

ESTÉTICAS DE LA INVERSIÓN: FRANÇOIS RABELAIS Y ENRIQUE MARTY, DOS MANERAS DE CONVIVIR CON LA INTOLERANCIA

Aesthetics of subversion: François Rabelais and Enrique Marty, two ways of coexisting with intolerance

Rosa Benítez Andrés
e-mail: beneitezr@usal.es
Universidad de Salamanca

RESUMEN: Determinar el rol de la Literatura y las Artes en la formación de las identidades sociales ha sido una de las tareas afrontadas por las Teorías literarias y artísticas de las últimas décadas. A pesar de las diferencias existentes entre las múltiples perspectivas teóricas, todas vendrían a coincidir en resaltar que, en el proceso de formación de la identidad grupal, no sólo se privilegia unas singularidades y se descartan otras — en función de determinados intereses— sino que además se toman ciertas diferencias o divisiones internas al grupo y se proyectan como distancia insalvable e intolerable entre individuos o comunidades.

Dentro de esta perspectiva, se pueden rastrear algunas producciones artísticas y literarias, que en determinados periodos históricos, han llevado a cabo una cierta contra-representación de las sociedades en las que se sitúan. Así, tanto Rabelais en el Renacimiento, como Enrique Marty en la cultura contemporánea habrían llevado a cabo una revisión de los modelos establecidos y un cuestionamiento de la idea de identidad unitaria —y, por tanto, de aquello considerado como aceptable—, que era y es pregonada por el sistema de pensamiento en el que se inscriben.

Palabras clave: Identidad, Tolerancia/intolerancia, Inversión estética, François Rabelais y Enrique Marty

Abstract: In the last decades, one of the issues tackled by Literature and Art Theory has been to specify their role in the construction of social identities. Despite the differences between theoretical perspectives, they all agree that the process of constructing a group identity is based on several interests and not only gives privilege to some singularities and leaves others behind, but also that some differences and divisions inside the group are taken as an intolerable and insurmountable distance between individuals or communities.

Within this perspective, we are able to analyze two pieces, one from literature and other from art that in specific historical periods had led to a certain counter-representation of the societies in which they are set. In this way, Rabelais during the Renaissance, and Enrique Marty in contemporary culture, assume a check-up of the established models and that they question the idea of joint identity, as well as all that has been taken as acceptable.

KEY WORDS: Identity, Tolerance/intolerance, Aesthetic subversion, François Rabelais and Enrique Marty.

Fecha de recepción: 7-VIII-2011

Fecha de aceptación: 5-IX-2011

Una de las cuestiones abordada por la Teoría del Arte y de la Literatura de las últimas décadas ha sido la de especificar cuál es el papel de éstas manifestaciones culturales en la formación de las identidades sociales. Durante mucho tiempo, la Estética y Filosofía del arte posterior a Hegel continuó cierta tesis, aunque simplificada, elaborada por este filósofo en relación al desarrollo del «Espíritu Absoluto» y la posición de las artes dentro de la evolución y autoconocimiento del mismo. Las creaciones artísticas y literarias eran entendidas, en mucha de la producción teórica que siguió al filósofo alemán y bajo el amparo de su autoridad, como la encarnación —en una determinada época histórica— del «Espíritu» de ésta. A partir de tal afirmación, se seguía una inconsecuente equiparación entre arte y sociedad nacional que suponía no sólo la identificación de un colectivo con una determinada cultura, sino también la idea de que las producciones artísticas resultaban ser un fiel reflejo de su contexto social inmediato.

Las críticas realizadas por diversas corrientes del pensamiento contemporáneo han puesto de manifiesto que ni las artes son un simple espejo social, ni cumplen una función meramente representativa. Perspectivas como la marxista, la psicoanalítica o la elaborada por la Crítica de la cultura han hecho hincapié en el papel formativo que la literatura y las artes ocupan en la elaboración de las identidades. Éstas, lejos de responder a supuestas inmanencias colectivas, se muestran, cada día más, como «constructos» político, social y económicamente determinados, en los que las artes desempeñan un rol constitutivo decisivo. Así, como ejemplo, el Psicoanálisis —señalando que el individuo se forma, en cierto modo, por identificaciones con el Otro— entendería, con ello, a la literatura y el arte como fuente de modelos que aceptar o rechazar, en función de determinados intereses (entre los que habría que incluir aquellos provenientes del inconsciente). Y esto no sólo en lo que respecta a la configuración de la identidad individual, sino también concibiendo a las artes como productoras de arquetípicas identidades de grupo que, en determinados momentos, pueden adscribirse a un discurso, para reclamar su posición como colectivo. Tal sería el caso de todos los movimientos poscoloniales, de género o aquellos relacionados con determinadas subculturas.

Los problemas asociados a estas últimas posturas vienen determinados por el hecho de que todas poseen un claro interés político —sobre todo desde que la literatura se asoció a la formación de las naciones¹ o se utilizó, mas recientemente, como plataforma de minorías²— que acaba por reducir el discurso artístico con el que se vinculan a simple programa reivindicativo de concepciones excesivamente esencialistas o puramente pragmáticas de la identidad (ya sea individual o colectiva). En cualquier caso, todas las teorías vendrían a coincidir en que en el

¹ Un importante estudio, en este sentido, fue el elaborado por Itamar Even Zohar en relación a la instrumentalización de los textos literarios en los periodos de construcción de la identidad nacional: EVEN-ZOHAR, Itamar, «La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa» en: VILLANUEVA, Darío (ed.), *Avances en Teoría de la literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1994. pp. 357-377.

² A partir de todo el trabajo desarrollado por la Teoría postcolonial, con autores como Said, Spivak, Bhabha, Fanon, Butler, etc., este tipo de estudios aumentaron de manera exponencial en los Departamentos de Literatura norteamericanos, a finales del S.XX

proceso de formación de las identidades no sólo se privilegia unas diferencias y se descarta otras, sino que además serían aquellos que asumen el poder, los encargados de tomar una determinada diferencia o división interna del colectivo general y proyectarla como distinción insalvable entre individuos o grupos. Es decir, decretarían cuáles son aquellos rasgos considerados como comunes y, por tanto, tolerados, y cuáles esas otras características de las que distanciarse y estimar como intolerables, dentro de la identidad programada.

En este sentido, uno de los teóricos que más crítico ha sido con los llamados «Estudios Culturales» pero que, a su vez, más ha contribuido a la formación de éstos, Fredric Jameson, se refiere de la identidad cultural entendiéndola como: «conjunto de estigmas que tiene un grupo a los ojos del otro (y viceversa)»³. Según este pensador, suele ocurrir que los pertenecientes a una cultura determinada y por tanto, englobados bajo una identidad común, hablan de su propia cultura en los mismos términos que los utilizados por el grupo de contacto, hecho que supone la recuperación de la visión del otro, sobre la concepción elaborada por ellos mismos. Se erige, de este modo, la cultura como vehículo o negociación entre grupos, que puede perpetuar este falso objetivismo surgido de la compleja relación histórica. Dice Jameson que deberíamos entender esta relación entre grupos como un hecho violento, ya que la forma que ambos tienen de coexistir es la de apartarse uno del otro, reduciendo, por tanto, sus posibles relaciones a las primordiales de envidia y odio. Estas vinculaciones se traducen, entonces, en el intento de apropiarse de la cultura del otro grupo (que supone a su vez inventar la cultura del otro) y en la defensa de las fronteras del grupo primario, contra esa amenaza que supone el saber de la existencia del Otro. En este sentido, las relaciones entre los grupos serían siempre estereotipadas, en la medida en que implican abstracciones colectivas del otro grupo.

Dentro de tal perspectiva podríamos analizar dos obras —una literaria y otra artística— que, en determinados periodos históricos, han llevado a cabo una especie de contra-representación de las sociedades en las que se sitúan. Al decir contra-representación nos estamos refiriendo al hecho de que estos trabajos suponen una revisión de los modelos de contacto establecidos y cierto cuestionamiento de la idea de identidad unitaria, que era y es pregonada por el sistema de pensamiento en el que se inscriben. Así, tanto Rabelais en el Renacimiento, como Enrique Marty en la cultura contemporánea se proponen como miradas despojadas de todo convencionalismo, que analizan, además, de manera risible, las contradicciones de sus respectivos contextos.

Gargantúa y Pantagruel. François Rabelais (1483 - 1553)

François Rabelais es un caso atípico en la literatura del Renacimiento, igual que lo fueron Shakespeare o Cervantes. Su particularidad reside en el modo en que se sirve del material literario anterior a él y la forma en la que lo conjuga con

³ JAMESON, Fredric; ZIZEK, Slavoj, *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Trad. Moira Irigoyen. Barcelona, Paidós, 1998. p. 102.

el contexto en el que se encuentra. Es el autor por excelencia de la cultura popular y carnavalesca y uno de los impulsores del género narrativo contemporáneo. Su conocimiento de las fuentes literarias clásicas y medievales le permitió contrastar estos modelos con una nueva realidad, la del Renacimiento, en la que todas estas tradiciones se fundían dando lugar a un nuevo horizonte referencial y epistémico. Esto no quiere decir que el autor trabajase como simple documentalista del universo popular o que tuviese la única intención de trasladar este ámbito al reconocido campo de lo escrito, sino que más bien nos obliga a entender su literatura como discurso fronterizo, que raya el límite de lo establecido.

Mijail Bajtín uno de los teóricos que con mayor profundidad ha estudiado la obra de Rabelais cifra la producción de este autor dentro de la cosmovisión carnavalesca y grotesca de la cultura popular. Ésta, que habría permanecido latente desde la Antigüedad clásica hasta nuestros días, se construye como una especie de «mundo al revés», en el que, de manera momentánea y provisional, quedan abolidas todo tipo de jerarquías, reglas, privilegios y ordenaciones perfeccionistas e inclinadas a cualquier forma de perpetuación. De este modo, se crean situaciones de inversión, perturbación, permutación y degradación, inconcebibles dentro del espacio ordinario de los acontecimientos, que posibilitan, a su vez, un cuestionamiento del orden establecido desde el que se ha generado el trastorno. Y todo ello enmarcado bajo una perspectiva humorística y risible de los hechos, que a diferencia de la visión cómica de la literatura, en la que la alteración del curso habitual de la vida, sirve como punto desde el que volver a instaurar el orden perdido, tiene como propósito incorporar al discurso artístico las contradicciones y ambivalencias presentes en el transcurso de la existencia⁴. Es decir, justamente, situarse en el intersticio de lo tolerado y lo intolerado por la sociedad. Así, para Bajtín la forma del grotesco carnavalesco explotada por Rabelais:

«ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo»⁵.

La operación llevada a cabo por el autor francés, en su obra, supone tanto la apropiación de una famosa leyenda de origen popular —las *Grandes e inestimables Crónicas del grande y enorme gigante Gargantúa*— como la creación de un nuevo texto literario, que, probablemente, sólo utilizó al primero por el éxito con el que éste contaba entre el público menos erudito. De ahí, que la realidad folklórica y literaria lejos de yuxtaponerse, se fusionen en el nuevo escrito, que recoge tanto el peso de la tradición, formatos y referencias intertextuales, como los clichés y estereotipos que inundaban la imaginación de los lectores. En este sentido, lo curioso es que,

⁴ Para un estudio detallado de este tipo de planteamientos desestabilizadores dentro del ámbito del arte y la literatura resulta especialmente relevante el volumen: KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Trad. Juan Andrés García Román. Madrid, Antonio Machado libros, 2010.

⁵ BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid, Alianza, 1999, p. 38.

gracias a esa integración, los modelos más convencionales presentes en la literatura quedan subvertidos en el discurso rabelasiano, haciendo que las identidades surgidas en sus libros combinen rasgos pertenecientes tanto a la alta como a la baja cultura, hecho que trastoca la unidad de los patrones fijos y preestablecidos.

Al comparar la obra de Rabelais con el resto de la producción literaria hegemónica del Renacimiento, pronto se advierte la singularidad de su propuesta. Aunque inscrito bajo el lema del *docere et delectare*, su trabajo se desarrolla desde una perspectiva radicalmente distinta a la de sus contemporáneos. Si la literatura del momento tomaba como paradigma —no sólo formal o temático, sino también ético— a la Antigüedad clásica, lo que hace Rabelais es partir de la situación social que le rodea, para proponer una mirada crítica, que encuentra en lo grotesco la horma de su zapato. En este sentido —y por chocante que pueda resultar si no se tiene en cuenta la variedad de este conjunto—, Rabelais es también deudor de la tradición clásica: no podemos olvidar aquí géneros como la comedia latina de Plauto y Terencio o los epigramas de Calímaco y Catulo. Pero, a diferencia de sus coetáneos, no trata de hacer que su literatura sea el programa fundacional de un hombre renovado (el del Renacimiento), autónomo y ávido de conocimiento. Más bien, él estaría tratando de mostrar, mediante la representación de las contradicciones que esto suponía, la falacia de un proyecto universalista. Pues en un contexto, en el que los ideales renacentistas de la élite chocaban, de manera frontal, con la realidad social en la que se inscribían, la instauración del Humanismo habría de hacerse mediante dispositivos de educación, legislación, promoción, etc. que no toleraban, ni mucho menos, la mayoría de los componentes de la cultura popular. En relación a ello, el cambio radical que tal situación ha experimentado en la sociedad contemporánea, donde el exceso de tolerancia ha desactivado cualquiera de las virtudes que se le podrían suponer a ésta, será uno de los temas tratados más adelante.

La obra de Rabelais se articula en cinco novelas que narran la particular vida y aventuras de Gargantúa y su hijo Pantagruel. El hecho de que el conjunto de los cinco libros apareciese en diferentes momentos de la vida del autor no deja de tener importancia. El primer libro, titulado *Pantagruel* y publicado en 1532, tuvo tanto éxito entre el público de la época, que provocó que Rabelais retomara la saga y publicara, dos años más tarde, el volumen titulado *Gargantúa*, en el que se cuenta el origen del protagonista de la primera novela. Cualquier lector podrá establecer cierto paralelismo entre esta situación y la de otra de las más grandes obras críticas de la literatura universal, el *Quijote*, en la que Cervantes ironiza, al comienzo del segundo escrito y dirigiéndose a los propios lectores, sobre la gran aceptación que su libro ha tenido entre el público y su consecuente obligación a continuar con las aventuras del hidalgo. También Rabelais —igual que Cervantes, aunque por motivos distintos— hace una llamada de atención a sus lectores, jugando con la autoría del texto, bajo el seudónimo de Alcofribas Nasier, anagrama con el que firmará sus dos primeros libros para evitar la censura. En esa advertencia insta a conjugar el *delectare* de su lectura, con el *docere*:

«Amigos lectores que este libro leáis.
 Despojaos de toda afección;
 Y al leerlo no os escandalicéis:
 No contiene ni mal ni infección.
 Cierto es que aquí poca perfección
 aprenderéis, salvo en reír;
 otro tema no puede mi corazón elegir,
 viendo el duelo que os mina y os consume;
 más vale de risas que de lágrimas escribir,
 porque reír es lo propio del hombre»⁶.

De este modo, lo que está haciendo Rabelais es reivindicar una concepción del humor y la risa: «poca perfección aprenderéis, salvo en reír», que entiende a ésta no sólo como mero placer y divertimento, sino también como forma de conocimiento propia del hombre. En este sentido, el filósofo Simon Critchley nos recuerda, en su libro *Sobre el humor*, las posiciones de Aristóteles con respecto a la risa y su capacidad cognoscitiva, así como la distinción de Scheler entre «ser» y «tener» como punto clave a la hora de comprender la función que el humor puede desempeñar en el ser humano. Éste, que además de poder reír, es capaz de «tener» conciencia de sí mismo, es el único que posee la aptitud de reírse de su cuerpo, de su condición, hábitos, etc.⁷

Según Bajtín la postura mantenida en el Renacimiento con respecto a la risa podría definirse, de manera general, como:

«una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista serio: sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo»⁸.

Es desde esta perspectiva como se comprende cuál es el sentido otorgado a la «contra-representación» en la obra de Rabelais: una concepción de la realidad alejada de los modelos oficiales y tolerados por el poder —político y religioso— y que pretende acercar otra cara, la que escapa al orden establecido, de la sociedad renacentista. No es de extrañar que los libros de Rabelais fueran profundamente criticados por personajes como Calvino⁹ o que su lectura fuese censurada por el embajador español en la corte francesa de Carlos IX¹⁰. Siguiendo las tesis de Michael Foucault, en torno a la producción del discurso, podríamos decir que la li-

⁶ RABELAIS, François, *Gargantúa*. Trad. Iñigo Sánchez Paños. Madrid, Hiperión, 1986, p. 19.

⁷ CRITCHLEY, Simon, *Sobre el Humor*. Trad. Antonio Lastra. Torrelavega, Quælea, 2010, p. 62. Unas páginas más delante este autor cita a Rabelais como uno de los maestros del humor escatológico y dice: «si el humor es la vuelta de lo físico a lo metafísico, entonces su condición física es esencialmente la del cuerpo. Las partículas físicas del universo cómico son las partes del cuerpo, lo que Bajtín, de una manera eufemística, llama *el estrato inferior material-corporal*. Si nos reímos con el cuerpo, entonces de lo que nos reímos a menudo es del cuerpo, del extraño hecho de tener un cuerpo. En el humor es como si habitáramos temporalmente en un universo gnóstico, en el que nuestra materialidad se convierte en una sorpresa» Ibidem, p. 64.

⁸ BAJTÍN, Mijail, Op. Cit., p. 65.

⁹ CALVIN, Jean, *Trois traités*. Textes présentés et annotés par Albert-Marie Schmidt; préface de Jacques Pannier. Paris, Je Sers, 1935.

¹⁰ RABELAIS, François, Op. cit., p. 15.

teratura de Rabelais estaba encaminada a subvertir el orden discursivo promovido, tolerado y controlado por el poder, mediante ciertos procedimientos que tienen por función «conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad»¹¹. Y es que es esto, justamente, lo que encontramos en las novelas de Rabelais, una vuelta al estrato menos ideal del ser humano, es decir, la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto, que aquí, además, se encuentra en total sintonía con la cultura popular medieval y renacentistas.

Por ello, esa continuación del proyecto narrativo mencionado, no sólo se debe al éxito alcanzado por la publicación de la primera obra, sino también a la voluntad del propio autor de hacer una mejor acomodación de la cultura popular carnavalesca —que tanto triunfó entre aquellos lectores que podían reconocer esos ambientes extraoficiales dentro de la novela— al campo literario. De ahí, que haya ciertas diferencias entre el primer volumen de *Pantagruel* de 1532 y el segundo de *Gargantúa* de 1543 —así como en los posteriores—, tanto en el estilo, como en el lenguaje y la composición. *Gargantúa* destaca, en este sentido, por lograr una mejor fusión de los planos críticos y artísticos, gracias a procedimientos como la hipérbole, la inclusión de imágenes provenientes de la cultura carnavalesca —caracterizadas por ser ambivalentes y contradictorias— y el uso de metáforas en las que confluyen lo espiritual y material. Así, uno de sus episodios, el ambientado en la Abadía de Telema (lugar que Gargantúa ofrece al monje, Hermano Juan, como recompensa por sus hazañas en el enfrentamiento contra Picrocolo) supone una fuerte crítica a las prácticas docentes de la época. Esta Abadía se presenta como una especie de comunidad ideal, que hace de contrapunto a los corruptos ámbitos monásticos contemporáneos a Rabelais. El lema de esta comunidad utópica era precisamente «Haz lo que quieras»¹². La constitución de sus normas y valores supone una inversión del orden establecido en el resto de abadías: desde la regulación o, mejor dicho, la no ordenación del tiempo, hasta la eliminación de los votos y la permanencia o clausura¹³. No es posible obviar, en este sentido, que Rabelais había sido monje (franciscano en un primer momento y benedictino después) y que, por tanto, conocía bien tanto los vicios como las virtudes de los ámbitos monásticos, de los que se distanció al final de su vida para dedicarse a la enseñanza universitaria.

Idéntico planteamiento tendría la visión pedagógica mostrada en *Pantagruel* y *Gargantúa*, respectivamente. En ambos libros se narra el nacimiento, educación y formación de estos dos gigantes, además de, claro está, todas las tramas y aventuras propias del género. La educación de Gargantúa fue, en un primer momento, tosca y de escaso contenido —según la doctrina sofista, dice Rabelais¹⁴. A ella se

¹¹ FOUCAULT, Michael, *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. Barcelona, Tusquets, 2005, p. 14.

¹² RABELAIS, François, Op. Cit., p. 149. Así comienza el capítulo en el que se cuenta cómo estaba regulada la abadía: «Toda su vida estaba comprometida no por leyes, estatutos o reglas, sino según su voluntad y libre arbitrio.»

¹³ *Ibid.*, p. 139-140.

¹⁴ *Ibid.*, p. 67: «El estudio de Gargantúa, según la disciplina de sus preceptores sofistas.»

contraponen el refinamiento y la severidad a los que fue sometido su hijo, tal y como se manifiesta en una carta que Gargantúa le escribe a éste, mientras se instruía en París¹⁵. Ambas perspectivas muestran, mediante la exageración, lo extremado de sendos modelos, el límite de un polo y otro. Así, si uno no paraba de comer, dormir y jugar, hasta que Ponocrato se hace cargo de su educación y llega a obligarle a recitar la lección aprendida mientras juega al ajedrez, al otro se le exige «ser un pozo de ciencia», «aprender los ejercicios de caballería y de armas» y «amar y temer a Dios»¹⁶.

De esta forma se crea todo el universo ético de Gargantúa y Pantagruel, en el que estos dos gigantes no son estereotipos monstruosos de una realidad que deba ser censurada, sino, por el contrario, caricaturas que exageran tanto los vicios como las virtudes del ser humano. Como dice Bajtín a propósito de la función que este realismo grotesco cumple en la literatura de Rabelais:

«liberar al hombre de las formas de necesidad inhumana en que se basan las ideas convencionales. El grotesco derriba esa necesidad y descubre su carácter relativo y limitado. La necesidad se presenta históricamente como algo serio, incondicional y perentorio. En realidad la idea de necesidad es algo relativo y versátil»¹⁷.

Por ello, y así se lo dice Rabelais al lector, no se trata de buscar interpretaciones elevadas (siguiendo el modelo de la exégesis bíblica), allí donde solo hay parodia. Las obras no necesitan ser leídas de manera alegórica —cosa debida, en gran medida, a la rotundidad de su lenguaje— más bien exigen aceptar y tolerar los excesos como parte constituyente la realidad social del momento. De este modo, el lenguaje utilizado por el autor no podía ser ya el latín, sino la lengua vulgar, inundada además de vocablos y fórmulas provenientes del habla coloquial. La escritura de Rabelais supone, desde esta perspectiva, no sólo el rescate y acuñación de ciertas palabras ignoradas por la cultura oficial, sino también, la equiparación de éstas a aquellas toleradas por la Literatura y el discurso dominante. En palabras de Bajtín: «la destrucción paródica de los vínculos ideológicos y sentidos periclitados entre las cosas y los fenómenos, e incluso de los vínculos lógico elementales (alogismos de los despropósitos)»¹⁸, presente en la obra de Rabelais, conlleva una fuerte subversión del dogmatismo lingüístico del momento y de la cosmovisión aceptada por la cultura oficial.

Se advierte, pues, que es la contradicción, el contrapunto y el pastiche, lo que permite a Rabelais mostrar una visión poliédrica de la realidad. Es posible concluir, de este modo, que si el folklore y la cultura carnavalesca popular resultan ser fundamentales en su literatura, no es menos recursivo el uso que hace de las formas literarias que le precedieron. Encontramos, así, ciertas similitudes con los Cantares de gesta medievales, las Epopeyas renacentistas, los relatos de aventuras, ecos de la llamada «Literatura goliardesca» (sobre todo en lo referente al ámbito eclesiás-

¹⁵ RABELAIS, François, *Gargantúa y Pantagruel*. Trad. Antonio García-Die Miralles de Imperial. Barcelona, Círculo de Lectores, 1980, p. 381-386.

¹⁶ *Ibid.*, p. 385.

¹⁷ BAJTÍN, Mijail, Op. Cit., p. 50.

¹⁸ *Ibid.*, p. 418.

tico) e, incluso, de las Sátiras latinas. El mecanismo que le permite a Rabelais crear esa visión no totalizadora, pero sí total, es el del *pastiche*. Este consiste en la apropiación de un estilo peculiar o único, que no presupone, como sí hace la parodia, la idea de que exista una normalidad a la que esta peculiaridad se oponga¹⁹. El *pastiche*, por tanto, no produce una actitud burlesca hacia aquello que se escapa de lo habitual, sino que se ríe de la consideración de que haya una normalidad a la que ajustarse. Así, la funcionalidad del *pastiche* reside en la confrontación de puntos de vista, que por su insostenibilidad acaban invalidándose unos a otros y a sí mismos y dando como resultado la única vía de lo risible. Es de esta manera, como el autor puede hacer convivir un ideal de hombre renacentista (aquello tolerado) con el hedonismo propio de los ambientes celebrativos (lo intolerado). Gargantúa y Pantagruel quieren viajar, conocer y realizar múltiples hazañas valiosas, pero también quieren comer, mear y reír.

La obra de Rabelais acepta y abarca, por todo ello, gran cantidad de identidades: por un lado, la sociedad popular puede reconocerse en estas páginas, contemplar ese segundo mundo del que habla Bajtín, y utilizarlas como válvula de escape a la presión que imponía la rígida cohesión social establecida. También tiene la posibilidad de encontrar un modelo al que sumarse, una imagen social que reivindicar, alejada del estereotipo criticado en el texto. Y por otro lado, el público culto va a ver satisfechas sus expectativas con la apreciación de modelos literarios conocidos, la propuesta de ciertos ideales sociales con los que ellos están totalmente en sintonía, y gracias a la alegría que reporta el saberse distintos de esos «otros», los que celebran el carnaval. Además de éstas y otras muchas cabría otra perspectiva más, la que nosotros como lectores actuales adoptamos ante esta contra-representación de Rabelais. Su intención del *docere* y el *delectare*, queda perfectamente cumplida en un público como el contemporáneo, que gracias a la distancia histórica y la eliminación de ciertos prejuicios, es capaz de ver en este texto una compleja perspectiva sobre una sociedad tremendamente dispar y fragmentaria.

Enrique Marty y sus monstruos

Ahora bien, dando un paso de gigantes en honor a Gargantúa y Pantagruel, se podría comprobar cuáles son las diferencias y similitudes que la situación comentada tendría con respecto a la sociedad actual. Después de una larga lucha a favor de la tolerancia durante siglos, hemos llegado a una situación en la que esta disposición moral habría perdido parte de su sentido. En su volumen, *En defensa de la intolerancia*, Slavoj Žižek muestra las contradicciones de cierta posición multiculturalista, reivindicada por gran parte de la sociedad contemporánea, y formula un nuevo punto de vista desde el que interpretar dicha virtud social. Para este filósofo, tal posicionamiento ideológico, el multiculturalista, estaría desactivando el sentido político que toda lucha por la tolerancia debiera tener, pues, al consi-

¹⁹ Como dice Jameson: «El *pastiche*, como la parodia, es la imitación de un estilo peculiar o único [...] sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo normal en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico» en JAMESON, Fredric, «Posmodernismo y sociedad de consumo» en: FOSTER, Hal (coord.), *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 2002, p. 170.

derar que las batallas más importantes son aquellas que se libran por conseguir el reconocimiento de los diversos estilos de vida, se está impidiendo el proceso de lucha por la igualdad, inherente a la democracia. Según este autor:

Lo que esta tolerante práctica excluye es, precisamente, el gesto de la politización: aunque se identifiquen todos los problemas que pueda tener una madre afroamericana lesbiana y desempleada, la persona interesada «siente» que en ese propósito de atender su situación específica hay algo «equivocado» y «frustrante»: se le arrebató la posibilidad de elevar «metafóricamente» su «problemática situación» a la condición de «problema» universal²⁰.

Es decir, lo que estas prácticas postpolíticas, como las denomina Zizek, tratan de impedir es, precisamente, el acto político por excelencia, la universalización metafórica de las reivindicaciones particulares: «La postpolítica moviliza todo el aparato de expertos, trabajadores sociales, etc. para asegurarse que la puntual reivindicación (la queja) de un determinado grupo se quede en eso: en una reivindicación puntual»²¹.

Suponiendo, entonces, que Zizek está en lo cierto y que todas las reivindicaciones llevadas a cabo por el multiculturalismo no estuvieran, a día de hoy, sino contribuyendo aún más a la creación de una sociedad tremendamente individualista, intolerante y antidemocrática, ¿qué posición crítica podría adoptar el arte y la literatura? Desde luego que, bajo esta perspectiva, todas las prácticas denominadas «de minorías» (como el Movimiento Artístico Chicano o la literatura feminista) habrían perdido toda su eficacia política, al haber sido absorbidas por la aideologización de la pospolítica y un mercado que las exporta en virtud de esas quejas puntuales que mencionábamos.

Se concluye, por tanto, que el problema del imperante multiculturalismo radica en que proporciona la forma (la coexistencia híbrida de distintos mundos de vida cultural) que su contrario (la contundente presencia del capitalismo en cuanto sistema mundial *global*) asume para manifestarse: el multiculturalismo es la demostración de la homogeneización sin precedentes del mundo actual²².

Tomemos ahora, entonces, un caso de práctica artística contemporánea que lejos de situarse en el universo «políticamente correcto» asentado por el multiculturalismo, lo desmonta al presentar los aspectos más intolerables de aquello que se asume como normal.

De la misma manera que en Rabelais, la creación de personajes deformados no responde en Marty a intenciones ridiculizadoras. Su visión distorsionada de la realidad supone un claro efecto «desautomatizador», que lleva al espectador a reflexionar sobre la imagen que se le está presentando. A diferencia de otro tipo de

²⁰ ZIZEK, Slavoj. *En defensa de la intolerancia*. Trad. Javier Eraso Ceballos y Antonio Antón Fernández. Barcelona, Editorial sol 90, 2010, p. 42.

²¹ *Ibid.*, p. 43.

²² *Ibid.*, p. 67-68.

arte de carácter más crítico realista, que muestran imágenes crudas, provocando en el receptor un sentimiento de rechazo ante el mundo observado, la obra de este autor nos acerca las contradicciones de la sociedad capitalista de manera contra-representativa. No podemos decir, al igual que no podíamos decirlo con la obra de Rabelais, que sus cuadros sean simbólicos y que pretendan traernos desde esa imagen, otra a la que no se hace alusión. Lo que vemos es lo que se nos quiere mostrar, es la manera de presentarlo, de una forma no convencional, lo que nos lleva a pensar en otras realidades insertas dentro de este mismo discurso. De ahí que, sea también el pastiche uno de los recursos empleados por el pintor. En este sentido, se apropia del género del retrato y de la tradición goyesca, para imprimir cierta conciencia a sus personajes, pero, a la vez, toma el mundo de los *mass media* y de la baja cultura como referente de sus pinturas. Esto hace que aunemos perspectivas, en principio contrapuestas, y que de ello obtengamos una mirada integradora de planos contradictorios.

Es este otro de los puntos en los que convergirá con la obra de Rabelais. Marty dispone sus oleos como si fuesen un cómic y trae al institucionalizado mundo museístico el ambiente de las películas de serie B y los entornos de la familia de clase baja acomodada, es decir, esa que considerada como la mayoría, «la normal». Sus personajes se pasean por barrios decadentes, complejos industriales y discotecas. El resultado ofrecido es una visión integral de una realidad que convencionalmente se nos muestra jerarquizada; pinturas de carácter figurativo que presentan momentos congelados de la vida cotidiana, imágenes con un sustrato narrativo ambiguo e inquietante, en las que reconocemos pedazos de realidad sometidos a un proceso de «distanciamiento» y «temporalidad suspendida», que se acrecienta por el propio proceso pictórico. Y todo ello, enmarcado en el universo grotesco y risible de la exageración y lo infraordinario. Como dice Víctor del Río a propósito de la obra del artista: «no cabe duda de que el humor tiene que ver en rigor con el sentido de las cosas. Y en eso la obra de Enrique Marty resultaba eficaz»²³.

Los personajes de la obra de Marty no parecen extraños por pertenecer a una minoría que busca hacer oír sus particularidades identitarias, sino singulares por su cercanía, siniestros en cierto sentido, reconocibles pero detestables, intolerables. Así, el artista forja, a través de estas identidades, una concepción del sujeto contemporáneo que no se distingue del otro por su etnia, religión o género, sino que ha quedado homogeneizado gracias a su vinculación con el capital, el consumo y la industria. Entonces, ¿cómo llevar a cabo esa contra-representación crítica de las imágenes identitarias? Marty lo hace, como ya vimos con Rabelais, a través de la exageración, mostrando la parte extravagante de lo ordinario, mediante el regreso al estrato material y celebrativo de la inversión propio de la cultura popular.

«No sé qué es *lo normal*, todo, absolutamente todo, es raro, lo que pasa es que fingimos creer que estamos a gusto con lo que nos rodea y esto provoca un ma-

²³ RÍO, Víctor del, «Enrique Marty», *Cimal. Arte internacional*. (Especial Castilla y León). Valencia, N° 56, 2003, p. 56.

lentendido interior preocupante»²⁴ declaraba el artista en una entrevista del año 2003 a propósito de una exposición en el palacio de Abrantes de Salamanca.

Es especialmente significativa, en este sentido, una serie de fotografías que el autor realizó con su propia familia. Tomo su casa como escenario y a sus padres como protagonistas. Éstos aparecen deformados, con aspecto de gigantes y con la simultánea asignación de múltiples atributos. Así, la madre viste, a la vez, un collar de perlas y un mandil de cocina y el padre, con una cabeza hecha de silicona realmente grande, pasa de vestir zapatillas de estar en casa a enfundarse el traje de «batman». Asumen, de este modo, dos personas, que en principio son tan singulares como los padres del propio artista (cosa que el espectador puede conocer gracias al título de la serie), todas las características que se le suponen a los progenitores de cualquier hogar de una sociedad tardo-capitalista. Y, gracias a esta simultaneidad de planos, se pone de relieve el escaso espacio que la cultura contemporánea deja para las singularidades, lo poco tolerada que es la diferencia.

Dos miradas, en dos contextos distintos, que resaltan lo artificial de toda identidad y que proponen una vía de comprensión «multidireccional» del yo individual y colectivo. La sinestesia está servida, percibimos la «polifonía» desde los ojos de estos artistas.

²⁴ PANERA, Javier, *Entrevista con Enrique Marty* [catálogo]. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.