



Rabelais



Gogol

RABELAIS Y GOGOL

Por M. M. Bajtín

LA CULTURA POPULAR DE LA RISA*

En el libro acerca de Rabelais¹ hemos intentado demostrar que los principios fundamentales de la obra de este gran escritor se apoyan en la cultura cómica popular del pasado. Una de las deficiencias de los estudios literarios actuales consiste en pretender que toda literatura —y particularmente la renacentista— quepa en el marco de la cultura oficial. Pero la obra de Rabelais puede ser realmente comprendida sólo dentro de la corriente de la cultura popular, que siempre y en todas las etapas de su desarrollo se contrapuso a la cultura oficial logrando elaborar un punto de vista peculiar sobre el mundo, así como las formas específicas de reflejarlo mediante imágenes.

Los estudios literarios y la estética suelen tomar como punto de partida las manifestaciones restringidas y empobrecidas de la risa en la literatura de los tres últimos siglos, tratando de aprisionar la risa del Renacimiento en sus estrechas concepciones de lo cómico, a pesar de que éstas resultan muy insuficientes para comprender incluso a Molière.

Rabelais es heredero y cúspide de los milenios de la risa popular. Su obra representa una clave imprescindible para interpretar la cultura europea de la risa en sus manifestacio-

nes más significativas, profundas y originales.

Aquí nos referimos al fenómeno más importante de la literatura cómica de la época moderna: la obra de Gogol. Nos interesan únicamente los elementos de la cultura popular de la risa en su obra.

Pasamos por alto el problema de la influencia directa o indirecta (a través de Sterne y la escuela natural francesa) de Rabelais sobre Gogol. Aquí nos importan tan sólo las particularidades de su obra que se determinen —independientemente de Rabelais— por la relación inmediata de Gogol con las formas de fiesta popular en su tierra de origen.

La fiesta y la feria del pueblo ucraniano, tan conocidas para Gogol, organizan la mayor parte de los cuentos de las *Noches en un cortijo cerca de Dikanka*: “La feria de Sorochintsy”, “Una noche de mayo”, “La Nochebuena”, “La noche de San Juan”. *La misma temática de la fiesta y una atmósfera festiva, alegre y libertaria determinan el argumento, las imágenes y el propio tono de los cuentos.* La fiesta, las creencias relacionadas con ella, la atmósfera de libertad y de júbilo hacen que la existencia salga de su cauce cotidiano y vuelven posible aquello que no lo es (incluso los matrimonios antes imposibles). Tanto en los cuentos festivos mencionados como en otras narraciones tiene un papel muy importante el ambiente de alegres diabluras, emparentado por su carácter, tono y funciones con las alegres visiones carnavalescas del infierno y con las *diablerías*. La comida, la bebida, las relaciones sexuales tienen en estos cuentos un matiz carnavalesco y festivo. Además, hay que subrayar la enorme importancia del travestismo y de toda clase de mistificaciones, golpizas y destronamientos. Finalmente, la risa de Gogol aparece en estos cuentos como una auténtica risa de fiesta popular: es ambivalente y tiene un carácter espontáneamente materialista. Tal

* Este trabajo de M. M. Bajtín (1895-1975), escrito en 1940 y publicado en 1973, en *Kontext 1972*, revista periódica soviética, Moscú, Nauka, se reimprimió en el volumen *Voprosy literatury i estiliki* (Problemas de literatura y estética), Moscú, *Judozhestvennaia literatura*, 1975, pp. 484-495.

¹ M. M. Bajtín, *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kultura srednevekovia i Rennanssa* (La obra de François Rabelais y la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento), *Judozhestvennaia literatura*, Moscú, 1965. (Versión española: *La cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Barral, Barcelona, 1974). El presente artículo es un fragmento de la tesis doctoral sobre Rabelais que no formó parte del libro.

es el fundamento popular de la risa en Gogol, que se conserva en su obra hasta el final, a pesar de su considerable evolución posterior.

Los prefacios a las *Noches en un cortijo cerca de Dikanka* (sobre todo en la primera parte) están por su estructura y estilo emparentados con los prólogos de Rabelais. El prefacio de la primera parte se inicia con una imprecación bastante prolongada (que por cierto no proviene del autor sino que anticipa las invectivas de los lectores): “¿Qué milagros son éstos: las *Noches en un cortijo cerca de Dikanka*? ¿Qué clase de noches son éstas? ¡Y que las arrojó al mundo quién sabe qué apicultor!...” Y luego siguen los característicos denuostos (“algún chaval harapiento, bien mirado, algún gañán que se la pasa en el patio de atrás...”), juramentos y maldiciones (“que me maten”, “que el diablo empuje a su padre de un puente”, etc.). Aparece una imagen significativa: “La mano de Fomá Grigórievich, en vez de formar una *higa*, se fue detrás de la *empanada*”.² Se intercala el relato acerca del escolar latiniparla (cf. el episodio sobre el estudiante limosino en Rabelais). Hacia el final del prefacio se discuten una serie de manjares, es decir, aparecen imágenes de festín.

He aquí una imagen muy característica de la vejez danzante (casi una *muerte que baila*) tomada de “La feria de Sorochintzy”:

Todo el mundo estaba bailando. Pero en un observador podría despertar un sentimiento aún más extraño, más indescifrable desde el fondo de su alma, si dirigiera su mirada hacia las viejitas: en sus decrepitas caras se percibía la indiferencia sepulcral, aunque ellas departieran con gente nueva, riente, vital. ¡Displícites! Sin alegría pueril, sin siquiera una chispa de participación aunque ésta fuera provocada tan sólo por el alcohol que, cual mecánico obligando a un autómeta sin vida las forzara a hacer algo que asemejara las acciones humanas, ellas apenas movían en silencio sus ebrias cabezas como si bailaran junto con la multitud jubilosa, y ni siquiera se fijaron en el joven matrimonio.

Génesis del realismo grotesco

En *La ciudad de Mírgorod* y en *Tarás Bulba* aparecen rasgos del realismo grotesco. En Ucrania (también en Bielorrusia) las tradiciones del realismo grotesco han sido muy fuertes y vitales. Sus centros de difusión fueron principalmente las escuelas, seminarios y academias eclesiásticas (Kiev, por ejemplo, tuvo hasta su “monte de Santa Genoveva, con tradiciones análogas). Los escolares ambulantes (estudiantes de la *bursa* [academia religiosa]) y los clérigos menores, los “diáconos rotos”, divulgaban la literatura oral de facecias, anécdotas, pequeños disfraces discursivos, gramáticas parádicas, por toda Ucrania. Los recreos escolares, con sus costumbres específicas y derechos libertarios, tuvieron en Ucrania un papel importante en el desarrollo de la cultura. Las tradiciones del realismo grotesco estaban vivas en los planteles educativos ucranianos (no sólo religiosos) todavía en los tiempos de Gogol e incluso después. Sobrevivían en los coloquios de sobremesa entre los intelectuales ucranianos provenientes de los estamentos bajos de la sociedad (mayormente de las familias de los sacerdotes aldeanos). Gogol no dejaría de conocerlas directamente en su forma oral y viviente. Además, las conocía perfectamente por las fuentes librescas. Y, finalmente, Gogol absorbió los aspectos esenciales del realismo grotesco de Narezhny, cuya obra estaba profundamente

² En ruso, las dos palabras en cursiva evocan una rima: *shish knysh* (N. del T.)

impregnada de estos motivos. *La risa recreativa y libertaria del estudiante de la “bursa” estaba emparentada con la risa popular festiva que suena en las Noches en un cortijo*, al tiempo que aquella risa de los escolares ucranianos representaba un lejano eco del “*risus paschalis*” occidental. Es por eso que los elementos del folclore ucraniano de la fiesta popular y los elementos del realismo grotesco estudiantil se combinan de la manera tan orgánica y bien estructurada en “*Viy*” y en *Tarás Bulba*, de la misma manera que tres siglos antes tales elementos se habían conjugado orgánicamente en la novela de Rabelais. La democrática figura de escolar religioso, de algún Tomás Bruto,³ que armoniza la sabiduría latina con la tradición de la risa popular, con una fuerza descomunal, con apetito y sed desmesurados, es muy próxima a sus cofrades occidentales: Panurgo y sobre todo el fraile Juan.

Además de los momentos mencionados, un análisis atento



encontraría en *Tarás Bulba* las imágenes —emparentadas con las de Rabelais de la *alegre caballería*, las *hipérboles de sangrientas batallas y de festines* (también de tipo rabelaisiano) y, finalmente, en la representación misma de la peculiar organización social y de la vida cotidiana de la libre *Sech* hallaría asimismo los elementos del *festivo utopismo popular*, de una especie de *saturnales ucranianos*. En *Tarás Bulba* también hay muchos elementos carnavalescos, como por ejemplo los que aparecen al principio de la obra: la llegada de los estudiantes de la *bursa* y la *batalla a puñetazos entre Ostap y su padre* (en su límite se trata de las “*golpizas utópicas*” de los saturnales).

En las novelas cortas petersburguesas y en toda la obra posterior de Gogol encontramos también otros elementos de la cultura popular de la risa, que se manifiestan ante todo en el *mismo estilo*. No cabe duda que se trata de la influencia directa de las formas cómicas de la plaza pública y de espectáculos de carpa. Las imágenes y el estilo de *La nariz* se relacionan, por supuesto, con Sterne y con la literatura sterniana; en aquellos años tales imágenes eran la moneda corriente en los ambientes literarios. Pero al mismo tiempo Gogol

³ Protagonista del cuento “*Viy*” (N. del T.)

encontraba tanto la figura de una nariz grotesca que busca una vida autónoma como el tema de la nariz en la carpa, en las representaciones de nuestro Polichinela ruso: el Petrushka. Asimismo podía encontrar en la carpa el estilo del discurso —que interviene en la acción— del *pregonero de la carpa*, con su tono de propaganda y ponderación irónicas, con sus alogismos y deliberados sinsentidos (elementos del *coq-à-l'âne*). En todos estos fenómenos el estilo de Gogol y la imaginaria de Sterne (por lo tanto, la influencia de Rabelais) se combinaron con el influjo inmediato de la cultura popular de la risa.

Los elementos de los *coq-à-l'âne* —tanto los alogismos aislados como los sinsentidos verbales más desarrollados— son muy comunes en Gogol. Son sobre todo frecuentes en la representación de los procesos judiciales y de la burocracia de las oficinas legales, en la descripción de los chismes y mur-



muraciones, por ejemplo, en las ociosas deliberaciones de los funcionarios acerca de Chíchikov, en las peroratas de Nozdriov sobre el mismo tema, en el coloquio de las dos damas, en las conversaciones de Chíchikov con los terratenientes acerca de la compraventa de las almas muertas, etc. No está sujeto a la duda el vínculo de estos elementos con las formas de lo cómico popular y con el realismo grotesco.

Finalmente, señalamos otro momento. Un análisis atento descubriría en la estructura básica de las *Almas muertas* un alegre (carnavalesco) viaje por el infierno, por el país de los muertos. Las *Almas muertas* representan un paralelo muy interesante con el libro cuarto de Rabelais, es decir, el viaje de Pantagruel. La idea del más allá por algo está presente en la misma concepción y hasta en el título de la novela de Gogol (*Almas muertas*). El mundo de las *Almas muertas* es el mundo de un infierno jocoso. Por su apariencia recuerda más el infierno de Quevedo,⁴ pero por su esencia interna se parece al mundo del libro cuarto de Rabelais. En su espacio se puede

⁴ Cf. Quevedo, *Sueños* (escritos en 1607-1613, publ. en 1627). Allí por el infierno pasan los representantes de diversas clases sociales, así como de vicios y debilidades humanas. Su sátira casi carece de una verdadera ambivalencia.

encontrar la escoria y los cachorros de un “infierno” carnavalesco así como una serie de imágenes que realizan las metáforas injuriosas. Están presentes muchos elementos tradicionales del infierno carnavalesco y del “bajo” terrenal y corporal. El mismo tipo del viaje de Chíchikov (el “peregrinaje”) representa un movimiento cronotópico. Desde luego, el fundamento profundo y tradicional de las *Almas muertas* está enriquecido y complementado con muchos materiales de otro orden y con otras tradiciones.

En la obra de Gogol se encuentran casi todos los elementos de la cultura festiva popular. Gogol se caracterizaba por su percepción carnavalesca del mundo que, no obstante, en la mayoría de los casos adquiere una matiz romántico. Esta percepción del mundo se expresa en formas más diversas. Aquí sólo mencionaremos la famosa caracterización puramente carnavalesca del transporte rápido y del hombre ruso:

¿Existe por fortuna un ruso a quien no le guste la carrera rápida? ¿Acaso es capaz un alma rusa —que es dada al alegre extravío, a la juerga, que tiende a decir a veces: “¡al diablo con todo!”—, dejar de amar la carrera veloz?

Y más adelante:

...el camino se precipita volando hacia una lejanía que continuamente se aleja, y hay algo terrible en esta rápida sucesión de los objetos que no se alcanzan divisar.

Subrayemos esta destrucción de todas las fronteras estáticas entre los fenómenos. La específicamente gogoliana percepción del “camino”, expresada con tanta frecuencia, tiene también un carácter puramente carnavalesco.

Gogol tampoco es ajeno a la concepción grotesca del cuerpo. He aquí un esbozo muy característico para el primer tomo de las *Almas muertas*:

Y de veras, qué caras hay en este mundo. Cada jeta tiene algo especial y no se parece a otras. Este tipo tiene a la nariz por comandante, éste otro, a los labios; el tercero está dominado por sus carrillos, que extienden sus dominios incluso por cuenta de los ojos, orejas y hasta de la misma nariz, que por esta razón no parece ser más grande que un botón de chaleco; áquel posee una barbilla tan larga que se ve obligado a tapanla en todo momento con un pañuelo, para no escupir sobre ella. Y cuántos tipos hay que ni siquiera parecen hombres. Este es un perfecto perro vestido con frac, e incluso es asombroso ver que lleva en la mano un bastón: parece que el primero con quien se tope se lo va a quitar.

También existe en Gogol un sistema muy consecuente de conversión de nombres en sobrenombres. ¡Con qué precisión casi teórica se pone al desnudo la esencia misma de apodo ambivalente, encomiástico e injurioso a la vez, en el nombre de la ciudad del segundo tomo de *Almas muertas*: *Tfuslavl*! También encontramos muestras de la combinación del elogio y denuedo (en forma de una maldición que admira y bendice), como: “¡Que el diablo os lleve, estepas, qué bellas sois!”.

La cara noble de la risa

Gogol sentía profundamente el carácter *cosmovisional* y *universalista* de su risa y al mismo tiempo no pudo encontrar ni lugar correspondiente, ni fundamentación o enfoque teórico de

⁵ La palabra *Tfuslavl*, compuesta según las reglas rusas de formación de nombres de ciudades, tiene dos raíces: *tfu* es el sonido de escupir, —*slavl*, componente de los nombres de muchas ciudades rusas más antiguas (Iaroslavl, Pereiaslavl, etc.), significa “gloria” (N. del T.)

esta risa en medio de la cultura “seria” del siglo XIX. Al explicar en sus digresiones el porqué de su risa no se atrevía obviamente a descubrir hasta el final la naturaleza de la risa, su carácter universalista, omnipotente y popular; a menudo solía justificar su risa mediante la moral limitada de su tiempo. En sus argumentaciones que contaban con el nivel de la comprensión del público, Gogol involuntariamente rebajó, limitó, y a veces sinceramente intentó encerrar en el marco oficial la enorme fuerza transformadora que se había desatado en su creación cómica. Un primer efecto externo, que ridiculizaba negativamente, trastornando y poniendo al revés las nociones acostumbradas, no permitió que los observadores directos alcanzaran ver la esencia positiva de esta fuerza. “¿Pero por qué se llena de tristeza mi corazón?” —pregunta Gogol en “La salida del teatro” (1842) y contesta: “nadie ha notado la presencia de una persona honesta en mi obra”. Luego, al descubrir que aquella “persona honesta y noble fue la risa”, Gogol continúa: “La risa ha sido noble porque decidió aparecer en el escenario a pesar de la estima tan baja de la que goza en el mundo.”

Es precisamente su condición de “bajo”, de “inferior” y de popular lo que le confiere a la risa su “cara noble”; él hubiese podido agregar: “su *rostro divino*”, porque así ríen los dioses en el universo elemental de la risa de la antigua comedia popular. Este tipo de risa (y el mismo hecho de su participación como “personaje”) no encajó en las explicaciones que entonces existían y eran posibles.

No, la risa es mucho más importante y profunda de lo que se suele pensar —escribe Gogol allí mismo—. No me refiero a la risa originada por una irritación pasajera, por un estado de ánimo bilioso y enfermizo; tampoco hablo de aquella risa ligera que se presta al entretenimiento ocioso y a la diversión de la gente, sino de la risa que es irradiada por la naturaleza luminosa del hombre; emana porque en el fondo de esta naturaleza existe una fuente que brota eternamente...

No son injustos los que dicen que la risa indigna. Indigna sólo aquello que es sórdido, pero la risa es luminosa. Hay muchas cosas que podrían indignar al hombre si se presentan en su desnudez; pero iluminadas por la fuerza de la risa incluso dan paz al alma... Pero no se suele oír la poderosa fuerza de esta risa: lo ridículo es bajo, dice la sociedad; y el nombre de lo sublime sólo se confiere a aquello que se pronuncia con una voz severa y llena de tensión.

La risa de Gogol, “positiva”, “luminosa”, “sublime”, crecida en el suelo de la cultura popular de la risa, no fue comprendida (como en muchos aspectos sigue incomprendida hasta la fecha). Esta risa, incompatible con la risa satírica,⁶ determina lo más importante en la creación de Gogol. Se puede decir que su naturaleza interna lo incitaba a reír “como los dioses”, pero él consideró necesario justificar su risa mediante la limitada moral contemporánea de los hombres.

No obstante, esta risa se manifiesta plenamente en la *poética* de Gogol, en la misma *estructura del lenguaje*. Este lenguaje surge libremente a la vida discursiva del pueblo (de sus estratos extraliterarios). Gogol aprovecha las esferas discursivas impublishables. Sus libretas de apuntes están virtualmente repletas de vocablos extraños, enigmáticos, ambivalentes por su sentido y pronunciación. El escritor incluso tenía la intención de publicar un *Diccionario explicativo de la lengua rusa*, afirmando en el prólogo:

Un diccionario semejante me parecía tanto más necesario, cuanto que,

⁶ El concepto de sátira se emplea aquí en el sentido exacto de la palabra definido por el autor en el libro *La obra de François Rabelais y la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento*, Moscú, 1965.



en medio de la existencia extranjerizante de nuestra sociedad —tan poco afín al espíritu del país y del pueblo— se distorsiona el significado directo y verdadero de las palabras auténticamente rusas: a unas se les atribuye un sentido diferente, otras se olvidan por completo.

Gogol siente agudamente la necesidad de una lucha entre la pluralidad discursiva del pueblo y los *estratos muertos, exteriorizantes de la lengua*. La ausencia —tan característica para una conciencia renacentista— de una lengua autoritariamente única, irrefutable, corresponde en su obra a la organización cómica y multilateral de un intercambio entre esferas discursivas. Observamos en su discurso una permanente liberación de los significados olvidados o prohibidos.

Retorno al lenguaje del pueblo

Las acepciones extraviadas en el pasado u olvidadas empiezan a comunicarse entre sí, salen de su caparazón, buscan un uso y aplicación en relación con otras palabras. Los nexos semánticos que solían surgir tan sólo en el contexto de enunciados determinados, en el marco de determinadas esferas discursivas fijadas indisolublemente a las situaciones que los originaron, obtienen, en las condiciones de intercambio, la posibilidad de regenerarse y de iniciarse en una existencia renovada. De otra manera tales nexos permanecían invisibles, como si dejaran de existir; regularmente no se preservaban, no se afianzaban en contextos semánticos abstractos (afinados en el discurso escrito e impreso) cual si se perdieran para siempre al haberse formado apenas para expresar un caso viviente e irrepetible. En la lengua abstracta y normativa estos vínculos semánticos carecían de derechos para formar parte de un sistema de cosmovisión, por ser lo que son: no un sistema de conceptos, sino la misma vida que habla. Por aparecer generalmente como expresión de las situaciones extraliterarias, extraoficiales, no serias (cuando la gente ríe, canta, perjura, festeja, celebra —o sale en general del carril cotidiano) no podían pretender una representación en el lenguaje serio y oficial. Sin embargo, estas situaciones y giros discursivos no mueren, a pesar de que la literatura las puede olvidar o incluso evitar.

Es por eso que es necesario un retorno hacia el lenguaje vi-

viente del pueblo; tal retorno se realiza ya de una manera perceptible para todos en la obra de los geniales exponentes de la conciencia popular como Gogol. En estos casos se cancela la noción primitiva, que suele formarse en los círculos normativos, acerca de una especie de movimiento progresivo y lineal. Se pone de manifiesto el hecho de que cada avance realmente efectivo es acompañado de un retorno a los inicios o, más exactamente, hacia una renovación del inicio. Avanzar sólo puede la memoria, no el olvido. La memoria regresa a los inicios y los regenera. Desde luego, los mismos términos "avance" o "retorno" dentro de este enfoque pierden su carácter concluyente y absoluto, antes revelan en su interacción la viva y paradójica naturaleza del movimiento, investigada e interpretada de muchas maneras por la filosofía (desde los eleáticos hasta Bergson). En cuanto a la lengua, el retorno significa la restitución de la memoria activa y acumulada en su sentido pleno. Uno de los recursos de esta restitución-renovación es la cultura popular de la risa que se manifiesta tan esplendorosamente en Gogol.

La palabra cómica se organiza en Gogol de tal manera que su propósito no es una simple indicación sobre determinados fenómenos negativos, sino el *descubrimiento de un peculiar aspecto del mundo visto como una totalidad*.

En este sentido, la *zona de la risa* en Gogol viene a ser la *zona de contacto*. Allí se reúnen los contrarios y los términos incompatibles manifestándose como *nexo*. Las palabras van arrasando tras sí las impresiones globales de los contactos: de los géneros discursivos que casi siempre están muy alejados de la literatura. Una simple charla (de una dama) aparece en este contexto como todo un problema discursivo, como algo significativo que se vislumbra a través de la paja discursiva aparentemente sin importancia.

En este lenguaje se actualiza una permanente discrepancia con las normas literarias de la época, una correlación con otras realidades que hacen estallar la superficie oficial, directa, "decente" de la palabra. El proceso de la alimentación, en general las diversas manifestaciones de la vida material y corporal, alguna nariz de una forma extravagante, un chichón, etc., requieren para su descripción un lenguaje especial, unos nuevos giros retorcidos, unas nuevas concordancias, revelan una lucha con la necesidad de expresarse decorosamente y sin ofender al canon: al mismo tiempo está claro que no pueden dejar de agredirlo. Se origina una desintegración, los saltos semánticos de un extremo a otro, la intención de mantener el equilibrio, y los espontáneos deslices: un travestismo cómico de la palabra que descubre su naturaleza pluridimensional y que muestra sus vías de renovación.

Para una misma finalidad sirven la danza desenfadada, los rasgos animales que se transparentan en el hombre, etc. Gogol presta una atención especial al fondo gesticulatorio e injurioso, sin menospreciar ninguna cualidad específica del lenguaje popular de la risa. Una vida más allá del uniforme oficial y del rango lo atrae con una fuerza extraordinaria, a pesar de que en su juventud él hubiese soñado con el uniforme y el rango. Los derechos pisoteados de la risa encuentran en él a un defensor y representante, aunque durante toda su vida hubiese pensado en una literatura seria, trágica y moralizante.

Así pues, estamos presenciando el choque y la interacción de dos mundos: uno, plenamente legalizado, oficial, formado por rangos y uniformes, expresado claramente en





Es la cultura popular la que da profundidad y vínculo interior a las imágenes carnavalizadas de las colectividades: la avenida Nevski, la burocracia, las oficinas del gobierno, los departamentos de las dependencias del Estado (el principio de *El capote*: “departamento de vilezas y sinsentidos”, etc.). Sólo dentro de su marco se comprenden el *alegre perecimiento*, las muertes jocosas de Gogol: Bulba que pierde su pipa, el alegre heroísmo, la transfiguración del moribundo Akaki Akakievich (el delirio mortal con injurias y rebelión), sus andanzas después de la muerte. En realidad, los colectivos carnavalescos se extraen mediante la risa popular de la vida “auténtica”, del “deber ser”. No existe un punto de vista serio capaz de oponerse a la risa. La risa viene a ser el “único héroe positivo”.

Por consiguiente, el grotesco de Gogol no es una simple infracción de la norma, sino que viene a ser una negación de toda norma abstracta e inamovible que pretenda ser absoluta y eterna. El grotesco niega la obiedad y el mundo del sentido común, de lo “sobrentendido”, optando por lo inesperado y lo imprevisible de la verdad. Parece decirnos que el bien no se ha de esperar de lo estable y lo acostumbrado, sino del “milagro”. En lo cual se percibe la idea popular de la renovación y afirmación de la vida.

La compraventa de las almas muertas y las diversas reacciones a las ofertas de Chíchikov en el mismo sentido, también ponen de manifiesto su origen en las concepciones populares acerca de la relación de vida y muerte y su ridiculización carnavalesca. Aquí también está presente el elemento carnavalesco del juego con la muerte y con los límites entre vida y muerte (por ejemplo, las lucubraciones de Sobakevich acerca de que los vivos no sirven para nada, el miedo a los muertos experimentado por Korobochka y el dicho “sobre cuerpo muerto se puede apoyar un cercado”, etc.). El juego carnavalesco aparece en el choque entre lo fútil y lo serio, lo terrible; se aprovechan de la misma manera los conceptos de lo infinito y lo eterno (los interminables procesos judiciales, los infinitos sin sentidos, etc.). De la misma manera, el viaje de Chíchikov es *interminable*.

En esta perspectiva se ven con una mayor exactitud las correspondencias con las imágenes y temas reales del régimen de servidumbre (la compraventa de personas). Estas imágenes y estos temas desaparecen junto con el régimen de servidumbre. Las imágenes y situaciones argumentales de Gogol son inmortales y se ubican dentro del “gran tiempo”. Un fenómeno que pertenece a un “tiempo menor” puede ser puramente negativo y tan sólo odioso, pero situado en el “gran tiempo” es ambivalente y siempre aceptable por su pertenencia al ser. Todos estos personajes: los Pliushkin, los Sobakevich y otros ya pasaron del plano en que sólo podían ser eliminados, odiados o admitidos —plano en que ya no existen— al plano donde permanecen por siempre jamás y donde aparecen mostrados con su pertenencia al ser que siempre está en proceso de generación pero nunca muere.

Un satírico que ríe no suele ser alegre. En su límite es severo y sórdido. En Gogol la risa lo vence todo. Particularmente logra crear una especie de *catarsis* de lo trivial.

El problema de la risa en Gogol sólo puede plantearse y resolverse correctamente a partir del estudio de la cultura popular de la risa. ◇

el sueño sobre la “vida de la capital”, y otro en el cual *toda provoca la risa y carece de seriedad, un mundo en que sólo es seria la risa*. Los sinsentidos y absurdos aportados por este mundo resultan por el contrario unos auténticos vínculos y un fundamento interno del mundo exterior. Se trata del alegre absurdo de las fuentes populares, que poseen un gran número de correspondencias verbales fijadas por Gogol con exactitud.

Por consiguiente, el mundo de Gogol se encuentra permanentemente en la zona del contacto, igual que toda representación verbal cómica. En esta zona todas las cosas vuelven a hacerse palpables, la comida representada con recursos verbales es capaz de provocar apetito, también se hace posible la representación analítica de los movimientos aislados que por eso no pierden su carácter total. Todo se vuelve existente, actual y cobra una presencia real.

Es característico el hecho de que nada esencial de lo que le importa transmitir a Gogol aparece en la zona del recuerdo. Por ejemplo, el pasado de Chíchikov se da en *una zona alejada y en otro plano discursivo* que su búsqueda de “almas muertas”: la risa está ausente. En cambio, allí donde se pone auténticamente de manifiesto un carácter, allí actúa también el elemento de la risa que continuamente une, colisiona, pone a todo en contacto.

Es importante señalar que este mundo de la risa está constantemente abierto para las nuevas interacciones. La noción común y tradicional acerca de la totalidad y de sus elementos que adquiere su pleno sentido tan sólo en la totalidad, en este caso ha de ser analizada y profundizada. Sucede que cada uno de los elementos resulta ser, simultáneamente, representante de alguna otra totalidad (por ejemplo, de la cultura popular), dentro de la cual obtiene su sentido primordial. La totalidad del mundo de Gogol de este modo aparece por principio como algo no cerrado, no autosuficiente.

Sólo gracias a la cultura popular la actualidad de Gogol participa en el “gran tiempo” de la historia.