de Antonio poco a poco da paso a otro que se abre y admite que las plegarias le resultan insoportables, a otro que se descubre para recordar a Amonaria, esa niña de su infancia que encontraba cada tarde a orillas del aljibe. Se la imagina dentro de un baño caliente, desnuda: “Su cabellera le llega hasta las caderas, cubriéndolas como una capa de vellón negro; está un poco sofocada en esa atmósfera demasiado caliente, respira curvando su cintura, los dos senos levantados. ¡Vaya...! ¡Es mi carne que se revela!” (p. 447). Se quita definitivamente los atuendos de su yo oficial -que en la predicación por el espíritu, rechazaba la carne- para en su liberación, pasar a formar parte del ritual cómico. Hay acá un desenmascaramiento que conduce a la libre descarga de los impulsos que su yo oficial reprimía. Por eso el carnaval, de acuerdo con Sypher, debe observarse en su aspecto redentor: nos libera de las ataduras convencionales.

Nótese que recién cuando Antonio se asume en su humanidad contradictoria puede formar parte de un mundo que en la disimilitud que presenta con respecto a la realidad, es también contradictorio. No se trata de que deje de creer a Dios, sino que se acepta o mejor dicho, se conoce a sí mismo ambivalente: superior e inferior, creyente y no creyente, religioso y carnal. He aquí una categoría de disolución grotesca que a través del distanciamiento del yo oficial y de la simultánea inmersión en el liberado -resultando de esto un desdoblamiento incompatible- se rehúsa a representar una identidad unitaria. Lo que se representa, en cambio, es una unidad únicamente unitaria en lo múltiple y contradictorio. Convive simultáneamente el horror y el éxtasis que produce la violación de los principios del mundo y de la individualidad, rasgos que llevan a la reconciliación de Antonio no sólo con sus otros yo, sino también con los otros distintos a él: ahora acepta este mundo invertido, conversa con los personajes que tienen aparición, por más monstruosos que resulten. Antes su mundo estaba dominado por la jerarquía de los conceptos religiosos y morales sumida en la idea de que el hombre puede salvarse de toda amenaza refugiándose en un sistema de símbolos estables y definidos que se esfuerzan por ordenar la totalidad de la experiencia, sistema imperfecto pues llevó a Antonio a una experiencia fragmentaria que adquirió las formas de desear algo profundamente para luego reprimirse. Pero la ironía lo llevó a la conclusión de que lo verdadero no existe, sino que lo que prevalece es una interpretación que adquiere la forma de una norma. Por otra parte, a través de la dualidad de mundo a la que alude el grotesco, y de la disolución de su propia identidad, entiende que ninguna estructura es estable, que ningún valor es eterno, que cualquier intento de sujeción lógica o racional *estaría dirigido hacia una mentira*. Reconocer esto y aceptar y dar libre paso a sus deseos es desenmascarse, y no imponerse.

En el capítulo VII el cielo, luego de estar desde el comienzo en oscuridad, comienza a clarear dando paso a la niebla, fuerza elemental que contribuye a la configuración de los grotescos en la medida en que aumenta la confusión inherente a la situación respectiva, e impide observar las imágenes con claridad. El santo cree distinguir figuras con apariencia humana, pero no tiene certeza, y no le importa. Se presenta una serie de personajes distintos de los que hasta aquí habían hecho aparición: ya no es posible identificar religiosos, filósofos o deidades establecidas formalmente por la cultura a la que pertenecen. Los personajes que aparecen portan lo extraño y fantástico en su propia naturaleza formal, no consistiendo en seres totalmente ajenos a la realidad, sino que basando su extrañeza en los límites de lo que es una

figura con apariencia humana. Por tanto, la degradación apunta a lo humano mismo. Así aparecen los Nisnas, que tienen sólo un ojo, una mejilla, una mano, una pierna y la mitad del corazón; los Blemios, seres sin cabeza; los Esciápodes (o Sciapodi), que permanecen adheridos a la tierra por medios de sus cabelleras, los Cinocéfalos, hombres con cabeza de perro, entre otros.

A diferencia de los personajes que tuvieron lugar en el capítulo V, éstos se rehúsan a ser comprendidos desde lo terrible. Incluso el tono de sus discursos puede calificarse de alegre, no tratándose de una imagen que sólo expresa destrucción absoluta sino también inmersión en una inferioridad productiva que quiere manifestar la imperfección de la existencia. Expresar una concepción de mundo es un aspecto básico del sistema de imágenes de la cultura cómica medieval, y que debe provenir del mundo de los objetivos superiores de la existencia humana. Las palabras de estos grupos de seres, que por su forma física apuntan a lo humano imperfecto, deben entenderse en este contexto: no se trata de lamentaciones, sino de declaraciones de cómo cada uno –en su imperfección- alcanza la felicidad y/o la complacencia, objetivo superior de todo ser humano:

- Los Nisnas: (...) Vivimos conformes en nuestras medias casas, con nuestras medias mujeres y nuestros medios niños.

- Los Blemios: (...) Vamos rectamente por nuestro camino, atravesamos todos los lodazales, contorneando todos los abismos y somos las personas más laboriosas, las más felices y las más virtuosas.

- Los Esciápodes: (...) ¡Nada nos perturba, ningún trabajo nos entretiene...! ¡Mantener la cabeza siempre lo más baja posible, ese es el secreto de la felicidad! (págs. 456-457)

Cuando estos seres imperfectos en relación al hombre exponen su felicidad con tanta simpleza aluden al yo serio de toda persona, ese que se reprime y que por más que tenga, no alcanza la felicidad. Antonio debe sentir esta alusión a su naturaleza en tanto el grotesco, por medio de la violación de las proporciones naturales y de la disgregación, se muestra como lo “insoportable de la naturaleza que somos”⁶⁰. Nótese que estamos en el ámbito del grotesco regenerador. Al aludir las imágenes –con sus respectivos discursos- a quien las contempla -a Antonio- éste debe captar la sinrazón de su congoja y miedo a través de la simple felicidad de

⁶⁰ BOZAL, op. cit. p. 58.

aquéllas. Por eso, se permite disfrutar del mundo *otro*: aspira el frescor de las hojas verdes y, luego de que con su cornamenta el Sadhuzag produzca una música, le parece que esa melodía transportara su alma.

Por vez primera participa de esta instancia que recuerda los ritos originarios de la comedia, en su parte festiva. Una vez que se hace miembro de este mundo donde lo irracional e improbable conviven, deja atrás la fachada de su yo serio, entonces se lee: (Antonio) “¡Ya no tiene miedo!” (p. 462), es decir, ya no opone resistencia. Finalmente su sistema cerrado sucumbe ante las finas imágenes grotescas en las que la naturaleza entera se mezcla y confunde mostrando que todo está formado de una sustancia idéntica.

“Luego las plantas se confunden con las piedras. Hay piedras que parecen cerebros, estalactitas con unos senos, (...) Unos diamantes brillan como ojos y unos minerales palpitan” (p. 462). La confusión de los dominios ya no apunta, como antes, a un aspecto siniestro en virtud de un mundo que suspende las ordenaciones de nuestra realidad; todo lo contrario, a su faceta lúdica, que activa hasta lo inerte y donde la imagen grotesca muestra un fenómeno de cambio y metamorfosis en los estadios de crecimiento y evolución. A través de la mixtura de los elementos y de la inserción de lo animado en lo inanimado, se obtiene una imagen que permite contemplar con nuevos ojos un elemento que antes pasaba desapercibido –como una piedra, por ejemplo. Al mostrar esta faceta oculta el grotesco permite mirar con nuevos ojos el universo y comprender la posibilidad de órdenes distintos a los establecidos. Es así como debe entenderse, según creo, su nueva postura:

-Antonio, *delirando*: ¡Oh, qué felicidad! ¡Qué felicidad! He visto crecer la vida, he visto comenzar el movimiento. La sangre de mis venas corre tan deprisa que parecería van a estallar. Ansío volar, nadar, ladrar, mugir, aullar. Quisiera tener alas, un caparazón, una corteza, despedir humo, llevar una trompa, torcer mi cuerpo, dividirme enteramente en pedazos, estar en todo, emanar olores, desarrollarme como las plantas, fluir como el agua, vibrar como el sonido, brillar como la luz, acurrucarme bajo todas las formas, penetrar cada átomo, descender hasta el fondo de la materia, ¡ser la materia! (p. 462)

En términos de liberación y regeneración Antonio por vez primera es feliz. Considerando que en el primer capítulo se sentía miserable y que en todos los sucesivos se sintió amenazado, horrorizado y confundido, estar alegre implica un sentirse *otro* que lo redime definitivamente de su vida seria y conservadora. Este momento puede calificarse de catártico, ya que el santo descarga sus impulsos inhibidos y expresa su deseo de querer compenetrarse con la materia,

todo esto en un estado de locura, de delirio. El sinsentido de querer llevar una trompa, de dividirse en pedazos, de aullar y mugir actúa homeopáticamente al liberarlo de cualquier racionalidad y hacerlo partícipe de una instancia que adquiere el aspecto de fiesta de la sinrazón.

Sin embargo, se trata de una fiesta solitaria, lo que nos recuerda la naturaleza romántica de **La Tentación...** Si bien el carácter regenerador se da desde los rasgos del grotesco medieval, en su conjunto no debemos olvidar que “el grotesco romántico es un grotesco de *cámara*, una especie de carnaval que el individuo representa en soledad (...) La reconciliación con el mundo, cuando se produce, ocurre en un plano subjetivo y lírico, incluso místico”⁶¹. Aun así, esto no impide aseverar que en **La Tentación...** existen imágenes grotescas que no permiten contemplarlas desde el romanticismo, que opone la palabra terrible a lo lúdico.

El retorno

Estás todavía en la tentación de Antonio (...) En cuanto al mundo, cuando tú salgas, ¿en qué se habrá convertido?

Juventud. Arthur Rimbaud

¿Hay reconciliación con el mundo en **La Tentación...**? Véase el final:

Por fin se hace de día y, como las cortinas de un tabernáculo que se descorren, unas nubes de oro se enrollan formando grandes volutas que dejan ver el cielo.

Y en el centro mismo del disco solar resplandece el rostro de Jesucristo. Antonio hace la señal de la cruz y comienza de nuevo sus oraciones (p. 462)

Final que a primera vista resulta ciertamente incomprensible. Pese a todo hay una certeza: la señal de la cruz y la oración son actos de fe que desmantelan el delirio anterior. Visto desde la postura irónica del sujeto creador parecieran haber contradicciones en tanto el acto de fe implica el retorno a un credo específico simbolizado por Jesucristo, y religión e ironía –como vimos– son incompatibles. Ya expliqué que el poder negativo de la ironía resulta de su incapacidad de postular cualquier cosa, resultando el vacío. También mostré cómo el sujeto creador en su solidaridad cero, permitió la existencia de credos distintos con tal de derrumbar el muro de la religión. Pero ahora todo parece retornar a su origen y la serie de tentaciones

⁶¹ BAJTIN, op. cit. pp. 40-41

quedar en el olvido ante la aparición de la imagen final. Con esto, la postura del sujeto creador en la que nada subsiste se muestra como táctica, pues está al servicio del momento final, del acto de fe sin el cual el resultado del texto sería el panteísmo.

Este servicio que presta la ironía cambia la perspectiva que teníamos del sujeto creador, puesto que si rompió con todo es porque tenía una finalidad *a priori* que le impidió extraviarse en una infinitud sin contenido. En otras palabras, es porque la ironía se presenta como ironía *dominada*: ya no aparece como verdad sino como camino hacia la verdad. La doma de la ironía se trata de un momento necesario para sobreponerse a la locura superior de la nada y la única forma de conseguirla es neutralizando o más bien, armonizando el poder negativo de la ironía con fe en la trascendencia, que es fe en la divinidad. Entonces, se convierte en valor positivo, emprendiendo el movimiento inverso de la negativa. Y ahí donde ésta infinitiza y amplía, aquélla finitiza y restringe. Visto desde el acto de fe final la ironía, en relación a los credos, estuvo en toda la obra aleccionando, corrigiendo y descartando posibilidades para finalmente indicar el camino correcto y con esto, estabilizar y dar contenido a lo que antes era poco más -¿o menos?- que un abismo.

El resultado de este proceso permite identificar la segunda instancia del movimiento ritual muerte-renacimiento. A propósito de los capítulos V y VI vimos cómo la agonía y decadencia de los dioses se identifica con la muerte del rey o dios. La fase siguiente de resurrección o nacimiento se constata en la imagen final con la aparición de Jesucristo, hijo del Dios que fue degradado en la fase anterior, sobreviviente de todos los dioses agónicos.

Con respecto a Antonio, uno esperaría que se quedase en esa instancia de júbilo y delirio incompatible en algunos aspectos con el ascetismo, que implica aislarse del mundo y privarse de cualquier realización corporal en pos de la elevación espiritual. Sucede –como anteriormente dije- que gracias a las imágenes grotescas él no sólo descubre la vida en su aspecto ambivalente, sino que además se descubre a sí mismo distinto. Si bien el hecho de comenzar nuevamente sus oraciones implica una vuelta a su yo oficial, se trata de un retorno distinto teniendo en cuenta, por ejemplo, que hubo un momento en que las plegarias le resultaron insoportables y que al comienzo del texto admite que orar es una monótona tarea. Recién con el descubrimiento de sí mismo puede volver a rezar. Ocurre lo siguiente: cuando el santo descarga sus impulsos inhibidos recupera por medio del delirio la sanidad que ya estaba desgastada en su vida cotidiana. La monotonía y la miseria que muestra en el primer

capítulo tenían que ver con sentir agotada la fuente que antes le inundaba el corazón, lo que lo hacía resentirse de sus deberes como hombre religioso y asceta. Asimismo, vimos que al regresar de su viaje en el espacio con el Diablo se muestra la contradicción de creer en Dios y sentir que detrás de aquello está el vacío. En la imagen final pareciera que desaparecen estas contradicciones. Es que “la irreverencia del carnaval nos descarga de nuestros resentimientos y purga nuestras ambivalencias de modo de poder retornar a nuestros deberes como hombres honestos”⁶² de ahí que Antonio aparezca con una responsabilidad religiosa renovada en la comprensión de que al haber visto las cosas desde lo alto y desde lo más bajo, desde el hundimiento más profundo, conoce entonces lo incorruptible: Dios y la fe. Y el resultado de su aprendizaje religioso se expresa en la imagen de Jesucristo, ser que funde en su naturaleza lo divino y lo humano y que desde esta compenetración resuelve la problemática del santo, que estuvo casi todo el tiempo suspendido entre los dos imanes del proceso irónico: lo infinito y lo finito, sin poder dar solución a esto. De acuerdo con su discurso delirante comprende que hay una sustancia única que se expresa en la materia, esto es, un infinito manifestado en lo concreto. La imagen de Cristo aún y expresa estas cualidades, ya que él es el *hijo de Dios en la tierra*.

Por todo esto, creo pertinente afirmar que el movimiento muerte-renacimiento tiene lugar en Antonio, quien en la última imagen marca una diferencia con su *yo* anterior que lo asimila con aquellos inmersos en el carnaval y que para participar en él, salen de sus fachadas y luego de desinhibirse, retornan a sus *yo* serios pero con una nueva perspectiva sobre sí mismos que permite hablar de regeneración o si se quiere, de renacimiento. He aquí el poder homeopático de la comedia que curó lo insano del comienzo –la miseria y la dubitación religiosa- con el delirio festivo del final –el querer convertirse y mezclarse.

La comedia “cura la locura con la locura”⁶³.

Las líneas finales del texto empiezan con las siguientes palabras: *Por fin se hace de día*, remitiéndonos al carácter estacional de la fiesta ritual que simboliza el paso de un estado a otro, considerando que todo el resto de **La Tentación...** tiene lugar de noche. El día que

⁶² SYPHER, op. cit. p. 21.

⁶³ Ibid, p. 21

comienza marca el término de los grotescos carnalescos, así como la noche es el espacio en que se manifiestan. De acuerdo con Bajtin, el grotesco medieval se realiza de día, mientras que el romántico tiene predilección por la noche. La noche abarca los capítulos I, II, III, IV, V y VI donde el mundo *otro* se muestra en su faceta terrible, degradante y no renovadora. Al comienzo del capítulo VII, en cambio, *el cielo comienza a clarear* pero aún, como vimos, hay bruma y niebla. Fue en esta instancia donde rastree grotescos que muestran su faceta renovadora, vista en magnitud en líneas del tipo: “helechos ressecos comienzan a reverdecir y unos miembros que faltaban vuelven a formarse” (p. 462). Según estimo, este trecho entre la noche y el día es lo más próximo a la inserción del grotesco de carnaval dentro del ámbito del grotesco terrible del romanticismo, que alude a un mundo que se está desquiciando y donde uno no encuentra apoyo alguno. En cambio el carnalesco, al referir a la ambivalencia de nuestro mundo nos permite acceder a órdenes distintos de existencia, quitándonos las pesadas cargas del dogma y lo convencionalmente aceptado, todo dentro de un ambiente de jovialidad. A excepción de algunos –como los Sciapodí, los Blemios, los Nisnas- la mayoría de los personajes del capítulo VII tratan de intimidar a Antonio. La tenue luminosidad de esta instancia no tiene tanto que ver con alumbrar lo contemplado para observarlo con nitidez, sino que con la claridad mental y espiritual que adquiere Antonio y que le permite, por ejemplo, no intimidarse con los grotescos finales, sino que apreciarlos bajo su cualidad renovadora. La amenaza que sentía se relacionaba con que los cánones de su mundo y sistema no servían para comprender lo que contemplaba, de modo que perdía la seguridad y la tierra firme, bordeando lo abismal. La luz, al remitir al grotesco renovador del medioevo, nos instala en el carnaval mismo, donde efectivamente hay desenmascaramiento y donde Antonio ya no teme ni toca el vacío, sino que participa de lo irracional. Si contemplamos la obra en su totalidad, como paso de un estado a otro, tenemos que los capítulos que ocurren de noche, donde sólo existe lo terrible, conforman el primer momento del grotesco: degradación. En cambio en el VII tiene lugar la renovación, lo que permitiría decir que la obra en sí es un festival cómico-grotesco. La regeneración toca todos los ámbitos puesto que la imagen de Jesucristo es el dios nuevo que en su nacimiento, absorbió la muerte de todos los anteriores dioses, filósofos, monstruos y en general de toda criatura que tratara de acercar a Antonio a su credo específico.

EPÍLOGO

Se suele hablar de la tragedia de la ironía, que resulta de la imposibilidad de adaptar el conocimiento adquirido por el sujeto al mundo real. Pero en **La Tentación...**, en cambio, dicho conocimiento puede ser reconciliado a través de la locura, que armoniza el vértigo negativo con la renovación festiva. La imagen final de Antonio no porta en sí lo desmembrado o la desarmonía que sí tenía al comienzo del texto, y es que a través del absurdo gana una nueva perspectiva sobre sí que prueba que la instancia irracional concede un conocimiento sobre el ser y la totalidad que no logra la razón y lo establecido.

Desde este punto de vista presentar lo horroroso se subyuga a un proceso liberador que conduce hacia algo mejor. Lo que primero fue la espantosa y terrible referencia a una realidad imposibilitada de conseguir la armonía, se tradujo en el descubrimiento de que el grotesco de **La Tentación...** no apela a la desunión, sino que a otro orden existencial que al mostrar la ambivalencia permite comprender que el orden conocido no es el único y que la armonía radica precisamente en la unión de los contrarios, en la unidad de lo múltiple: lo que desde el punto de vista de la realidad es incompatible, deja de serlo una vez que se admite la ambivalencia de toda existencia.

Jesucristo, Jesucristo es el resultado de lo grotesco regenerador en el ámbito de la comedia de la fe: resuelve y encierra la contradicción del hombre religioso en su finitud infinita, simbolizando no una ambivalencia terrible que ahoga, sino la unidad regeneradora de lo contradictorio como posibilidad armónica de existencia. Si la comedia de la fe de la que habla Sypher y Kierkegaard adquiere trazos trágicos, en **La Tentación...** éstos desaparecen con la inmersión carnavalesca que siempre deja patente lo contradictorio de la convivencia, pero entendido desde la reconciliación con el mundo y con el propio yo, con la reconciliación de lo contrario. Y en tanto haya reconciliación no podemos hablar de tragedia, sino de comedia pues más que exponer lo contradictorio, lo reconcilia dentro del hombre.

Así opera lo cómico –a nivel global- en **La Tentación...**: mostrando lo incompatible no como cualidad terrible, sino que tendiendo hacia la reconciliación de lo que en principio Antonio intentaba saldar contraponiendo a sus deseos la rigidez de su sistema de símbolos que siempre

hacia predominar un significante por sobre el otro. Lo grotesco efectivamente refiere a una realidad desquiciada, pero no ya para abismar al hombre hasta el infinito, sino para reunirlo con una existencia que al suspender toda ordenación lógica, racional y/o establecida muestra la realidad tal cual es: múltiple, ambigua, lúdicamente múltiple, felizmente ambigua.

Cuando Antonio le respondió a Oanes, a propósito de lo extraño y ridículo que le parecieran algunos credos: *No hay nada que nos impida creerlo*, se tocó la cuestión por la legitimidad o no de aquellos, resultando de esto el planteamiento de que ningún credo es más verdadero que otro. Desde este punto de vista observamos la contradicción que presenta la imagen final de Jesucristo y el retorno religioso de Antonio que expliqué desde la doma de la ironía y desde el movimiento regenerador del ritual. Estos caminos fueron muy aclaratorios e incluso hermenéuticos, pero no resuelven a cabalidad las contradicciones: sigue siendo ilógico que Antonio, luego de saber que detrás de su credo está la nada y de comprender que ninguna religión será más cierta que la otra, luego de entender que de existir una divinidad ésta nunca tendrá forma ni contenido precisos, sigue siendo ilógico digo, que se decida por seguir creyendo, puesto que para domar la ironía hay que pasar por el proceso previo de saber que no hay nada. Por eso, quien asume la *doma* deja atrás el caos y la locura pero realiza un acto contradictorio.

Por su parte, identificar los rasgos de una festividad originaria permitió entender porqué luego de la degradación existe la renovación, y porqué la fiesta de la sinrazón implica un desenmascaramiento catártico. Pero el hecho de que Antonio se haya realizado de una forma *otra* y que luego haya retornado a su yo serio, lo muestra en su contradictoria humanidad. Asimismo, la victoria de Jesucristo por sobre el Diablo y tantos otros resulta una victoria inexplicable desde el punto de vista de uno contra todos.

No pretendo dar explicación a estos argumentos: pienso que no la tienen. **La Tentación...**, como comedia en su totalidad, presenta este tipo de contradicciones que la hacen ser secular y sagrada a la vez, y que no buscan ser solucionadas, todo lo contrario, pretenden quedarse como tales para mostrar el aspecto ambivalente de la existencia donde cualquier conocimiento que se adquiera revelará su naturaleza interiormente contradictoria.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía Principal. Primaria

Flaubert, Gustave. *La tentación de san Antonio*, en **Obras selectas**, Editorial Edimat, Madrid, sin fecha.

Wylie Sypher. *Los significados de la comedia*, en **Comedy**, John Hopkins U. Press, Baltimore, 1991 (1958), traducción, notas adicionales e ilustraciones de Luis Vaisman, para uso interno del seminario **Lo cómico y la comedia**.

Kierkegaard, Sören. *Sobre el concepto de ironía en constante referencia Sócrates*, en **Escritos de Sören Kierkegaard. Volumen 1**, Editorial Trotta, Madrid, 2000.

Bajtín, Mijail. *Introducción: Planteamiento del problema*, en Bajtín: **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento**, Alianza, Madrid, 1998.

Kayser, Wolfgang. **Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura**, Editorial Nova, Buenos Aires, 1964.

Baudelaire, Charles. *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas*, en Baudelaire: **Lo cómico y la caricatura**, Machado libros, Madrid 2001.

Bozal, Valeriano. *Cómico y grotesco*, en Baudelaire: **Lo cómico y la caricatura**, pp. 13-77

Secundaria

Ballart, Pere. *Kierkegaard, la doma de la ironía*, en **Eironeia, la figuración irónica en el discurso literario moderno**, Quaderns Crema, Barcelona, 1994.

Figueroa, Natalia. **Wolfgang Kayser, lo grotesco**, resumen para uso interno del seminario de grado **Lo cómico y la comedia**, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2004.

Boiadzhev, Dzhivelégov. *La Edad Media*, en **Historia del teatro europeo**, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1957. Tomo I.

Meredith, George. *De un ensayo sobre la Comedia, y Preludio a El egoísta*, apunte distribuido en el seminario de grado **Lo cómico y la comedia**, traducción y notas adicionales de Luis Vaisman para uso interno. Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2004.

Bibliografía Complementaria y Explicativa

Gutiérrez, Fatima. *Las relaciones entre la Ilustración y el Romanticismo en Francia*, en **La Ilustración y el Romanticismo como épocas literarias en contextos europeos**, editado por A. Rossell y B. Springer, Servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 1996.

Tertėriian, Inna. *El romanticismo como fenómeno integral*, en **Ciencias sociales** No. 2, 1984, p. 131.

Richter, Jean Paul. *Del humorismo*, en **CIC: Cuadernos de Información y Comunicación** No. 7, en página web: <http://www.ucm.es/info/per3/cic/numero7/4richter.pdf>

Bergson, Henri. **La risa**, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.

Bustamante, Víctor. *Los colores prohibidos*, en **Revista de Extensión Cultural**, No. 46, noviembre 2002, en página web <http://www.unalmed.edu.co/~dcultura/revi7.htm>

Janko, Richard. *Una reconstrucción hipotética de la Poética II*, en **Aristotle's Poetics**, Hackett, Indianapolis, 1987, traducción de Luis Vaisman para uso interno del seminario de grado "Lo cómico y la comedia", 2004.

Figueroa, Natalia. Apuntes tomados en el curso **Teoría del discurso**, dictado por el profesor Francisco Aguilera, impartido en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile el primer semestre del año 2003.

Paz, Octavio. *La tradición de la ruptura*, en **Los hijos del limo, del romanticismo a la vanguardia**, Seix Barral, Barcelona, 1990.

San Antonio del Desierto. **Cartas**, en BEC: Biblioteca Electrónica Cristiana <http://www.multimedios.org/docs/d000078/index.html>

San Atanasio de Alejandría **Vita Antonii**, en BEC: Biblioteca Electrónica Cristiana <http://www.multimedios.org/docs/d000464/index.html>

Jerónimo Presbítero. **Vida de Hilarión**, en BEC: Biblioteca Electrónica Cristiana: <http://multimedios.org/docs/d000207/index.html>

La Biblia. **Biblia de referencia Thompson**, versión Reina-Valera, revisión de 1960, Editorial Vida, 1987.

APÉNDICE:

WOLFGANG KAYSER: LO GROTESCO⁶⁴

Natalia Figueroa

⁶⁴ Resumen hecho para uso interno del seminario de grado **Lo cómico y la comedia**, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, año 2004.

El término *grotesco* deriva de las palabras italianas *la grottesca* y *grottesco* que son derivaciones de *grotta* (gruta), palabra acuñada para designar un tipo de ornamentación antigua encontrada en el siglo XV luego de unas excavaciones realizadas en Roma. Estas pinturas no eran romanas, sino que habían llegado a Roma como una nueva moda. Ya Vitruvio, en *De architectura*, había dicho a propósito de ella: “¿Cómo sería posible en la realidad que un tallo llevara un techo... y que un zarcillo muy delicado y débil soportara una figura sentada sobre él y cómo podrían crecer de raíces y zarcillos unos seres que son mitad flor, mitad figura humana?... Pues ahora se prefiere pintar en las paredes monstruos en vez de representaciones claras del mundo de los objetos. Pero semejantes disparates no existen, no existirán nunca ni existieron jamás.” Los críticos del siglo XV y XVI repiten las mismas críticas que Vitruvio, pero no pueden impedir el avance de esta *nueva moda*, cuya novedad radica en anular las ordenaciones de la naturaleza. Así, por ejemplo, adquieren mucha fama los ornamentos grotescos que Rafael pinta alrededor del año 1515, donde finas líneas verticales deben soportar máscaras, o candelabros, o templos.

Pese a lo lúdico que pueda parecer, el mundo de Rafael como también el de otros muchos artistas italianos –entre ellos Agostino Veneziano– porta un elemento lúgubre que pese a todo, impregna la destrucción juguetona de la simetría, el pronunciado desequilibrio de las proporciones y en general lo desordenado y lo desproporcionado.

Así, el término grotesco va delineando sus características: ya encerraba no sólo el juego alegre y lo fantástico libre de preocupación, sino que se refería al mismo tiempo a un aspecto angustioso y siniestro en vista de un mundo en que se hallaban suspendidas las ordenaciones de nuestra realidad, es decir, la clara separación de los dominios reservados a lo instrumental, lo vegetal, lo animal y lo humano; a la estática, la simetría y el orden natural de las proporciones. Esto se evidencia en el segundo vocablo surgido en el siglo XVI para designar los grotescos: *sogni dei pittori* (sueños de los pintores), con lo que se indica que el dominio de lo grotesco iba a resultar para todo ser humano una vivencia con contenido de realidad y verdad. Con esto pues, se incluye en la definición de grotesco la actitud observada en el proceso creador.

Otras de las características esenciales del concepto están tomadas de las pinturas de Bruegel, donde el distanciamiento se convierte en una especie de hipótesis a partir del cual el mundo ordinario se contempla con frío interés. Bruegel pintó nuestro mundo cotidiano en proceso

de distanciamiento pero sin la finalidad de advertir, enseñar o despertar la compasión sino justamente para exponer su carácter incomprensible, inexplicable y “ridículo-desastroso-horroroso”. El siglo XVIII considera grotesco a Bruegel y no a Bosch (de quien Bruegel tomó muchas características) porque en Bruegel está anulada esa última seguridad que el orden cristiano del ser ofrece aún al mundo abismal. Él no pinta el infierno cristiano cuyos monstruos, tentadores o castigadores están incluidos en el orden divino, en cambio, crea un mundo *sui generis* de lo nocturno e ilógico que no permite al espectador ninguna interpretación, ni racional ni emocional. Esta será una característica determinante en todas las configuraciones de lo grotesco: el hecho de que el propio artista no ofrezca interpretación alguna de su sentido, sino que permita que lo absurdo se mantenga precisamente como absurdo. De ahí la inseguridad del receptor que constantemente se pregunta cómo son las cosas en realidad.

Una vez interiorizados estos postulados, es posible distinguir lo grotesco de lo que no lo es. Así, por ejemplo, el teatro de marionetas constituye un mundo propio y por eso no es grotesco. En cambio, es grotesco cuando los personajes de la comedia del arte y de todo arte dramático que siga sus huellas, se convierten en muñecos articulados de movimiento mecánico, pues al penetrar en lo orgánicamente animado lo mecánicamente desanimado, el mundo se nos distancia. Los muñecos del teatro de títeres sólo llegarían a ser grotescos si lograran tener vida propia, y saliendo de su mundo, entrarán en el nuestro.

Se ha dicho que Bruegel pinta con frío interés. Esto puede ampliar la siguiente pregunta: ¿Cuál es la perspectiva en la que el mundo se presenta como distanciado? Esto ya fue mencionado antes a propósito del proceso de creación, donde se dijo que el mundo distanciado surge ante la mirada del soñador o cuando sueña despierto. Semejante visión capta lo real e intenta configurar situaciones válidas. Pero ahora se ha dado con otra clase de ella, según la cual la unidad de perspectiva residiría en la mirada fría con que se contempla el ajetreo del mundo, concibiéndolo como un juego de muñecos y títeres sin sentido. Desde un punto de vista temporal mucho más amplio, estas dos perspectivas permiten respaldar las dos clases de grotescos del arte gráfico visto en conjunto: el grotesco fantástico, iniciado con Bosch y Bruegel con sus macabros mundos oníricos poblados de monstruos amenazantes y animales fantásticos, donde cualquier punto está cargado de elementos demoníacos y el horror emana de todos lados; y el grotesco que utiliza la deformación satírica, caricaturesca y cínica, conformando un cómico-grotesco. Mientras la tentación de San Antonio constituye para el

grotesco fantástico un proto-tema, se destacan en la segunda corriente temas como la sátira de clases y los desastres de la guerra. Es necesario hacer hincapié en el hecho de que muchos artistas participan de ambas tendencias, como por ejemplo, Callot y Goya.

Los efectos fundamentales que produce el grotesco son la sorpresa, el estremecimiento, y un tipo de congoja perpleja ante un mundo que se está desquiciando mientras ya no se encuentra apoyo alguno. Ya no se trata de un fantasear completamente libre, sino que el concepto llega a abarcar un contenido de verdad que refiere a un mundo que es el nuestro pero a la vez no lo es.

Una vez que el concepto apunta hacia los tres dominios: el proceso creador, la obra y la percepción, puede vislumbrarse como categoría estética. El primero en hacerlo fue Friedrich Schlegel en su **Discurso sobre la poesía**, texto en que trata de delinear las características fundamentales del asunto en cuestión. Para él, grotesco es el contraste pronunciado entre forma y argumento, la fuerza explosiva de lo paradójico, que son ridículas y al mismo tiempo producen horror. El grotesco, en vez de hacer vislumbrar el fluido del amor eterno, abre un caos gris que al mismo tiempo es ridículo. En el siglo XIX será común pensar en lo ridículo o lo cómico como rasgo determinante del fenómeno y asociar al sustantivo *locura* el atributo *alegre* con lo cual se le quita al grotesco el carácter de amenaza e inhumanidad. Nos hallamos ante un cambio decisivo en la historia ideológica del concepto, en el que se intenta darle carácter inocuo con tendencia a lo fantástico-cómico, sin tener en cuenta que la diferencia fundamental que existe entre lo cómico y lo grotesco es que mientras lo cómico anula de un modo inocuo la grandeza y dignidad, colocándonos sobre el terreno seguro de la realidad, lo grotesco, en cambio, destruye por principio los órdenes existentes, haciéndonos perder pie.

Algo similar ocurre con la perspectiva satírica. En la representación deformante y risible se hace oír una apelación, un llamado a la transformación. Pero detrás de la copia negativa que ofrece la sátira se siente la imagen positiva como posibilidad del hombre, cuando en el caso que nos interesa el proceso de desilusión es completo e insalvable. Se intenta quitar al lector la seguridad que le inspira su imagen del mundo y la protección que le ofrecen la tradición y la comunidad humana.

Esto es precisamente lo que no harán muchísimos autores, quienes al tender constantemente hacia lo humorístico e ingenuo, permiten que el contemplador se mantenga a considerable distancia de lo ocurrido, defendiendo así su seguridad y libertad al deleitarse con la

comicidad. En otros no se alcanzará lo grotesco pues todo tendrá lugar en un mundo desde el principio tan extraño, que no se producirá el efecto de distanciamiento característico. Asimismo, el matiz exótico que se imprimirá otras veces proporcionará una distancia que nos pondrá a salvo. En el grotesco legítimo resulta que en algún momento tomamos parte, pues en cierto instante los sucesos tienen una validez específica. En el caso de la comicidad, en cambio, conservamos junto con la distancia la seguridad de no estar afectados. Resulta explicativo el caso del relato acompañado con una serie ilustrativa del dibujante y pintor alemán Wilhelm Busch (1832-1908), **Pedro, el congelado**. Pedro va a patinar sobre el hielo y cae en un pozo de agua. Con gran esfuerzo sale y continúa patinando, pero el agua que quedó sobre su cuerpo se congela dejando a Pedro paralizado. Después de algunas horas su padre lo encuentra y con grandes lamentos lo lleva a casa poniéndolo al lado de la estufa. Al rato, y para gran alegría de sus padres, bajo el hielo que se derrite pueden verse los contornos de Pedro. Pero el derretimiento acaba con el propio derretimiento de Pedro. Ese momento en que tomamos parte se puede indicar acá exactamente cuando, pese a todo lo caricaturesco, se exterioriza la pena de los padres. Con esta participación nuestra está abolida la distancia anterior, dispensadora de libertad.

Pero Schlegel no sólo relacionó lo grotesco con lo cómico, sino también con lo trágico, al decir que su fuerza produce horror. Sin embargo, hay diferencias fundamentales entre ambos. Veamos. Lo grotesco, al distanciarnos el mundo nos lo hace parecer absurdo. Asimismo, lo trágico también encierra el absurdo, pues es absurdo, por ejemplo, cuando una madre mata a sus hijos o cuando un hijo da muerte a su padre o madre. Pero se trata de acciones aisladas que amenazan con destruir los principios del orden moral de nuestro mundo. En el caso de lo grotesco no interesan las acciones que se ocupan de un lugar solitario ni la destrucción moral del mundo, sino que en primer término el fracaso de la orientación física en el mundo. Por otra parte, la tragedia no permanece del todo inaprensible, sino que nos permite -en lo absurdo carente de sentido- vislumbrar un posible sentido escondido en el destino que preparan los dioses o en la grandeza del héroe trágico que se revela en el sufrimiento. El artista de lo grotesco en cambio, no puede -como ya hemos visto- dar sentido a sus creaciones.

Pero el hecho de no otorgar sentido puede ser una trampa, como sucede en numerosas obras de Bonaventura quien al enunciar repetidamente la falta de sentido coloca sobre tierra firme lo abismal y por lo tanto, tampoco produce grotescos.

Existe un problema por la relación entre la escena grotesca aislada y el nexo más extenso en el cual está inserta. En la novela lo grotesco aparece preferentemente como episodio o escena individual. Por sí mismo no es capaz de configurar la novela como forma mayor. Pero la situación es ciertamente distinta en la forma más breve del cuento donde lo grotesco puede llenar la forma según habría de probarlo E.T.A. Hoffmann (1776-1822). Sus cuentos tienden a atenuar el grotesco en el final, las más de las veces porque tiene un sentido o porque los poderes hostiles que irrumpían en el mundo distanciándolo, se interpretaban como tentaciones diabólicas. Los personajes no surgían de la nada sino del infierno. A primera vista algunas escenas son grotescos acabados pero la narración en su totalidad trae su aclaración alegórica.

La situación es distinta en el drama, pues ahí falta el narrador que hace de intermediario y cuya voz tranquila retiene lo curioso en su lugar, quitando a lo grotesco todo su carácter amenazante. Especialmente importante es Georg Büchner (1832-1908), sobre todo con su obra **Woyzeck**, donde para mostrar la falta de libertad del hombre, su sentirse determinado y empujado, ese estremecerse ante los poderes oscuros e irreconocibles que actúan a través de nosotros, burlándose de toda razón de ser humana, habla del mundo como de un teatro de títeres, donde ya no es Dios quien escribe los papeles de los seres humanos, sino un *id* (término acuñado por Freud y que designa “el ello”) inaprehensible, carente de sentido. Los personajes del texto, inclusive los secundarios, se mueven a través de fórmulas fijas que dirigen sus movimientos. Así Woyzeck, por ejemplo, ejecuta el plan de un asesinato a consecuencia de una idea fija que llegándole desde afuera, se posesiona de él.

En este contexto, un principio estructural del teatro de títeres, que en sí puede tener un efecto absoluto y puramente cómico, es susceptible de un significado agravatorio que agrega a la sonrisa el estremecimiento ante un mundo donde los hombres ya no son ellos mismos sino que marionetas empujadas por una fuerza extraña.

Sin embargo, es el arte gráfico el que ofrece una técnica especialmente apropiada para la representación de lo grotesco. Podemos apelar a que el colorido es superior a una técnica limitada al empleo del blanco y negro, pero ocurre que el color implica un distanciamiento por llevarnos a un reino nuevo, con contenidos y principios propios. Se tiene ante la mirada algo que desde un principio parece tan ajeno a nuestro mundo, que disminuye la instancia en que el espectador se involucra (lo mismo con el ejemplo de **Peter, el congelado** donde para lograr un mayor efecto era necesaria en algún momento la participación en lo representado) y

por medio de la cual puede experimentar el grotesco en la amenaza, el estremecimiento, etcétera. En cambio, la falta de color es expresiva por definición y el blanco y negro, al prestarse para recrear ambientes que transmiten lo lúgubre, siniestro y oscuro, nos involucran de inmediato. Pero no es sólo el color el que produce un distanciamiento sino también el formato mayor del lienzo. Es significativo que los creadores grotescos prefieran a menudo formatos muy pequeños, y es que –estableciendo una analogía– lo que una persona nos confiesa sentada junto a nosotros se percibiría de una forma completamente distinta si lo hiciera por un megáfono en un salón lleno de personas.

En pintura destacan Giorgio de Chirico, Max Ernst, Ives Tanguy y Salvador Dalí, todos considerados *surrealistas*. Con este movimiento hay que tener particular cuidado pues por más que nos acerquen a lo grotesco la disolución de la lógica, la combinación de lo heterogéneo, la anulación del orden cronológico y espacial, el retorno hacia el inconsciente y hacia el ensueño como fuente creadora, estos programas, al mismo tiempo, nos alejan de lo grotesco pues aspiraron a investigar un nuevo mundo que no les pareció ni horroroso ni macabro, sino *maravilloso*. Así André Breton, por ejemplo, creyó en la solución futura de la dicotomía sueño-realidad a través de una especie de realidad absoluta, la *surrealidad*. No obstante, Kayser observa que la obra de los pintores referidos no descansa sobre una antropología definida sino sobre una nueva visión del mundo o más bien, de las cosas. Pretenden anular las relaciones acostumbradas entre los objetos para que ante la extrañeza causada por las cosas, se active su trasfondo. Logran el distanciamiento mediante la yuxtaposición de elementos heterogéneos y una *superclaridad* –trazado de contornos nítidos y una fuerte iluminación oblicua– que aumenta el carácter enigmático de lo representado. Véase por ejemplo el cuadro **El gran metafísico**, de Chirico, donde la mezcla de dominios alcanza a figuras que se despojan de su humanidad para dar cuenta de su condición inerte, de marionetas. La fusión de lo heterogéneo, que reúne estatuas antiguas, edificios renacentistas y chimeneas de fábrica, rompe con todo sentido histórico establecido instalando la vacilación del espectador. Las líneas nítidas que remarcan los objetos los muestran distintos a los cotidianos, con lo que adquieren un sentido nuevo que desestabiliza las rígidas concepciones que antes se tenían de ellos, aumentando, efectivamente, el enigma. En este sentido debe entenderse la afirmación de Kayser de que extraño del mundo encierra algo macabro, mientras que la petrificación de lo vivo oculta la pérdida del alma.

Se observa con bastante frecuencia que los contenidos grotescos se repiten. Enunciaré algunos motivos importantes. Pertenece a ellos todo lo monstruoso. Dentro de esta categoría se encuentran los animales fabulosos, con importante manantial de imágenes en el Apocalipsis bíblico: los animales surgían del abismo a semejanza de las caricaturas en torno a San Antonio. Pero también se encuentran animales reales, pues todavía el hombre es capaz de experimentar, hasta en los animales que le son familiares, el carácter extraño de lo muy distinto y algo macabro de honda profundidad. Los animales preferidos por lo grotesco son las víboras, búhos, ranas, arañas, es decir, los animales nocturnos y los reptiles que viven dentro de otras ordenaciones inaccesibles al hombre. También se prefiere toda clase de sabandijas. Pero hay un animal grotesco por antonomasia: el murciélago (un *ratón con alas*). A su apariencia extraña corresponde una forma de vida igualmente extraña: es un animal del crepúsculo, su vuelo es silencioso, sus sentidos muy agudos y su movimiento rápido de mucha seguridad. Es extraño incluso en estado de reposo donde se parece más a un trozo de materia muerta que a un ser con vida.

Con respecto al mundo vegetal éste, sin que haga falta ninguna exageración, ya produce una impresión grotesca por el enredo impenetrable, enmarañado y una especie de vitalidad siniestra pero que corresponde a la naturaleza misma donde ha sido suspendida la valla entre el animal y la planta.

También forma parte de los motivos todo cuanto despliega, como utensilio, su propia vida. La mezcla de lo mecánico con lo orgánico se ofrece con la misma facilidad que la desproporción: en las estampas modernas, por ejemplo, los aviones aparecen como libélulas gigantes y los tanques se mueven al estilo de animales monstruosos.

Lo mecánico al cobrar vida se va distanciando y otro tanto sucede a lo humano cuando pierde su vida. Constituyen motivos duraderos los cuerpos petrificados tornados en muñecas, autómatas y marionetas, las caras petrificadas convertidas en caretas o máscaras o las figuras de cera (es el caso de **El cometa o Nicolás Markgraf**, de Jean Paul Richter, y también de **El retrato ovalado**, de E. A. Poe), estas últimas para mostrar cómo en las esculturas indiferentes nos mira la vida aparente producida por la cera hasta provocarnos terror. También serán motivos recurrentes la disolución de todo orden dentro de un grupo social definido, para lo que se recurrirá al Juicio Final, la guerra, incendios, terremotos, epidemias e incluso a la niebla como elemento que aumenta la confusión. El motivo del doble, el del artista que se

consume en una obra y por consiguiente trae la muerte; el del miembro del cuerpo que a solas recorre el mundo (como en el relato **La nariz**, de Gogol); la fiesta (que encierra lo inusual y la magia de la transformación), entre otros. Sin embargo, el motivo grotesco por excelencia será la locura, pues su alienación nos distancia del mundo y lo muestra bajo otras perspectivas.

También es común la utilización de personajes tipos, sobre todo la repetición de los personajes grotescos de Hoffmann, que pueden dividirse en tres tipos:

1. La figura exteriormente grotesca (en su apariencia y movimientos, mezcla elementos humanos y animales).
2. Los artistas excéntricos. Se destacan también por su apariencia bizarra y su exotismo. Todos ellos han contemplado la belleza sobrenatural y están accesibles tanto a su poder, generalmente siniestro, como a las potencias oscuras. Todos están amenazados por la locura.
3. Las figuras demoníacas de apariencia y conducta grotescas. Su sola presencia trae la ruina. Por lo general, entienden los secretos de una mecánica capaz de establecer el contacto con lo más enigmático de la naturaleza y de producir unos efectos que quedarán inexplicables.

Nuevos elementos de disolución irán apareciendo. De particular interés resulta la anulación de la categoría de cosa, cuya fórmula la dio F. Th. Vischer en el siglo XIX al acuñar el término de “malicia del objeto”, una nueva concepción que nos hace ver que todos vivimos dentro de un círculo mágico dominado por poderes maliciosos. Esos objetos pequeños aparentemente muy familiares, con que tenemos trato cotidiano, demuestran ser extraños, malos, y poseídos por demonios hostiles que pueden sorprendernos en cualquier momento. Así como se enumeraron los tipos protagónicos de Hoffmann; un lápiz, una pluma, un tintero, papel, cigarro, una copa y una lámpara serían la primera serie ejemplar de objetos maliciosos enumerados por Vischer.

Otro elemento de disolución consiste en la aniquilación del orden histórico y la destrucción del concepto de personalidad, categoría trabajada sobre todo por Luigi Pirandello, cuyo problema central constituye el distanciamiento del yo a causa de los desdoblamientos incompatibles, renunciando por principio a representar la unidad de la personalidad. Véase, a groso ejemplo, su obra **Seis personajes en busca de un autor**, o mejor aún, su **Enrique IV**,

que muestra la problemática del protagonista de sentirse cautivo de la máscara que se ha creado para refugiarse y defenderse.

Por último, y sobre todo en el siglo XX será común utilizar al lenguaje mismo como elemento de distanciamiento y disolución en lo que se ha venido a llamar “el grotesco del lenguaje”. Quienes lo profesaron (destacándose Christian Morgenstern⁶⁵ y Johann Fischart⁶⁶, desde una tradición que comienza con François Rabelais) aspiraron a quebrantar la confianza ingenua en el idioma y en la imagen del mundo apoyado por aquél. Se trata de un lenguaje que se desquicia, de potencias propias del idioma que una vez puestas en movimiento, se van desplegando hacia lo absurdo, y las palabras eluden el dominio del que habla para producir con acumulación turbulenta un mundo fantasmal. Es como si en la sintaxis vivieran animales extraños, de ahí la afirmación de Kayser de que lo abismal, es decir aquello que produce horror, no sólo reside en los contenidos del lenguaje, sino en la falta de disponibilidad de éste. Pues resulta que el idioma, ese medio tan familiar para nosotros, de pronto muestra ser caprichoso, demoníacamente animado, arrastrando al hombre hacia lo nocturno, inhumano y desconocido.

Lo grotesco, valga decir, sufriría una pérdida esencial tan pronto como fuéramos capaces de nombrar a los poderes desconocidos y asignarles un lugar dentro de cualquier orden. La respuesta a la pregunta de quién se anuncia sobre ese trasfondo amenazante se encuentra en la convicción de Kayser de que lo grotesco es la representación del *id* fantasmal. Pues aquello que irrumpe seguirá siendo inaprehensible, inexplicable e impersonal.

Es posible afirmar que la configuración de lo grotesco constituye la tentativa de proscribir y conjurar lo demoníaco en el mundo. Esta tentativa se ha realizado en todos los tiempos. Los autores de lo grotesco se insertan en épocas que han sentido con especial insistencia el poder del *id*, y muestran la incapacidad de creer en una imagen del mundo cerrada y en un orden

⁶⁵ 1871-1914. Poeta alemán, dramaturgo, periodista, traductor. Conocido sobre todo por la serie de poemas reunidos bajo el título de **Galgenlieder** (Canciones del Patíbulo), su estilo fantástico comúnmente se liga con el de Lewis Carroll.

⁶⁶ 1545-1591. Publicista alemán, autor de sátiras e invectivas contra personajes y en general contra las concepciones rígidas de su época.

acogedor. En este contexto, sus representaciones constituyen la oposición más ruidosa y evidente a toda clase de racionalismo y sistemática del pensar.