



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



**THE INFINITE GOOF: LA TRANSGRESIÓN DEL
LÍMITE A TRAVÉS DEL CARNAVAL EN JITTERBUG
PERFUME**

T E S I S A
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LETRAS MODERNAS INGLESAS
P R E S E N T A:
GABRIELA HERNÁNDEZ MERINO

ASESORA: MTRA. IRENE ARTIGAS ALBARELLI



FILOSOFÍA
Y LETRAS
UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA

MEXICO, 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**THE INFINITE GOOF: LA TRANSGRESIÓN DEL LÍMITE
A TRAVÉS DEL CARNAVAL EN *JITTERBUG PERFUME***

TESINA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LETRAS MODERNAS INGLESAS
PRESENTA:
GABRIELA HERNÁNDEZ MERINO

ASESORA: MTRA. IRENE ARTIGAS ALBARELLI

CIUDAD UNIVERSITARIA

MÉXICO 2004

Agradecimientos

A Irene Artigas, Alfredo Michel, Ernesto Priego, Charlotte Broad y Ana Elena González, por su invaluable ayuda.

A mis papás, por todo. A mis hermanas y a los Téllez. No podría pedir más.

A mi abuelo, por inculcarme el amor a los libros.

A José, por dedicar tanto tiempo para ayudarme.

...y a los Kindred Spirits.

Here's to you.

Introducción.....	1
<i>Long Live Death</i> : carnaval e inmortalidad.....	6
<i>In Cognito</i> : máscara y disfraz.....	20
<i>Crazy Wisdom</i> : parodia y risa.....	34
<i>ProFUNdity</i> : el juego.....	46
<i>Borderline</i> : conclusiones.....	55
Bibliografía.....	60

Introducción

Tom Robbins se describe a sí mismo como "an artist who 'writes trashy novels about profound subjects'" (Reising 2001, 464-5). Sus libros le deben mucho a la cultura popular, a la mitología griega y a la cultura oriental (469-70). Robbins afirma que la cultura popular posee gran energía, vitalidad y humor, y que un artista serio puede hacer uso de ella para expresarse sin que ello le reste valor a su trabajo. "I certainly do that," dice, "and I'm amazed that so few serious writers have harnessed the power of pop culture to illuminate their fiction. Maybe they're afraid of being considered lightweight or frivolous by the academic dullards" (O'Connel 1998, 308).

A través de los años se ha intentado siempre marcar la diferencia entre la alta y la baja cultura; Andreas Huyssen identifica a esto como "the Great Divide" (1986). Sin embargo, la actitud de Robbins es un eco de la tendencia que se ha dedicado a desestabilizar esta oposición entre lo alto y lo bajo. A partir de movimientos artísticos del siglo XX como el arte pop, que buscaba eliminar la separación histórica entre lo estético y lo no estético, y con el posmodernismo, los límites entre lo alto y lo bajo se han ido difuminando. El arte pop cuestiona la distinción entre alta y baja cultura, e interioriza e incorpora las artes populares en las formas artísticas "serias". El posmodernismo niega la teoría y la práctica del "Great Divide," y aunque dicha tendencia todavía permanece en la academia, el desarrollo reciente en el cine, la literatura, la arquitectura e incluso la crítica la cuestionan cada vez más (Huyssen 1986). Sin embargo, el cuestionamiento de

límites no es exclusivo del posmodernismo. Rabelais lo había hecho ya siglos antes al incluir el lenguaje y la cultura carnavalesca en su obra, como Mijail Bajtín insiste en su análisis (1988). En este sentido, con el surgimiento del posmodernismo, "we may indeed be witnessing a variety of (or variation on) Bakhtin's carnivalesque parodic inversion and the triumph of the people," según Linda Hutcheon (1985, 80).

Robbins, como descendiente directo de los años sesenta y de quienes llama los *beat poets*¹, insiste en borrar los límites entre alta y baja cultura y en utilizar la cultura popular como un componente fundamental en sus novelas. Es un autor tanto *popular* como *pop*. Según Peter Delacorte, la obra de Robbins es "an amalgam of just about every narrative form known to the human race" (Hoyser 1997, 101). Es posible que esto sea una exageración, pero no hay duda de que su obra tiene una cualidad posmoderna, ya que hace un pastiche² de elementos clásicos y modernos, literarios y filosóficos, añadiendo un elemento crítico. Para poder hacer un análisis de los elementos posmodernos en dicha obra, específicamente en *Jitterbug Perfume* (1984), su cuarta novela, es necesario definir el término *posmodernismo*.

El posmodernismo, según Martin Montgomery, es la condición característica de nuestros tiempos en la que la exposición al lenguaje y a los

¹ Los poetas de la generación *beat*. Robbins se coloca como heredero de dicha tradición literaria a través de la presencia del betabel (*beat*) en la novela (Hoyser 1997).

² En *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, la definición de pastiche es la siguiente: "a patchwork of words, sentences or complete passages from various authors or one author. It is therefore, a kind of imitation and, when intentional, may be a form of parody" (1998, 644). Hutcheon mantiene que la diferencia entre pastiche y parodia es que el pastiche es imitación mientras que la parodia transforma y marca una diferencia (1985). Sin embargo, la parodia puede hacer uso del pastiche.

medios de comunicación satura la experiencia social de tal manera que cualquier acto de comunicación siempre trae a cuestras las marcas obvias de su género y las restricciones que el género le impone. Un texto posmoderno, por lo tanto, no solamente comunica su contenido al lector, sino que también se refiere a las formas de escritura y lectura de un texto (1992, 173-4). Es decir, un texto posmoderno siempre está consciente de sí mismo. En el caso de la novela, por ejemplo, el texto en sí siempre está consciente de que es una creación humana, y el autor insiste en recordar al lector que está en presencia de un acto de escritura, y lo reta a que participe activamente en el proceso de lectura. Por ejemplo, en *Jitterbug Perfume*, al referirse al viaje de Alobar, el narrador de pronto dice: "He was to continue in that fashion for an inappropriately long stretch of literary time, passing through more landscapes than there are keys on a typewriter, having more adventures than there are nibs for pens" (Robbins 1984, 52)³, o aclara, en paréntesis: "Claude and Marcel LeFever were speaking in French. This simultaneous English translation is being beamed to the reader via literary satellite" (11). Mark Currie llama a esto "metaficción," y lo define como "a borderline discourse, a kind of writing which places itself on the border between fiction and criticism, and which takes this border as its subject" (1998, 2). Robbins justamente busca escribir en dicho límite y de hecho cuestionar también los límites entre alta y baja cultura, entre lo serio y lo lúdico, y entre lo frívolo y lo profundo.

³ Todas las citas de la novela están tomadas de Tom Robbins, 1984. *Jitterbug Perfume*. Nueva York: Bantam. En adelante solamente indicaré el número de página de la cual proviene la cita.

Como indica Linda Hutcheon en *A Poetics of Postmodernism*, la ficción posmoderna contempla bajo una mirada crítica la relación entre la historia y la realidad y entre la realidad y el lenguaje, y está agudamente consciente de que la historia es un texto, una construcción humana. Como ya se mencionó, el posmodernismo también borra los límites entre las formas artísticas altas y bajas por medio de la ironía y la parodia (1996, 15-16, 44). Hutcheon señala que "we cannot ignore the discourses that precede and contextualize everything we say and do, and it is through ironic parody that we signal our awareness of this inescapable fact. The 'already-said' must be reconsidered and can be reconsidered only in an ironic way" (1996, 39). De esta manera, la historia y el pasado cobran vida en los textos posmodernos. Hutcheon redefine la parodia como repetición con distancia crítica, que permite señalar irónicamente la diferencia en medio de la similitud (1996, 26). El posmodernismo es un fenómeno contradictorio que establece conceptos solamente para subvertirlos. La parodia no destruye el pasado, sino que al mismo tiempo lo venera y lo cuestiona (1996, 126).

Como un autor que se formó en la década de 1960 y continúa escribiendo hasta ahora, Robbins retoma en sus novelas temas y arquetipos literarios que vienen desde nuestros inicios; es decir, retoma lo que Hutcheon llama lo "ya dicho", como por ejemplo, los elementos del carnaval, la sabiduría de la risa, y personajes como Pan, que fue declarado "muerto" desde Aristóteles, y les da una nueva perspectiva, incorporándolos en lo que llama "a lively, I guess you

could say post-postmodernist narrative" que busca transgredir los límites entre alta y baja cultura (Reising 2001, 470).

El objetivo de este trabajo es analizar la manera en que Robbins reconsidera lo "ya dicho" en su novela por medio de la figura del carnaval. Habiendo definido los términos en los que está enfocado este estudio podemos analizar *Jitterbug Perfume* utilizando las diferentes características del carnaval como punto de partida. En el primer capítulo se describe el marco teórico, definiendo el concepto de carnaval como recurso posmoderno y se analiza la inmortalidad como concepto fundamental de la concepción carnavalesca de la vida y como transgresión. El segundo capítulo está dedicado a la máscara y el disfraz como otra forma carnavalesca de borrar límites. El tercer capítulo presenta el concepto de parodia y su función en la novela, y se analiza la presencia del dios Pan como caracterización de la parodia, así como la risa y el papel que desempeña en la novela y, finalmente, el cuarto capítulo está dedicado a la noción de vida y arte como juego.

You can be anything you want to be
Just turn yourself into anything you think that you could ever be
Queen, *Innuendo*

Long Live Death: carnaval e inmortalidad

La cuaresma, los cuarenta días que preceden a la fiesta de Pascua, es un período de oración, ayuno y penitencia que sirve para preparar a los cristianos intensamente para la Pascua, es decir, para la celebración de la muerte y resurrección de Cristo. La cuaresma empieza el Miércoles de Ceniza, día en el cual los cristianos recuerdan la fragilidad de la carne y el hecho de que morirán algún día, y termina el Sábado Santo, el día antes del Domingo de Resurrección. En la Edad Media, el cristianismo no era solamente una religión, sino una forma de vida. La cuaresma se observaba estrictamente, y el infierno era un miedo muy real que siempre estaba en la mente de las personas.

Carnaval significa literalmente "despedirse" de la carne al principio de cuaresma. El carnaval correspondía al período de fiesta en el calendario cristiano cuyo punto culminante era el martes de carnaval, e incluía varias formas de inversión festiva del comportamiento normal, que muchas veces era cómico y se burlaba de la autoridad. El carnaval se celebraba justo antes de la cuaresma, y permitía que el pueblo se complaciera con excesos y comportamientos que pronto tendría que abandonar, y de los cuales después se tendría que arrepentir con la llegada del Miércoles de Ceniza. Era, en otras palabras, una larga fiesta durante la cual la gente podía olvidarse temporalmente de las reglas que regían su mundo, un mundo que por lo general era demasiado estricto y estaba limitado por el miedo.

Sin embargo, el carnaval no era solamente una última oportunidad de disfrutar de los placeres que se le negarían al pueblo durante la cuaresma. Era también la oportunidad de transgredir las normas sociales y jerárquicas del mundo medieval. Significaba una erupción espontánea de las fuerzas sociales que pronto serían restringidas por la cuaresma. Este sentido de fractura de la norma ha introducido el término 'carnaval' al lenguaje de la teoría literaria contemporánea. Como ya se mencionó, el carnaval y el posmodernismo tienen en común no sólo la dualidad sino la conciencia de la alteridad entre alta y baja cultura, seriedad y risa, máscara y rostro, ficción y realidad. Ambos se colocan justamente en el límite entre ambos, y la transgresión es su razón de ser (cf. Bravo 1988). Mijail Bajtín fue el primero en utilizar el término "carnavalesco" para describir una forma de lenguaje festivo que amenaza con la ruptura del orden social. La asociación del carnaval con las energías populares subraya la tensión política entre la ideología oficial y las energías subversivas en potencia. Lo carnavalesco hace alusión a la naturaleza polifónica de los textos literarios, identificando en ellos una serie de voces distintas y que frecuentemente se oponen entre sí (Roberts 1993, 105).⁴

En la Edad Media, el carnaval era la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia (Bajtín 1988, 15). El carnaval permitía que el pueblo llevara una vida completamente diferente a su vida normal durante esta

⁴ En este sentido, la parodia está estrechamente relacionada con lo camavalesco, ya que la parodia hace uso de lo que Hutcheon llama "double voicing", es decir, de la polifonía para tener sentido. Más adelante se definirá la parodia.

época especial, y las reglas eran otras. Era una época del año en la que la transgresión se autorizaba, incluso por la iglesia. Era una especie de vida no oficial e independiente. Es por eso que Bajtín llama al carnaval una segunda vida; durante este período, el pueblo tenía permiso de vivir fuera de las rígidas normas que regían la sociedad medieval. El carnaval, como forma de vida independiente, tenía también su lógica propia, una lógica contradictoria, que fomentaba la permutación de lo alto y lo bajo (1988, 16). Dicha lógica reflejaba esa utopía que fomentaba la igualdad y la libertad, que hacía reyes de bufones y que permitía todo tipo de comportamientos que estaban prohibidos en cualquier otro momento. Era necesario adoptar un lenguaje diferente para expresar estas formas. Por lo tanto, el carnaval medieval originó una lengua propia de gran riqueza, capaz de expresar las formas y símbolos del carnaval y transmitir la cosmovisión carnavalesca unitaria pero compleja del pueblo, según Bajtín.⁵

Todo el pueblo participaba del carnaval; su estatus social y su identidad usual perdían relevancia. El carnaval posee un carácter universal y es un estado peculiar del mundo en el que éste renace y se renueva con la participación de cada individuo (1988, 13). Es por eso que las efigies y las máscaras también son característicos del carnaval (1988, 196), ya que con ellas los individuos adquieren una personalidad diferente, incluso anónima. El individuo podía separarse de su identidad y adquirir una identidad diferente y carnavalesca.

⁵ En "Moods of Panurge: Translating Rabelais through Tom Robbins and Philip Roth" Albert Waldinger (1999) hace una comparación entre el lenguaje carnavalesco que Rabelais adoptó y el lenguaje de Robbins.

Otro motivo importante en el carnaval es el destronamiento del rey, simbolizado por un cambio de ropa y tundas, lo cual subvierte el orden y las jerarquías usuales, que en cualquier otro momento eran extremadamente rígidas (1988, 15). El rey era simbólicamente destronado, despedazado y humillado a través de los golpes para dar lugar a la libertad y a la igualdad, eliminando su autoridad por medio de la burla (1988, 178).

Para los alemanes, el carnaval significa "procesión de dioses muertos", es decir, de dioses paganos, que eran considerados demonios en la Edad Media (1988, 353-5). La figura del diablo, que evidentemente está relacionada muy de cerca con los sátiros en cuanto a representación, siempre está presente en el carnaval y la comedia (1988, 240). El dios Pan, que aparece en *Jitterbug Perfume*, representa esta figura de "dios muerto" o moribundo. Los dioses muertos—los antiguos dioses paganos—también son los reyes destronados que han perdido su autoridad y su divinidad ante la llegada del cristianismo y que pueden aparecer en el mundo al revés del carnaval.

Por otro lado, las figuras de los bufones y los payasos también son típicas del carnaval. Son los únicos personajes de lo carnavalesco cotidiano, ya que están en la frontera entre la vida y el arte, pues viven en un carnaval constante y gozan de la libertad carnavalesca todo el año. Por representar un personaje cómico y carnavalesco, su profesión les permite jugar con estas inversiones jerárquicas y consagrar la risa en un mundo demasiado serio.⁶ Es de notarse que la figura del bufón ("the Fool") está relacionada con la sabiduría y la verdad.

⁶ Más adelante veremos cómo funciona el personaje del dios Pan en la novela de Robbins y su importancia. Por el momento solamente mencionaremos que la mitología griega es también parte

La risa es otro elemento fundamental del carnaval. Es el don divino ofrecido únicamente al hombre, y forma parte de su poder sobre la tierra, junto con la razón y el espíritu (1988, 67). El carnaval es el aspecto cómico del mundo (1988, 10), lo que permite que éste renazca y se renueve después de la difícil época de invierno.⁷ La risa en el carnaval está relacionada muy de cerca con la fertilidad y la renovación.

El tema del carnaval siempre ha ejercido una fascinación sobre Tom Robbins:

...the glitz of the circus... became [an important element] in his novels, which include characters, places, and objects that transform or disguise themselves, hiding behind masks, literally, or behind language by adapting phony accents and personas to match them. It is no surprise that Robbins spent several summers hanging around a circus, absorbing the ability of people to contort and distort themselves and create illusions. He learned the truths behind the facades of the show. "I think maybe the carnival—the kind they had in the rural south—and the circuses were really the last vestiges of pagan celebrations. A dull, boring, vacant lot would suddenly fill with these strange people, and tents and banners and flags, and that night it would light up with neon. It was a magical transformation, and I loved it" (Hoyser 1997, 3).

De esta manera, en *Jitterbug Perfume*, el carnaval juega un papel fundamental. En la novela, Robbins desarrolla cuatro hilos narrativos distintos que más adelante se cruzarán entre sí para formar una historia coherente. Cada hilo narrativo se lleva a cabo en un lugar diferente: tres de ellos suceden en el

importante de la obra de Tom Robbins, quien dice que es necesario conocerla para entender sus novelas. Robbins afirma: "I don't have a rat poot of interest in retelling the old myths..." (Reising 2001, 470). Sin embargo, utiliza al personaje de Pan como la encarnación del carnaval en sí, de la travesura, y de lo absurdo. La presencia de Pan marca la presencia de la parodia, como veremos más adelante.

⁷ Para Tom Robbins la risa es también fundamental. Uno de los temas recurrentes de sus novelas es que "Wisdom does not exist without humor. Humor is both a form of wisdom and a means of survival" (O'Connel 1998, 304).

presente de la novela, en los años ochenta, donde, por separado, diferentes personajes están buscando la fórmula del perfume perfecto: en Seattle, una mesera llamada Priscilla; en Nueva Orleans, Madame Devalier y su asistente V'lu; en Paris, Marcel "Bunny" LeFever. Todos ellos reciben cada noche el misterioso regalo de un betabel, que resultará ser la clave del ingrediente secreto que todos buscan. El tiempo de la novela se construye alternando presente y pasado; el hilo narrativo que sirve como punto de unión para los otros tres comienza en la Edad Media y se concentra en la historia de Alobar, el rey de un pequeño clan medieval en el territorio de Bohemia, donde el cristianismo está a punto de llegar y donde el alimento principal es el betabel. Será Alobar, por supuesto, el creador original del perfume que todos buscan, y este personaje, que es inmortal y cuya historia continúa hasta la década de los ochenta, junto con el perfume, será quien una a todos los personajes en un solo tiempo y espacio. Alobar describe el carnaval medieval de la siguiente manera:

In olden times, Carnival had meaning. During the forty days of Lent, the forty days before Easter, almost the entire population would abstain from eating meat and drinking spirits. Many of them gave up sexual intercourse, as well [...]. Anyway, Carnival was a final fling, it was a last indulgence of rich foods and wine and lust before the severe austerity of Lent. When you're facing a forty-day fast, that last spree can be intense. It has physical significance as well as deep psychological penetration (307).

El carnaval, como veremos más adelante, es un elemento clave en la vida de Alobar. Es importante notar que Alobar vive el carnaval en la Edad Media y en el desenlace del libro se vuelve a enfrentar con él, cuando va a Nueva Orleans y asiste a Mardi Gras disfrazado de betabel.

Alobar como personaje es el representante perfecto del carnaval, ya que en él se combinan todas las características de la ideología carnavalesca. Como ya se mencionó, el carnaval es una especie de mundo al revés donde éste renace y se renueva con la participación de cada individuo. El carnaval es una representación de la inmortalidad colectiva del pueblo y en la novela Alobar se introduce como un rey que no está conforme con su propia mortalidad. Tiene que enfrentarse a su destino cuando descubre su primera cana, que es la señal para el clan para ejecutar a sus reyes, ya que la juventud del rey está asociada con la prosperidad. La elección de Alobar es rebelarse contra ese decreto. Wren, su esposa favorita, expresa el sentimiento que dominaba en el clan:

Death is not a personal matter, is it? It is the business of the clan. Our clan is responsible for maintaining the continuity of our race against the terrible whims of heavens and earth, and since the clan is weakened by the loss of one of its members, any death can be an ordeal for the whole (22).

El punto de vista del clan ya no tiene cabida en la mentalidad contemporánea. Es por eso que comprendemos a Alobar y simpatizamos con él cuando responde:

In the past, I have thought: I shall entrust myself to whoever is more powerful in the next world, the gods or the demons. Yet now, my own speedy demise a rising possibility, I do not willingly submit to playing the part of prize in an other-worldly tug-of-war (22).

Es en ese momento de rebelión en el que Alobar demuestra que es distinto de todos los que lo rodean y comienza su búsqueda de la inmortalidad. El rey no está satisfecho con las reglas de su mundo, y decide subvertirlas y buscar las propias; insiste en conservar su individualismo. Para Gilles Lipovetsky, la cultura posmoderna se caracteriza por ser una sociedad personalizada en la que lo

importante es ser uno mismo (1986, 11). La mentalidad del rey es mucho más cercana a la nuestra que a la que imperaba en el medioevo. Decide por primera vez escapar de la muerte y finge su ejecución con ayuda de Wren; el huevo venenoso que tiene que comerse es reemplazado con otro con ingredientes que ayudan a simular la muerte. Alobar es enterrado y Wren más tarde lo rescata de la tumba. Es interesante notar que para poder comenzar su búsqueda, Alobar tiene que morir, ser enterrado, y emerger de la tumba, como un hombre resucitado, para comenzar su nueva vida. En la concepción carnavalesca del mundo, la muerte es la clave de la renovación: "Death was not a weeping matter. The indentation in the mound-top represented the navel in the Great Belly. Alobar was back where he had begun. Birth and death were easy. It was life that was hard. Alobar was back where he had begun. But not for long" (28). Alobar renace de su muerte ficticia, y en este renacimiento hay dos elementos claves: en primer lugar, su renacimiento se debe al aguamiel, y en segundo lugar, su esposa Wren lo hace cornudo al instante, ya que el nuevo rey hereda las esposas del difunto. La comida, la bebida y los "cuernos" son muy importantes en la concepción carnavalesca.

Esta primera muerte de Alobar es representativa del destino del rey del carnaval, que tiene que ser destronado, derrotado y ridiculizado (de ahí los cuernos). Como el personaje de Panurgo en la obra de Rabelais, Alobar quería ser el rey eterno, lo cual no conduce más que a la muerte y al estancamiento del clan (Bajtín 1988, 217). Tiene que revertirse el orden del mundo y establecerse un orden nuevo, un mundo al revés, para poder acceder a la inmortalidad. Por lo

tanto, es muy lógico que después de su destronamiento Alobar se incorpore a la vida popular, esta vez como campesino, en un clan donde nadie lo conoce y no ocupa una posición de autoridad. Su vida en Aelfric es completamente opuesta a su vida anterior; es como si en verdad Alobar hubiese muerto y renacido siendo otro. Recordemos la concepción medieval de la Rueda de la Fortuna, que al girar convierte a esclavos en reyes y reyes en esclavos. Pero eso sería demasiado solemne, y Robbins no cree en la solemnidad.

El cambio de vida de Alobar no está descrito como un suceso triste; al contrario, es una oportunidad para que descubra otros aspectos de la vida como tener una sola esposa y no un harén, trabajar y criar hijos. Sin embargo, el motivo del carnaval se repite y aparece una vez más en la novela para transformar la vida de este personaje, que esta vez se encuentra ya dentro del contexto del cristianismo. Durante las fiestas de fin de año Alobar y su joven esposa Frol son invitados a disfrutar de las ceremonias de su pueblo adoptivo en el salón de la comunidad: "The entrance to the hall was decorated to resemble the face of a beast, eyes bulging and burning (lanterns inside goat skins), teeth of thin wooden slats. They entered through the mouth of the creature, walking over blood-drenched hides that represented the great animal's tongue...." (37). En la concepción carnavalesca, la comida tiene una importancia fundamental, ya que comer está vinculado con la muerte y los infiernos. Morir es ser comido; y al entrar al salón Alobar es devorado para sufrir una segunda "muerte" (Bajtín 1988, 271).

Las descripciones del interior del salón donde se llevan a cabo las festividades son particularmente interesantes en este sentido, sobre todo cuando Alobar muerde el frijol que lo hará rey otra vez:

When he bit into something small and hard, a something that sent a shock of pure hot pain vibrating along the length of a neural wire, he dared not cry out... Not wishing to hurt the feelings of the bakers, Alobar removed the object from his mouth as inconspicuously as possible, a gesture doomed to failure, for every smoke-reddened eye in the room was upon him (38).

En esta sección Robbins utiliza palabras que nos recuerdan el infierno, como si Alobar hubiera entrado por la boca del infierno y descendido al inframundo: "pure hot pain", "doomed", "every smoke-reddened eye in the room was upon him". En efecto, Alobar ha sido devorado una vez más por el mundo para ser condenado una segunda vez. El frijol que muerde lo condena a ser una especie de "rey inverso", un "rey ridículo", como los que se elegían para regir en carnaval: "Fabarum Rex, King of the Bean" (39). Esta vez, su destino lo revierte a su posición anterior; podría decirse que regresa a su lugar anterior. Sin embargo, es un regreso paródico, ya que el pasado no se repite aunque no podamos escapar de él. Su nueva posición es repetición con diferencia irónica: es el rey de nuevo, pero ahora es un rey-bufón. Así como tiene derecho a todo tipo de exceso y diversión durante doce días, este rey inverso, que contradice todas las reglas religiosas y morales del pueblo, será ejecutado el Día de Epifanía para restaurar el orden usual del mundo. Irónicamente, se le saluda diciéndole: "Viva Fabarum Rex! Long live the King of the Bean!" (39). Este segundo coronamiento es una parodia de la vida y autoridad anterior de Alobar,

y alude específicamente a los rituales de destronamiento que se llevan a cabo durante el carnaval.

La segunda condena de Alobar confirma su espíritu rebelde y le da forma a la trama de la novela, que está enfocada a la búsqueda de la inmortalidad. Alobar busca consejo y se entrevista con el shaman de Aelfric, de quien aprende: "A man can be many things. Maybe anything" (42). El propósito de Alobar se define entonces: no sólo conforme con huir de una muerte prematura, se rebela contra la muerte en sí y decide buscar la manera de no morir jamás.

En su camino, Alobar se encontrará con muchos maestros. Uno de ellos es el dios Pan, quien lo recibe con una tunda:

Alobar went to rise but something snagged his cloak and pulled him back down. Again he tried to stand, again he was yanked to the sod. He reached behind him to free himself from the branch or vine that held him, but he touched nothing. Scooting forward a few feet on his rump, he made another attempt at rising, and another and another, each with the same result. Angry and a little frightened, he drew his knife and, still sitting, whirled around. There was no one behind him. With all the elastic in his leg muscles, he snapped himself upward. Thud! Down he went like a sack of meteorites addressed special delivery to gravity (45).

El propósito de esto, más que infligir dolor o sufrimiento, es humillar a Alobar, al igual que las palabras que el dios le dirige. Más adelante, Alobar sufrirá una tunda similar entre los Bandaloop, los seres extraños que poseen el secreto de la inmortalidad:

'They were alternately hospitable and antagonistic. They would pour me milk to drink, then drop a turd in the cup. They would flatter me, then spit in my face. They would ignore me, then as I made to leave, they'd implore me to stay. It was damnably confusing. And there was no question of kicking ass. They invited me to strike them, but they were so quick I could not lay a hand on them. Their movements were imperceptible, yet they were always

a fraction of an inch to the left or right of wherever I aimed my blow. Not one of them touched me, but I beat my own self bloody missing them and falling down' (93).

La humillación y los golpes no son gratuitos. En el mundo carnavalesco, las tundas son ambivalentes: matan y dan nueva vida, terminan lo antiguo y comienzan lo nuevo. Cada uno de estos encuentros con seres sobrenaturales le da a este personaje más fuerza, más sabiduría, más experiencia. En estos encuentros el personaje tiene que volver a encontrarse a sí mismo, ya que el valor y la fama que creía tener de pronto se vuelven inválidos ante estos seres superiores. Su lugar en el mundo, al menos en su autoconcepción, tiene que modificarse para poder ocupar un nuevo lugar; en otras palabras, cada una de estas tundas es una especie de muerte, ya que todo lo que Alobar creía ser y saber tiene que olvidarse para que pueda renacer como alguien nuevo y más sabio.

A pesar de que la vida de Alobar puede considerarse representativa del carnaval mismo, existe una diferencia muy importante entre la historia de Alobar y la concepción carnavalesca del mundo; mientras que el carnaval es un fenómeno colectivo, cuyo propósito es celebrar la inmortalidad del pueblo, en el personaje de Alobar la celebración y búsqueda se concentran en un solo individuo. Alobar desde un principio declara que su destino y el destino de la comunidad no son el mismo: " 'This man before you is part of the community, the race, and the species, yet is somehow separate from them [...] I cannot tolerate the passive obliteration of all that I am to myself [...] My life is not merely a public phenomenon, it is a solitary adventure as well' " (24). Paradójicamente,

Alobar es también la negación del motivo carnavalesco de muerte-renovación-fertilidad, ya que niega la inmortalidad colectiva para obtener la individual. Es posible que ésta sea una de las razones por la cual, una vez que es inmortal, no tiene hijos con su amada Kudra. Tener hijos es una especie de inmortalidad, una manera de vivir y estar presente en la vida de otros. Aparentemente, al obtener un tipo de inmortalidad, Alobar cierra la posibilidad de inmortalizarse de la manera usual. El individualista no admite una inmortalidad que resida en vidas ajenas. En cierto sentido, la inmortalidad de Alobar y Kudra lleva implícita la muerte, traducida en la infertilidad de la pareja y su incapacidad de traer una nueva vida al mundo, es decir, de renovar la vida.

Sin embargo, Robbins pone en boca del personaje lo siguiente: " 'If I am truly immortal, I am my own grandchild, my own descendant, my own dynasty. I am not obliged to live on through what I pass down to others' " (154). Es decir, Alobar se contiene a sí mismo siendo inmortal; para ser inmortal, tiene que renovarse a sí mismo constantemente, ser una especie de *everyman*, ya que en su vida como inmortal cambia de papel constantemente: es rey, guerrero, gitano, campesino, conserje, mercader... es decir, es todos, contiene a toda la humanidad en sí mismo y por lo tanto podría decirse que es un personaje que al mismo tiempo es todo un pueblo, y que se renueva constantemente. Como dice el shaman: "A man can be many things. Maybe *anything*" (42). En el caso de Alobar podríamos agregar: *maybe EVERYTHING*. Bajtín dice que, según Pico de la Mirandola, el hombre, cuando nace, recibe las simientes de todas las vidas posibles (1988, 328). En el caso de Alobar, ser inmortal le permite vivir todas

esas vidas. Sin embargo, es una inmortalidad paradójica, en la que la vida, la renovación y la muerte están ligadas indisolublemente.

En sus novelas, Robbins enfatiza la habilidad del individuo valiente de vivir una vida plena, feliz y libre, y esto es lo que Alobar logra en *Jitterbug Perfume*. El carnaval, que es una respuesta a la preocupación humana por la supervivencia, sirve como punto de partida para el personaje de Alobar, cuya vida es una especie de carnaval continuo, no solamente por ser inmortal, sino porque insiste en disfrutar la vida, en regenerarse constantemente. La permanencia en *Jitterbug Perfume* no tiene razón de ser sin el goce y el juego. Al igual que Robbins, Alobar es un "outlaw", que se niega a seguir las convenciones sociales e incluso se rebela ante el ciclo natural de la vida. La razón de ser de este personaje es siempre irrumpir los límites y cuestionarlos, aún al extremo de no aceptar los límites naturales de la vida ni las leyes de la naturaleza. Es el representante del mundo invertido del carnaval, donde los límites se borran y dejan de existir. Al mismo tiempo, Alobar también es un personaje posmoderno. En cierto modo el antiguo rey de Bohemia es el representante de la vida ideal y feliz del carnaval, donde no cabe el miedo a la muerte.

There will be time, there will be time
To prepare a face to meet the faces that you meet
T.S. Eliot, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*

In Cognito: máscara y disfraz

La máscara y el disfraz son elementos fundamentales del carnaval. En la fiesta popular, el disfraz significa la renovación, no sólo de las ropas sino también de la personalidad social (Bajtín 1988, 78). El disfraz y la máscara son vehículos de libertad, ya que el individuo disfrazado no está condenado a obedecer las reglas que lo rigen en la vida cotidiana. Al ocultar su identidad, el individuo deja de ser quien es para convertirse en cualquier cosa que desee ser. Para poder participar en el mundo al revés del carnaval, también tiene que haber una inversión en la apariencia del individuo, quien puede entonces de cierta forma transformar su exterior para poder seguir las reglas de este mundo especial. Es una forma de alteridad, de ser y no ser al mismo tiempo. En palabras de Bajtín, el tema de la máscara

es el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular. La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y el sentido único, la negación de la estúpida auto-identificación y la coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable. Bastaría con recordar que manifestaciones como la parodia, la caricatura, la mueca, los melindres y la "monería" son derivados de la máscara. Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras (1988, 41-2).

Es decir, la máscara es una manifestación más de la irrupción de límites que caracteriza al carnaval.

En *Jitterbug Perfume*, la máscara y el disfraz son temas recurrentes. La primera vez que aparece una máscara en la novela es la máscara de ballena de Marcel LeFever (11). La máscara aparece una y otra vez, y sin embargo su significado nunca es explícito. El narrador alude a ciertas razones por las cuales Marcel utiliza la máscara, y sin embargo ninguna es completamente convincente. Por ejemplo: "If creativity was enhanced by pacing the executive suites in a papier-mâché mask, it was all right with Claude, no matter how it frightened the secretaries" (12). El uso de la palabra "if" es un indicador muy importante. Aunque el narrador sugiere diferentes posibilidades de interpretación de la máscara, no pretende imponer ninguna. Esto abre la posibilidad de que el lector sea activo y llegue a sus propias conclusiones. Marcel utiliza la máscara para separarse del mundo y reflexionar sobre él. La máscara de ballena es un atributo de Marcel, un objeto que Robbins utiliza para construir el personaje. Marcel es un personaje sensible, artístico, caprichoso, y por supuesto, incomprendido. La máscara lo marca como un personaje que pertenece al mundo carnavalesco, como personaje elegido y merecedor del perfume perfecto. La máscara marca la diferencia entre Marcel y su primo Claude, y también entre Marcel y su tío Luc. Lo marca también como *outlaw*, como personaje especial, fuera de lo común, lo que lo hace encajar perfectamente con los otros personajes importantes de la novela. Es interesante ver el contraste de Marcel

con Luc LeFever; cuando Luc se pone la máscara de su sobrino, el narrador comenta:

There are people in this world who can wear whale masks and people who cannot, and the wise know to which group they belong [...] Luc LeFever was so staid of bearing that on those rare occasions when he forged a smile, his body treated it as an infection, tripling its output of interferon in a frantic attempt to repulse the alien life form that had invaded it. This is not a portrait of your average whale-mask man (123).

La diferencia entre Luc y Marcel radica en que el segundo tiene imaginación y sentido del humor, lo que para Robbins indica que es poseedor de sabiduría cósmica: "in Marcel's eyes were telltale squadrons of milkweed seeds, eager to fly to faraway places upon the first cooperative breeze; whereas Luc's gaze was sedentary, a clump of briars that scratched with severity anything careless enough to brush against it" (124). Es por supuesto el hombre que puede usar una máscara de ballena el que merece recibir el secreto del perfume y de la inmortalidad. Luc, en cambio, representa el capitalismo y las instituciones, y su credo es el siguiente: "Life ebbs away, but money, properly managed, grows and continues to grow, lifetime after lifetime. Life is transitory, money is eternal." (125). Sus prioridades claramente son muy distintas a las prioridades de quienes buscan la inmortalidad en ellos mismos y no en lo externo y material. Para Luc es claramente suficiente que el dinero sea lo que trascienda, no él mismo.

La máscara aparece también en la choza del shaman que Alobar visita cuando es condenado a muerte por segunda vez y decide que quiere buscar la inmortalidad. El shaman le revela varios secretos y, después de Wren, es el primero de la sucesión de maestros de los que Alobar irá aprendiendo. Alobar se

olvida por un momento de su intención de convertirse en alguien más, y quiere ir a defender a su antigua tribu de la invasión de Lord Aelfric. A esto, el shaman dice:

'Too late, Alobar, too late.' As if to somehow illustrate his point, the shaman tore a badger mask from the wall and tossed it into the fire [...] *'The world is changing, Alobar.'* He gestured at the burning mask. *'Don't waste your life trying to hold back the tides of history. History begot Rome, and history will someday bury it. In the meantime, you've other fish to fry. Have you forgotten? Are you to be an individual, a trespasser in territory none else has had the wit or nerve to explore, or just another troublesome mosquito to be swatted by the authorities? You're no longer king or warrior, remember, but something new'* (44).

La máscara quemada simboliza el fin de las vidas anteriores de Alobar. Su papel como rey y como campesino medieval ha terminado; debe adoptar una nueva máscara—o tal vez deshacerse permanentemente de ella—para poder encontrar su verdadero ser, el ser que es inmortal, el ser que se refleja en los ojos siempre jóvenes de Alobar. Por otro lado, la máscara quemada también representa el fin de la vida comunitaria de Alobar, es decir, la máscara puede interpretarse también como una especie de atributo de uniformidad y de pertenencia a la comunidad. Si consideramos que las tribus muestran un rostro común al mundo, el hecho de que el shaman queme una máscara significa que Alobar ya no necesitará mostrarse igual a los demás, sino que podrá mostrar su rostro individual, diferente al de todos los demás. Por supuesto, esto significa también que la manera de pensar de Alobar no estará restringida a lo que todos piensan. No tendrá que esconderse dentro de la máscara de la cosmovisión imperante en el momento, sino que podrá buscar su propio rostro, tal vez una máscara nueva

que le quede mejor. De cualquier manera, será el cambio lo que rijan la vida de este personaje.

A partir de su huida de Aelfric, la vida de Alobar se convierte en una sucesión de vidas, donde juega distintos papeles, representados por el constante cambio de ropas. Alobar adopta diferentes disfraces según su papel: monje budista, habitante rico de Constantinopla, gitano, comerciante parisino y hasta conserje. En este aspecto, sin embargo, existe una contradicción: aunque cambie el papel que desempeña y se vista de acuerdo a cada papel, Alobar siempre insiste en ser fundamentalmente el mismo. Su cara nunca cambia, ya que él se niega a envejecer o a dejar que el tiempo lo siga transformando. La paradoja está en que el rostro de Alobar, inmutable, es al mismo tiempo una máscara y la ausencia de la máscara, “el rostro de la inmortalidad” al que Robbins se refiere más adelante.⁸

Casi todos los personajes se disfrazan de un modo u otro. Hay que distinguir entre los diferentes tipos de disfraz que aparecen en la novela. La primera manifestación es la presencia explícita de disfraces y máscaras; otro aspecto del disfraz es la pérdida o conservación del cuerpo; el lenguaje como disfraz, y, por último, el perfume.

A diferencia de Alobar, Kudra se niega a verse siempre igual, y prefiere utilizar la máscara del “envejecimiento”—dejar que su cuerpo muestre los mismos signos que alguna vez condenaron a muerte a Alobar: la aparición de canas y arrugas—para que la gente común piense que es como ellos. Sin

⁸ La máscara por naturaleza muestra y oculta al mismo tiempo.

embargo, este proceso es reversible, y casi tan fácil como ponerse o quitarse un disfraz.

El disfraz funciona como engaño y como revelación al mismo tiempo. Por ejemplo: "Madame was trying to reattract some of the clientele she had lost to the large international fragrance houses, so she dealt in perfume and nothing but perfume. Or so she claimed" (8). El narrador muchas veces se contradice y hace notar que los personajes no están diciendo la verdad. Nos da acceso a aspectos que van más allá de las apariencias. En el caso de Madame Devalier, por ejemplo, comienza por decir lo que ella quiere aparentar como si fuera verdad, para inmediatamente sembrar la duda en el lector diciendo "or so she claimed". Aquí el disfraz no es vestimenta sino las apariencias que la persona adopta ante la sociedad, en este caso la apariencia de legalidad, cuyo propósito es simplemente mostrar la cara que la sociedad espera para que dicha sociedad consuma un producto. Es decir, la publicidad — aunque sea a una escala muy pequeña y se limite en el caso de Parfumerie Devalier a una cuestión de reputación — es una manera de disfrazar la verdad. La novela está plagada de referencias a las "hurricane drops" que produce Madame Devalier y que vende clandestinamente a la población negra de Nueva Orleans. Con frases como ésta el narrador mantiene al lector en un estado de incertidumbre, ya que en cualquier momento puede ocurrir algo que subvierta lo que se dijo momentos antes.

La historia en sí es otro aspecto del disfraz, ya que como todo relato posmoderno, no todo lo que se narra es cien por ciento confiable. El narrador

siempre está consciente de que esto es un relato, un juego con las palabras. A través de la novela se nota el gran cuidado que tiene Robbins con ellas y el placer que deriva del lenguaje, como se demuestra en el siguiente ejemplo: "Professor Einstein's office was down the hall from the genetics area. It was a mess. And not just a common two-plus-two-equals-four mess. Einstein's office was a genius equation mess" (237). La estrategia del autor es utilizar el lenguaje en formas inusuales, lo cual coincide con la definición de lo literario como desfamiliarización del lenguaje. Más adelante se analizará con más profundidad este aspecto.

La memoria de los personajes tampoco es confiable: "Kudra recalled later that he had rushed up to her, although the ponies, the moon, and the trough water remembered it another way" (101). De nuevo, el narrador permite que el lector decida qué fue lo que realmente pasó, y le recuerda que está en presencia de una narración limitada a un punto de vista. Los hechos históricos mismos también se ponen en duda, como en todo texto posmoderno, ya que también son signos elegidos y narrados por alguien. Un ejemplo clave es Albert Einstein, quien es amigo de Alobar en la novela. En cuanto muere es devorado por la historia y todo cambia; se reinterpreta para hacerlo más digerible, más cercano a lo ideal. Einstein se queja: "His wife mothered him, he complained, and denied him his cigars. Mrs. Einstein thought that a pipe was more dignified [...].". Después de que muere, la imagen del científico es pulida, reorganizada y reinterpretada: "Einstein's office was now a museum. It was very clean and very tidy... there was a rack of pipes on his desk" (238-9). El mismo hecho de que

aparezcan personajes como Descartes, Pan y Einstein es muy significativo. La novela, como ya se mencionó, es un pastiche posmoderno que combina varios estilos de narración, entre los que se incluye lo que Hutcheon llama metaficción historiográfica, que se discutirá en el capítulo siguiente.

Cuando Alobar deja su pueblo y se dirige a Aelfric a convertirse en siervo, en cierto modo adopta un disfraz: "Despite his reputation, Alobar had little fear of recognition [...]. Once his beard was shaved, his hands callused, his body stooped to the process of the harvest, not even the most cosmopolitan of the king's knights would be able to identify him. Moreover, he was 'dead'" (33). Hay que notar que en este caso Alobar confía en que será su propio cuerpo el que lo disfrace, ya que al desempeñar actividades distintas y nuevas para él—una vida completamente nueva—esto se reflejará en quien es. En otras palabras, al adoptar otra vida, Alobar se convertirá en otro, en alguien completamente distinto a quien fue. Como se dijo anteriormente, Alobar contiene muchas vidas distintas en sí mismo, aunque fundamentalmente sigue siendo el mismo, y Robbins siempre describe sus ojos — el espejo del alma — de la misma manera, al igual que su sonrisa: "Straight of spine and sapphirine of eye, Barr appeared poised, intelligent, and master of a certain smile..." (255). La apariencia exterior de Alobar cambia para adaptarse a los tiempos y a su oficio. Es decir, Alobar se disfraza toda su vida, lo cual es coherente, pues funciona como una encarnación del carnaval.

Cuando Kudra desaparece en el plano astral, Alobar se disfraza una vez más para salir en compañía de Pan:

he rose, bathed, shaved off his tear-encrusted beard, donned his finest clothes, polished his spare boots, pulled on and powdered the frazzled wig that Pan had dragged home from Descartes's funeral, and beckoning to the god, who may or may not have been smiling, slipped recklessly out of the shop while the sun's seal was still affixed to the scroll of the horizon (193).

Alobar y Pan van disfrazados, uno con la peluca, el otro con su invisibilidad. Alobar siempre acepta fácilmente sus nuevos disfraces, pero se niega rotundamente a cambiar su ser y el cuerpo que lo contiene.

En la obra de Rabelais aparece un personaje llamado Tappecoue, que se niega a prestar su ropa al pueblo para un enmascaramiento y por lo tanto tiene una muerte típicamente carnavalesca: su cuerpo es desgarrado en pedazos. Tappecoue, al negar el disfraz, niega la renovación y reencarnación. Es el enemigo de la renovación y la vida nueva y personifica la vejez que no quiere nacer ni morir, una vejez intransigente y estéril (Bajtín 1988, 240-241). En cambio, después de Mardi Gras, Alobar no se quita su disfraz: "[He] still wore a beet costume—it was the most fulfilling garment he had worn since he was forced to abdicate his kingly ermine [...]" (313). Alobar no se quita el disfraz cuando termina el último carnaval que aparece en la novela, lo cual también apunta a que en él el carnaval es perpetuo y no se limita a las fechas establecidas.

Sin embargo, es importante subrayar que si el carnaval se hace perpetuo y se convierte en *status quo* pierde todo sentido. Por esta razón en el desenlace de la novela necesariamente se establece un cambio más en la mentalidad del rey, que decide aceptar la muerte como una nueva aventura; es decir, el mundo

al revés en que ha vivido se restituye después de cientos de años y por lo tanto, en cuanto a Alobar, representa una transgresión más y un nuevo cambio.

Otro personaje que se disfraza es Kudra, quien adopta una nueva identidad cuando huye de la muerte. Llega al monasterio de Samye vestida con la ropa de su sobrino:

Alobar had been at the lamasery twenty years when Kudra arrived, dressed as a boy. The lamas saw through her disguise immediately but put her to work moving stones. She had worked on the wall less than an hour before Alobar, too, realized she was a woman. Her shadow fell off her with perfect discretion. Shadows do. It was her aroma that gave her away (75).

En este caso, el disfraz no funciona, ya que el olor de Kudra delata su identidad; si el olor revela el verdadero ser, esto sugiere que el perfume es un tipo de máscara. La idea del perfume como máscara se confirma más adelante cuando Alobar logra desarrollar el perfume K23, cuyo propósito es ocultar el fuerte y desagradable olor que despiden Pan en el barco que los llevará a los dos a América, después de que Kudra desaparece.

La invisibilidad de Pan es también un tipo de disfraz, aunque, al igual que Kudra, su aroma lo delata. Así, Pan está condenado a estar separado de sí mismo y de su cuerpo, a estar alejado de su propia identidad. En efecto, cuando por fin utiliza el K23 para disfrazarse, lo que sucede es aterrador:

Pan had hit upon the perfect disguise, all right. He no longer knew who he was. The perfume separated him from him, dismantled his persona. Invisibility itself was alienating [...] In his invisibility he had become increasingly attached to his odor, occupying it as though it were a shell, a second body, familiar and orienting, home fowl home (198).

El disfraz de Pan no es un disfraz liberador; es un disfraz tan completo que se pierde a sí mismo. La libertad que normalmente se relaciona con el disfraz no puede manifestarse en el caso de Pan, ya que él en sí es ya un personaje fundamentalmente libre, el dios del carnaval. El perfume funciona como una prisión para él.

Al llegar a los Estados Unidos, Pan enloquece y avienta el perfume al mar. Esto tiene un doble significado; por un lado, el dios se está deshaciendo de su disfraz, de lo que borra lo auténtico y niega la identidad del individuo, y por otro lado, está reafirmando su animalismo cuando tira el perfume por la borda, ya que el perfume contradice todo lo que el dios representa, pues es símbolo de civilización y domesticación mientras que el dios es todo lo que es libre y salvaje.

En el episodio de Mardi Gras, cuando Alobar, Marcel y Priscilla, disfrazados de betabeles, se incorporan al carnaval, el narrador comenta:

Countless pictures were snapped of the three beets, countless hands waved at them, countless lips smiled. Who among the thousands might have guessed that inside the ambulatory vegetables were a genius waitress, the world's finest perfumer, and a man older than the first mosquito to preen its proboscis in the fever marsh that was once New Orleans? But, then, who could guess the identity of any of the costumed or the masked? And wasn't that—and not the lust and the gluttony—the true beauty of Mardi Gras? A mask has but one expression, frozen and eternal, yet it is always and ever the *essential* expression, and to hide one's telltale flesh behind the external skeleton of the mask is to display the universal identity of the inner being in place of the outer identity that is transitory and corrupt. The freedom of the masked is not the vulgar political freedom of the successful revolutionary, but the magical freedom of the Divine, beyond politics and beyond success. A mask, any mask, whether horned like a beast or feathered like an angel, is the face of immortality. Meet me in Cognito, baby. In Cognito, we'll have nothing to hide (309).

La máscara, entonces, es la expresión de lo inmutable y de lo eterno, es decir, de lo inmortal. La carne—la parte mortal del individuo—se oculta para mostrar algo que nunca cambia. El disfraz oculta, aunque, en realidad, ¿quién habría adivinado que estaban mirando a “a genius waitress, the world’s finest perfumer and a man older than the first mosquito...” aún si no estuvieran disfrazados? Los disfraces y las máscaras en este sentido son más sinceros, ya que anuncian al mundo que lo que se ve no es la realidad, mientras que cuando alguien no está disfrazado de cualquier forma lleva una máscara. He aquí la paradoja de las máscara y los disfraces. El narrador insiste en que “the true lewd heart of Carnival [...] must beat behind a disguise, grand or grotesque, in order to be heard by the gods, for whom Mardi Gras, ultimately, is defiantly and lovingly staged” (309-310). Es decir, hay que utilizar la cara de la inmortalidad en honor a los dioses, por un lado, y por otro, hay que ocultar nuestra identidad, ya que llamar su atención siempre es peligroso; de ahí los adjetivos “defiantly and lovingly.”

Cabe mencionar también a los personajes de Madame Devalier y su ayudante V’lu. El narrador menciona que solamente en el French Quarter de Nueva Orleans no se ven fuera de lugar, y menciona que V’lu, sin disfraz en Mardi Gras, “wore no adornment, but she appeared as much a creature of Carnival—mysterious, alluring, fanciful—as any befeathered Sheba or she-bee in the multitudes. Perhaps it was because disguise and deception were second nature to her” (310-311). V’lu no solamente es la asistente de Madame Devalier, sino que lleva una doble existencia; es al mismo tiempo una espía industrial que

habla francés perfectamente, aunque durante toda la novela habla de manera muy ingenua en un dialecto *creole* y engaña a todos, incluyendo al lector. Es decir, V'lu no necesita disfraz porque su doble existencia es un disfraz implícito.

Cuando la mágica botella de perfume se rompe en medio de la celebración, no queda más que el elemento de fantasía y disfraz esenciales al carnaval:

Kudra's bottle, Pan's bottle, the K23 bottle, the bottle that three hundred years earlier had terrified an order of monks, beckoned to the other side, and negotiated the fishy seas, was now no more than a dust of glitter that might have sifted from a Carnival transvestite's cheeks.

But from the sparkling blue powder there wafted a marvelous aroma, an effluvium both sweet and bitter, a fragrance as romantic as the pollen-stained teeth of the floral Earth, the sexual planet; wafted the secret fetish and daring charm that creates a new reality for men and women, transcending and transforming nature, reason, and animal destiny (313).

Esta botella de perfume es la máscara ideal; *the ultimate disguise*, y al dejar de existir es comparada con "a dust of glitter," es decir, con el polvo mágico de la ilusión y la fantasía. La botella contiene tanto el elemento fantástico de transformación y cambio como el de inmortalidad y permanencia. Su fin está descrito en lenguaje elegíaco, repitiendo líricamente la palabra *bottle*. Se rompe el cuerpo de la botella, con la figura de Pan — cuyo cuerpo, cabe mencionar, también ha desaparecido a esta altura de la novela y se reduce a un aroma que ya ha perdido su fuerza —, para liberar por última vez el aroma, la esencia: el arte. La destrucción de la botella, como todo despedazamiento en el carnaval, es una muerte que conduce a un renacimiento, ya que a partir de este momento Alobar se convence de que debe revelar la fórmula del perfume y hacerlo

accesible al mundo. La muerte, una vez más, conduce a la renovación, y en este caso, a la multiplicación y al perfeccionamiento, porque el perfume incluso adquiere un nuevo nombre, más romántico y bello: *Kudra*.

If the fool would persist in his folly he would become wise.
William Blake, *Proverbs of Hell*

Crazy Wisdom: parodia y risa

Linda Hutcheon llama a la parodia "a perfect postmodern form, in some senses, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies" (1985, 11). La parodia, como la máscara, establece una relación entre la identificación y la distancia, y es precisamente aquí donde cabe *Jitterbug Perfume*. En los textos posmodernos como esta novela, la intertextualidad funciona como una confrontación entre el pasado y el presente tanto de la literatura como de la historia, ya que ambos derivan de textos. El posmodernismo utiliza los ecos intertextuales, inscribiendo sus poderosas alusiones y luego subvirtiendo su poder a través de la ironía (1985, 118).

En *Jitterbug Perfume*, la parodia es un recurso constante. Una de las formas en que aparece es en los personajes. El ejemplo más claro es el caso de Alobar, que está construido a partir del arquetipo del héroe⁹, pero funciona como parodia del mismo. Por ejemplo, cuando el shaman le dice a Alobar que su pueblo está a punto de ser invadido, su reacción es la siguiente:

Alobar smacked his palm with his fist. 'Then I must warn the clan!
I'll organize a defense! Maybe we'll attack first! By the golden
whiskers of the morning star, we'll show those turnip eaters what

⁹ Según Joseph Campbell, la figura del héroe sigue un patrón establecido. Por lo general tiene un linaje real el cual desconoce y le será revelado en el momento de un llamado a la aventura. Este llamado será la primera de una serie de pruebas de iniciación que debe pasar para convertirse en un héroe, después de lo cual tendrá que probarse ante aquellos que lo conocieron antes de su transformación. El héroe debe transformar el mundo al mismo tiempo que se transforma a sí mismo durante este viaje.

battle's about! They'll need more than one god to save their asses ere I and my boys are through, blah blah blah...' (44).

El tipo de lenguaje que usa Alobar, jurando por la estrella de la mañana, seguro de su triunfo, es típico de los héroes. Sin embargo, el mismo narrador parece impaciente de la reacción del antiguo rey, y el tono elevado que podría estar utilizando Alobar se ve reducido y ridiculizado por el "blah blah blah" del final, que es una intrusión del narrador dentro del discurso del personaje. No es solamente que la narración se dirige hacia un punto que nada tiene que ver con la guerra, sino que el narrador está consciente de que los lectores conocemos ya muy bien ese tipo de discurso, y podemos adivinar lo que vendrá después. De esta manera, Robbins juega con la tradición cultural que nos ha presentado héroes a través de los medios, y reconsidera lo ya dicho sobre estas figuras, pero como texto posmoderno esto no se puede hacer sin estar conscientes de que se ha hecho ya innumerables veces. Por lo tanto se recurre al intertexto y a la parodia para establecer a Alobar dentro de dicha tradición y al mismo tiempo mostrar una conciencia crítica de la misma.

Otra manera en la que el texto de Robbins funciona como parodia es la forma en que reconsidera la historia, cuya posición es equivalente a la ficción. La "metaficción historiográfica", como la llama Linda Hutcheon, es aquella que cuestiona la separación entre la literatura y la historia y nos recuerda que el posmodernismo funciona dentro de una red compleja de "elite, oficial, mass, popular cultures" (1996, 21). En *Jitterbug Perfume* el papel de la historia se cuestiona constantemente, lo cual es natural si consideramos que la novela abarca un lapso considerable. La historia funciona como una ficción más, ya

que, aunque el pasado es real, la metaficción historiográfica sugiere que no hay un acceso directo a lo real que no esté mediado por las estructuras de los discursos que lo rodean (Hutcheon 1996, 146). Por lo tanto, Robbins como autor posmoderno apoya la teoría de que la historia es un texto más. La tercera parte de la novela comienza con una reflexión sobre la relación entre la lógica y el amor a partir de la figura de Descartes. El narrador insiste en que la muerte de Descartes fue consecuencia del hecho de que la lógica limita el amor:

The daily sight of Her Majesty thus amusing herself [firing a little cannon at the fleas on her nude body], while he, Descartes, in dark Dutch britches, undertook to explain the underlying perfection of an indubitable sphere of Being, was more than his rational bias could bear. He grew rapidly nervous and pale. On February 11, 1650, only a few months after his arrival in Stockholm, Descartes, fifty-four, fell dead (131-2).

Es evidente que esto es solamente una interpretación, y no pretende ser más. El narrador claramente está acomodando los hechos para sus propósitos, construyendo causas y efectos a partir de datos concretos, lo cual funciona como un recordatorio irónico de que lo mismo sucede en los libros de historia. Agrega, además, que cuando se llevó el cuerpo de Descartes a París en 1666, un desagradable olor invadió la iglesia. Por supuesto, Pan, completamente invisible para entonces, estaba ahí, contemplando el funeral del hombre que le había dado el tiro de gracia. Pan, como representación de lo irracional, se volvió invisible como consecuencia de la ola de ciencia y progreso que inauguró Descartes con *El discurso del método*. El olor de Pan invade las narices de los asistentes, interrumpiendo los discursos a favor de lo racional y provocando el comentario paródico: "I stink, therefore I am" (134). Robbins claramente no

busca narrar los hechos como “fueron” y, sin embargo, la presencia de Pan en el funeral de Descartes es crucial. En cierta forma marca la presencia de la parodia en la historia. El comentario ya mencionado señala claramente la oposición entre la lógica cartesiana y la irreverencia de Pan, que no depende de la razón sino de lo irracional y las reacciones específicamente físicas. Pan es invisible y su poder ha disminuido con la llegada de la Ilustración, y sin embargo sigue vivo, sigue siendo un dios y sigue afectando las reacciones de los hombres racionales.

La figura de la historia es representada en la novela como un cuerpo que digiere:

The Middle Ages hangs over history's belt like a beer belly.... In the pit of that vast stomach—sloshing with dark and vinegary juices, kindled by a thousand-year heartburn—major figures stimulated acute contractions, only to be eventually digested, adding to the bloat. Colvis, Charlemagne, Otto I, William the Conqueror, Rurik the Viking, Pope Leo, Thomas Aquinas, Johann Gutenberg, and a platter of other renowned generals, kings, philosophers, and popes fermented and dissolved in that mammoth maw. Our little couple, however, our Alobar and Kudra, remained intact and indigestible, like the hard octopus beaks that sicken the stomachs of whales, causing them to vomit the ambergris that bonds the bouquet in great perfumes (154).

La historia es un ente devorador que digiere a quienes viven en ella, y la consecuencia de nuestros actos no es más que “a beer belly”; es decir, colectivamente modificamos el cuerpo de la historia, aunque finalmente seamos destruidos por ella. Los personajes inmortales, Alobar y Kudra, son la excepción, lo cual es muy significativo. La pareja es indigerible, posiblemente por el carácter inmortal y ambiguo que les confiere la máscara. Dado que pertenecen a un mundo carnavalesco y existen en la periferia del mundo, se mantienen intactos a través de la historia. La figura de la digestión representa el cambio y la muerte; y

es un proceso a través del cual se lleva a cabo un ciclo. La máscara muestra a Alobar y a Kudra como seres inmortales y permanentes, funcionando en cierta forma como armadura y protección en contra de las fuerzas históricas. Al ser indigerible, la pareja tiene que ser procesada y vivir el cambio de otro modo, que en este caso es la creación de una obra de arte: el perfume. Dichos personajes (sobre todo Alobar, ya que Kudra desaparece del plano mortal en 1666) marcan la presencia del pasado en el presente. La figura inmortal de Alobar funciona como la conciencia del pasado. Como menciona Hutcheon, en el posmodernismo, "the past as referent is not bracketed or effaced...—it is incorporated and modified, given new and different life and meaning" (1996, 24). Alobar, como ya se mencionó, cambia y se adapta, se incorpora y modifica a las épocas en que vive, y adquiere nuevos significados, pero está consciente de lo que ha vivido y de esta manera es la encarnación de la memoria misma, una presencia cambiante pero consciente de su papel en el mundo.

Como representación del pasado, Alobar conoce muy bien la artificialidad de la división entre historia y ficción y conoce secretos que nadie más sabe. Se mencionó ya la modificación que se hace a la oficina de Albert Einstein cuando muere, haciendo parecer que era ordenado y fumaba pipa. También con relación a Einstein, Alobar sabe lo que el mundo nunca sabrá: "He couldn't help but laugh. The magazine implied that Einstein's last words were tragically lost to history. Alobar conceded that such might be the case. But *he* knew what Einstein's last words were" (234). Es importante notar que aunque Alobar representa la presencia del pasado en el presente, esto no significa que la

realidad del pasado esté a nuestro alcance, ya que éste no comparte sus conocimientos con el mundo. Alobar sabe bien que la historia es una construcción humana que no refleja la realidad. Es decir, la historia es una máscara más. Sin embargo nunca hace nada por evitarlo ni por desengañar a la gente. Conserva lo que sabe para sí, y solamente cuenta sus secretos en contadas excepciones y a ciertas personas. El pasado tiene influencia sobre nosotros, pero nunca podemos conocerlo realmente.

En la novela también se parodia la utopía que los europeos planteaban de ir al Nuevo Mundo para empezar una vida mejor en una tierra de riqueza. En la literatura norteamericana, la utopía tiende siempre a representarse como un movimiento de este a oeste. El este representa lo viejo y civilizado, mientras que el oeste representa una página en blanco donde el aventurero puede encontrar la oportunidad de una nueva vida. Alobar le sugiere a Kudra:

"Let's sail to the New World."

"Only fortune hunters and Christian fanatics go to the New World.

We are neither of those."

"Fortune hunters, Christian fanatics, and misfits. That last category describes us rather accurately" (164).

La intención de mudarse al Nuevo Mundo responde en parte a los problemas que la pareja de inmortales ha tenido para permanecer en un solo lugar, ya que tienen que enfrentarse con la persecución de los cristianos que piensan que tienen un pacto con el diablo al darse cuenta de que no envejecen. En cierta forma, la categoría de *misfits* describe a todos los que huían de las dificultades de la vida en el Viejo Continente, y recuerda el origen de los Estados Unidos, un

país de inmigrantes que buscaban una tierra para empezar de cero. Sin embargo, los inmortales también deciden ir al Nuevo Mundo por otra razón:

The New World was vast and virgin. They would make a place for [Pan] there, beneath smokeless skies where primitive equalities prevailed. Far from any city, they would establish a New Arkadia, complete with flocks of goats; and the pagan Indians, so hounded now by Christian missionaries, could join with them in a free landscape in which the old gods and goddesses would be given their due.... They would found a new race of immortals, with Pan as the principal deity (166).

La imagen del Nuevo Mundo como algo utópico y la migración hacia el oeste están presentes, y sin embargo lo que Alobar y Kudra piensan hacer no es llevar al Nuevo Mundo hacia el progreso y civilizarlo, sino regresar a los orígenes.¹⁰ Recordemos también que la oposición este/oeste, aunque funciona en cuanto a movimiento hacia el Nuevo Mundo, no es solamente un movimiento de Europa a América, ni un movimiento hacia el mismo oeste de los Estados Unidos. Es en el lejano Oriente donde comienza el viaje de Alobar como inmortal, desde las cuevas de los Bandalooop en los Himalaya hasta Nueva Orleans, y la tendencia es traer lo que el lejano Oriente puede ofrecer hasta Occidente, específicamente Estados Unidos, donde finalmente el ideal puede realizarse.

Una de las consecuencias de la parodia puede ser la risa. Sin embargo, es muy importante enfatizar que la parodia y lo cómico no necesariamente van juntos. La parodia según Hutcheon depende de la inversión irónica, que es lo

¹⁰ Dicha imagen utópica de regreso al paganismo recuerda también el movimiento *hippie*, donde también existe la tendencia de movimiento de este a oeste, con la capital en San Francisco. Las utopías de la creación de un nuevo mundo se basan en una mirada nostálgica del origen, tomando en cuenta que la nostalgia, al negar o degradar el presente como es vivido, idealiza el pasado (y por lo mismo lo hace siempre ausente) y lo convierte en el lugar de lo inmediato, lo presente y lo auténtico (Hutcheon 2000, 33)

que marca la diferencia entre el texto posmoderno y el texto que éste reconsidera, y no de lo cómico. Tanto la parodia como la ironía funcionan a dos niveles, el aparente o primario y el implicado, y el significado final de ambos depende del reconocimiento de ambos niveles sobrepuestos (1985, 34). La ironía marca el contraste entre lo que se dice y lo que se quiere decir, pero también es un elemento crítico que juzga. El ridículo y la risa son parte del ethos o respuesta deseada tanto de la ironía como de la parodia (1985, 50-68). La risa en *Jitterbug Perfume* no funciona como burla destructiva, sino que es risa regeneradora que conecta el pasado con el presente, y que reconoce la presencia del pasado en el presente, y en este sentido, funciona de la misma manera que la risa carnavalesca descrita por Bajtín.

Esto es especialmente claro en la presencia del dios Pan, que, apropiadamente, hace su aparición en la novela por medio de una imagen auditiva y no visual; lo primero que conocemos de Pan es su risa: "An outburst of wild, magnificent laughter resounded over the hillside and echoed from the crags in the distance [...]; laughter that was simultaneously strange and familiar and that instilled in Alobar the fear of the unknown and the joy of self-recognition" (46). Más adelante, se oye la voz de Pan, "both dreadful and jolly, threatening and seductive" (46) y, finalmente, el narrador lo describe físicamente:

It was then that Alobar's battle-trained vision focused on the leer in the leaves. At first, the leer was all that he could see, but then he caught sight of a shaggy tail and realized that it was connected to the leer [...]. In a moment, the bushes parted and into the pasture pranced an unbelievable creature, all woolly and goatlike from its waist down to its hooves; human and masculine above. Or, to be precise, human above save for a pair of stubby horns thrusting like bronze-tipped beet-diggers in the bright mountain air (46-47).

Es de notarse la progresión que existe en la descripción de Pan; se escucha primero su risa, una risa divina, seguida de su voz, después la mueca de burla y, finalmente, el cuerpo completo, de abajo hacia arriba. El lenguaje que Robbins utiliza para describir a Pan es siempre paradójico: "simultaneously strange and familiar", "dreadful and jolly, threatening and seductive", al igual que el efecto que Pan tiene sobre Alobar y sobre los humanos en general: "The unease that Alobar experienced was as piercing as a thorn, yet there was a pleasant tightening in his groin, and his limbs felt ticklish and kinetic, inspired beyond his control to join the flock in its awkward dance" (46). El personaje de Pan representa todo lo que es instintivo y animal en el hombre y, por supuesto, al mismo tiempo inspira pánico y euforia.

No es inusual que los dioses aparezcan en la literatura, como discute Calasso en *Literature and the Gods* (2002, 74). Sin embargo, en tiempos modernos, el significado de éstos ha cambiado, matizado por "a subtle, indomitable mockery [that] embraces everything and renders it all uncertain, ephemeral: parody". El dios griego Pan, que siempre ha sido una figura paródica, aparece en la novela como un dios moribundo y en decadencia, que existe como recordatorio de la religión anterior a Cristo. Paradójicamente, por supuesto, el dios mortal se hace amigo del hombre inmortal. Robbins no puede concebir a Pan de la misma manera como se concebía a los dioses anteriormente, y mucho menos un dios que fue declarado muerto desde los tiempos de Plutarco. Sin embargo, elige utilizarlo como la representación física de lo que llama "the animal consciousness," una etapa de evolución del ser

humano, y como oposición a la mentalidad cristiana, que niega todos los impulsos instintivos del ser humano. Por supuesto, la apariencia de Pan está relacionada muy de cerca con la imagen del diablo en el cristianismo. Además, Pan es un personaje que indica por sí mismo la presencia de lo bufo y de lo ridículo, además de lo paródico y lo satírico.¹¹

Cuando Kudra y Alobar regresan a buscar a Pan después de conocerse y descubrir el secreto de la inmortalidad, el narrador se refiere a Pan de esta manera:

[...] you, Mr. Charmer, Mr. Irrational, Mr. Instinct, Mr. Gypsy Hoof, Mr. Clown; you, Mr. Body Odor, Mr. Animal Mystery, Mr. Nightmare, Mr. Lie in Wait, Mr. Panic, Mr. Bark at the Moon; yes, you, Mr. Rape, Mr. Masturbate, Mr. Ewe-bangi, Mr. Internal Wilderness, Mr. Startle Reaction, Mr. Wayward Force, Mr. Insolence, Mr. Nature Knows Best, you had been steadily losing your hold on the peasants and were now even weaker in flesh and spirit than when Alobar had seen you last (141).

Lo anterior es una letanía, una adoración al dios usando todos sus nombres posibles. La parodia está, sin embargo, en que la letanía está muy lejos de ser respetuosa, utiliza un lenguaje informal, diciendo "yes, you", y en que no es una adoración a un dios poderoso, pidiéndole su favor o clemencia; funciona de manera irónica como un recordatorio al dios de que ya ha perdido mucho de su poder, aunque el tono informal está matizado con un cierto respeto. Como todo lo que se relaciona con Pan en la novela, es esencialmente paradójica.

¹¹ Hutcheon hace la siguiente distinción entre parodia y sátira: mientras que el objeto de la parodia es intramural, es decir, interno, el de la sátira es extramural, es decir, social o moral. Sin embargo, pueden confluir, como se muestra en su modelo donde parodia, sátira e ironía son círculos que se traslapan (1985, 62-63).

Para las civilizaciones antiguas, la risa era algo sagrado y fundamental. En el carnaval desempeñaba un papel crucial. Demócrito definió la risa como una visión unitaria del mundo, una especie de institución espiritual para el hombre iluminado y maduro (Bajtín 1988, 66). Robbins comparte esta idea, y en *Jitterbug Perfume* insiste una y otra vez que la risa y la sabiduría van de la mano y son sinónimas en la novela. La risa carnalesca tiene un poder regenerador, y también en la novela es capaz de derrotar a la muerte. Cuando Alobar y Kudra se dirigen a la cueva de los Bandaloo para pedirles el secreto de la inmortalidad, los ataca una tormenta de nieve:

The horror changed into a kind of giddiness. *This must look ridiculous*, he thought, though to *whom* it looked ridiculous he failed to name. He must have meant Death, for in a *minute* he conceded: 'Death has trapped us, that's for sure, but he shall not take us sitting still.' And, as the pageant of his life, no less ridiculous than this mad dash in the snow, flashed before him, he laughed and laughed.

Almost immediately the wind fell quiet, like a drunk who has passed out in the middle of a rage. The sun burned through and set about boiling clouds into dumplings, then into gravy (106).

Aunque el narrador no lo aclara, parece que es la risa de Alobar lo que hace que la muerte desista. La risa es uno de los atributos divinos de Pan, y también el indicador de sabiduría cósmica en el resto de los personajes. En este episodio, la risa es lo que le da un poder sobrenatural a Alobar y le permite acallar la tormenta que está a punto de matarlos a él y a Kudra.

Es el personaje de Wiggs Dannyboy, cuyo papel se analiza en el siguiente capítulo, quien resalta la importancia de la risa en la novela. La verdadera risa, según Bajtín, es ambivalente y universal, y no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa (1988, 112). Wiggs anuncia, "the most glarin' feature of the

intelligentsia in modern times has been its inability to take comedy seriously” (295). Tanto la risa como el juego son indispensables para la vida carnavalesca, ya que tienen una función vital y regeneradora.

Hi! Hi! Hi!
 Je sens que je vais me plaire chez vous...
 Tout est si pittoresque, si rigolo...
Youpiiiii!
 Panoramix, *Le Combat des Chefs*

ProFUNdity: el juego

El juego se presenta naturalmente durante la época de carnaval, ya que dicha época está consagrada a la celebración de la vida y al rompimiento de reglas y límites. El elemento del juego, según Bajtín, se encuentra como muchos elementos del carnaval en una frontera, que esta vez se concibe como la frontera entre el arte y la vida. La vida es presentada con elementos de juego, y se transforma de cierta manera en una representación lúdica de sí misma (1988, 20). En otras palabras, el juego se vuelve un elemento más en el mundo carnavalesco, cuyo efecto fundamental es la difuminación de límites que ya se ha mencionado. Lo lúdico es también característico del arte *pop*, que según Huysen, muestra "an obvious enjoyment of play, a focus on its daily environment and a critique of this same environment" (1986, 143). El juego es una forma de reconciliar el arte y la realidad. Por supuesto, lo lúdico también está relacionado muy de cerca con la parodia.

Tom Robbins afirma "I take my playfulness very seriously" (Mitchell 1995, 317), y *Jitterbug Perfume* es el reflejo de la importancia que el autor le da al juego. En un primer plano, el juego es un tema que aparece insistentemente en la novela, y en un segundo plano, Robbins literalmente juega con el lenguaje.

El mensaje cósmico que le llega a Alobar resume perfectamente el tema del juego en la novela. Después de intentar que Kudra regrese del más allá,

Alobar y Pan colocan la botella abierta de perfume en la habitación donde ella desapareció. Lo único que logran es encontrar un mensaje escrito en el polvo:

For a long time, Alobar just stood there, grasping the mantel ledge for support. So shocked was he by the implications of language and penmanship that he didn't even consider content. When at last he turned his attention to it, his bafflement only increased. The word was a transitive verb, an exclamation, a command, of which an exact English translation is impossible. The closest equivalent probably would be the phrase:

Lighten up! (192)

Dicho mensaje, sobrenatural y mágico, es la única información que "el más allá" considera lo suficientemente importante para enviar y compartir. Es un reflejo de la filosofía personal de Robbins, que está basada en el concepto budista de sabiduría loca.

Para Robbins, el juego y la risa son fundamentales, e insiste en que "wit and playfulness [are] a form of wisdom" (Reising 2001, 469). No es casualidad, por supuesto, que *Erleichda*, "*Lighten up!*" en el idioma de la tribu bohemia de Alobar, sea la última palabra que pronuncia Albert Einstein, uno de los genios más famosos del siglo XX, antes de morir. Cabe mencionar que lo que sucede con este mensaje es, de nuevo, una inversión carnavalesca de las reglas usuales del mundo. Por lo general los mensajes del más allá llevan una carga de seriedad y meditación que en este caso no tienen. Por un lado, el mensaje insiste en la importancia del juego y por el otro, el autor está jugando con el lector, derrotando sus expectativas de encontrar un mensaje solemne y en un lenguaje serio.

En cambio, lo que se recibe es una palabra muy difícil de pronunciar en inglés, y cuya traducción está en lenguaje coloquial. El mensaje de *lighten up*

también implica una distancia crítica, y no solamente está dirigido a Alobar, sino que sirve como recordatorio al lector de que está en presencia de una obra de ficción, que no puede creer todo lo que lee y que por lo tanto esperar que el mensaje del "más allá" le revele el sentido de la vida es absurdo. En cambio, es en el placer de la lectura misma donde hay que concentrarse.

Al recibir este mensaje, Alobar decide entrar en acción y llevar a cabo su plan de ir al Nuevo Mundo. En cierta forma, se deshace del peso de su tristeza y adquiere nuevas energías para continuar con su vida sin Kudra:

Very well. He'd lighten up. As a matter of fact, he felt as light as the bubbly froth that flew from the lips of the waves. Whatever else his long, unprecedented life might have been, it had been fun. Fun! If others might find that appraisal shallow, frivolous, so be it. To him, it seemed now to largely have been some form of play. And he vowed that in the future he would strive to keep that sense of play more in mind, for he'd grown convinced that play [...] was what allowed human beings to transcend evil (197).

Como podemos ver, el mensaje funciona también en un nivel literal, y gracias a él es que Alobar se da cuenta de que la vida es un juego. Hay que recordar que la vida del rey en cierta forma representa el carnaval, por lo que es muy lógico que su vida sea concebida como un juego. Sin embargo, la novela sugiere que el carnaval puede ser el estado normal de la vida y que, de esa manera, se puede trascender incluso a la muerte a través de un sentido constante de transgresión y de cambio, aunque, como se dijo anteriormente, en el momento en que el carnaval se convierte en el estado normal del mundo pierde todo sentido.

El personaje de Wiggs Dannyboy, el sabio fundador de la "Last Laugh Foundation," funciona como el vocero de las opiniones del autor en la novela y

tiene un papel clave en el desarrollo de la trama. Wiggs Dannyboy es un personaje tuerto, una especie de Odín que adquirió su sabiduría a cambio de un ojo¹², que en este caso, perdió en la cárcel. Robbins lo describe de la siguiente manera:

the attractive man who sat at the head of the table in Irish tweeds, sipping red wine, tapping from time to time his garish eye patch with his salad fork, [...] holding forth on a variety of topics [...] After each of these pronouncements, he erupted with laughter, almost as if making fun of what he'd just so passionately proclaimed (206-7).

La figura de Dannyboy se mueve también en una frontera, ya que es mitad sabio, mitad bufón, y Robbins no se cansa de proclamar a través de este personaje la idea de que el sentido del humor es una parte fundamental de la sabiduría. Wiggs le dice a Priscilla, la mesera: "...you were the only guest here this evening with a sense of humor. Which is to say, you were the only guest with any wisdom about you" (209). Hay que recordar, por supuesto, que el bufón como sabio es un tema-personaje con una tradición muy larga. En este caso, sin embargo, el personaje no es un bufón-sabio sino un sabio-bufón. Es decir, Wiggs es visto por la sociedad como sabio y cuenta con el reconocimiento de la misma, aunque no sea unánime. Su aspecto bufonesco está no solamente en su manera de reír cuando comparte su sabiduría, sino también en el hecho de que habla con un acento irlandés exagerado y muchas veces ridículo, que en ocasiones pierde, como si fuera una máscara que se cayera. Como ya hemos mencionado, es a través de él que Robbins expresa su ideología.

¹² Odín, el dios supremo en la mitología nórdica, constantemente buscaba incrementar su sabiduría, por lo que bajó al pozo vigilado por el sabio Mimir, y le pidió que lo dejara beber. Mimir respondió que el precio sería uno de sus ojos, a lo que Odín accedió (Hamilton 1942, 455).

El juego también está presente en un segundo aspecto en la novela; el lenguaje que el autor utiliza. Constantemente juega con las palabras y las expresiones, como se puede ver en casi cualquier parte. Erasmo mantenía que todo texto debía contener "variety, cheerfulness and humor", y Robbins sigue esta estrategia de *Homo ludens*, como analiza Albert Waldinger (1999, 260). Un ejemplo muy claro es el uso que Robbins da a los conceptos de luz y oscuridad, que también está sugerido en el mensaje de *Erleichda*, ya que el *light* de *lighten up* puede interpretarse no solamente como "ligero" sino también como "luz", ya que el concepto de iluminación es muy importante en la novela. Como dice Larry Diamond en otra novela de Robbins, *Half Asleep in Frog Pajamas*, "People do not get 'heavy' with wisdom. They get light. The wiser you become, the lighter you become. This is an unsolicited testimonial for lightheartedness" (Waldinger 1999, 246). El juego de Robbins entre las acepciones de la palabra *light* está muy relacionado con la idea de borrar fronteras entre alta y baja cultura, y su insistencia en que lo cómico puede ser trascendental. Al insistir en la coincidencia entre lo *light* como ligero, como luz y como iluminación espiritual Robbins está insistiendo en que lo ligero, entendido como lo *light* y lo *pop*, no tiene por qué ser un reflejo de superficialidad. Es decir, el autor busca borrar la línea que separa las dos acepciones de la palabra y que normalmente se consideran opuestas, haciendo que el iluminado y el hombre que ríe y que es visto como fatuo y superficial coincidan en la misma persona. Como dice Linda Hutcheon, "to include irony and play is never to exclude seriousness and purpose in postmodernist art" (1996, 27).

Robbins deriva gran placer de inventar palabras o de utilizarlas de manera inusual: "If the earth needs night as well as day, wouldn't it follow that the soul requires endarkenment to balance enlightenment?" (99). Aquí, el autor separa un segmento de la palabra *enlightenment* para inventar un antónimo, *endarkenment*, y el resultado de esto es que enfatiza el concepto de luz que implica la iluminación espiritual. De esta manera, hace que el lector tome conciencia de las palabras y de su construcción, que fije su atención en el lenguaje en sí a través de la desfamiliarización.

Por otro lado, las descripciones de lugares en la novela evocan la idea de escenario, lo cual nos remite a la metaficción. Por ejemplo, "Darkness arrived so abruptly that day it was as if a Gypsy had swept Paris under a walnut shell, good luck, ye gamblers, on guessing which one" (163). De pronto, el París de la novela se convierte en algo minúsculo que cabe dentro de una cáscara de nuez, y se convierte en parte de un juego de circo y carnaval. La "realidad" de la novela se vuelve relativa al recordarnos que hay algo que está jugando con nosotros, haciendo aparecer y desaparecer la historia que nos está contando. La imagen del gitano revolviendo escenarios y haciéndonos adivinar "dónde quedó la bolita" nos remite a la tradición del narrador como hechicero, consejero y encantador en la que Robbins busca colocarse (O'Connel 1998, 304).

La idea de que la novela es un escenario artificial también se puede ver en otra descripción de París.

Above the building, the sky recalled passages from *Les Misérables*, threadbare and gray[....] As the strange twilight gathered, bands of alternating light and shadow began to ripple along the façade of the cathedral across the street, and when

Claude glanced at the sky, he saw that the text of *Les Misérables* had been painted over by Salvador Dali. The sun was so round and glossy and black that had it a figure eight on it, well, it would have validated a lot of long-standing philosophical and theological complaints, underlining once and for all just where we earthlings sit on the cosmic pool table. A silver glow, like a blaze of molten escargot tongs, erupted from behind the ebony corona [...] (10, 65-66).

La imagen anterior contiene varios elementos que hay que notar. Lo primero es que el cielo está concebido como un texto, primero, un texto literario, y después un lienzo de pintura, lo cual nos remite una vez más a la idea de la artificialidad del acto de escribir. El cielo se presenta como una creación artística y no un fenómeno natural, y el narrador literalmente está "pintando" una escena con sus palabras. También es importante notar el uso que se hace de la tradición artística, aludiendo específicamente a la relación de París con el arte.¹³ La referencia específica a la tradición parisiense, sin embargo, adquiere una nota irónica con la imagen de las pinzas para caracoles, ya que pasa de la alusión supuestamente culta al uso del *cliché*. Por otro lado, la comparación del sol con una bola ocho sugiere la idea de que la existencia es simplemente un juego cósmico.

La conciencia que el autor tiene del lenguaje también se ve reflejada en el uso de paréntesis, como en el siguiente ejemplo: "Entering the shop from the rear (a familiar route for a Greek), Pan fetched the bottle [...]" (180). Aquí el narrador interrumpe el relato simplemente para hacer un chiste, que depende del intertexto y del bagaje del lector, al igual que cuando dice: "[...] Wiggs pulled some strings (had Wiggs been Geppetto, Pinocchio never would have left home)

¹³ Aunque de nacionalidad española, Dalí se formó en París.

and arranged for Barr to become his cellmate" (255). En el primer caso, el uso de la frase "entered from the rear" es literal y el paréntesis remite a la acepción figurada de la frase; en el segundo, la expresión metafórica "pulling strings", que al ser utilizada en el lenguaje cotidiano ha perdido el referente, es concretizada por el paréntesis al mostrar la imagen perdida que dio origen a la frase. Con todos estos juegos con las palabras, la novela se convierte en cierta manera en un parque de diversiones donde el lenguaje mismo es el que genera el placer.

Los nombres en la novela también llevan un elemento lúdico. En primera instancia están nombres como el de Bingo Pajama, que están contruidos a partir de palabras fuera de contexto que suenan bien juntas. Sin embargo, hay nombres que son un juego en sí. Por ejemplo, la perfumería de los LeFever, donde anteriormente vivían Alobar y Kudra, está en la rue Quelle Blague; *blague* literalmente significa chiste o broma en francés. Es decir, dichos personajes están actuando en principio sobre algo que implica en sí mismo la risa y el juego. Por supuesto, es también ahí donde se lleva a cabo la desaparición y reaparición de Kudra, quien finalmente es poseedora de los secretos de la vida y la muerte. Como se puede ver, el hecho de que sea en la calle de la risa donde se adquiere la mayor sabiduría cósmica—y se recibe el mensaje de *Erleichda*—es congruente con la idea de lo lúdico y lo bufo como instrumento de trascendencia que se discutió anteriormente.

Por otro lado, es muy posible que Robbins esté aludiendo a Rabelais a través de los nombres de Alobar y Marcel LeFever. Henri Lefebvre fue un crítico humanista y marxista de Rabelais, y LeFever hace eco de este nombre, aunque

está transformado y americanizado para adquirir un segundo significado que se refiere a la fiebre, muy posiblemente a la fiebre de la creación y al fuego de la genialidad. A loar, por otro lado, leído al revés es Rabola, que se aproxima a la pronunciación en inglés del nombre de Rabelais.

Robbins describe su objetivo al escribir de la siguiente manera: "I'd like to twine images and ideas into big subversive pretzels of life, death, and goofiness, on the chance that they might help keep the world lively and give it the flexibility to endure" (Reising 2001, 483). Dicho objetivo se ve claramente en el final de *Jitterbug Perfume*: "The lesson of the beet, then, is this: hold on to your divine blush, your innate rosy magic, or end up brown" (341). El autor hace tanto énfasis en lo lúdico y lo bufo porque ambos conceptos son fundamentales para la transgresión de límites que busca.

Borderline: conclusiones

Según Julia Kristeva, la literatura posmoderna se concibe como "writing-as-experience-of-limits", límites de lenguaje, subjetividad, identidad sexual, uniformidad y sistematización (Hutcheon 1996, 8). Es decir, el acto de escritura se ha convertido en la exploración de la irrupción. Si no hay transgresión no hay arte, ya que "la producción de lo literario supone la puesta en escena de la alteridad" (Bravo 1988, 8). Los opuestos como alto/bajo, serio/bufo, vida/muerte se ponen en escena y se cuestionan, lo que da origen al acto de la creación. Como se ha visto a través de esta tesina, es en la transgresión y el cuestionamiento constante de límites donde el posmodernismo y el carnaval confluyen; tanto la metaficción contemporánea como el carnaval buscan colocarse en la frontera consciente entre el arte y la vida sin hacer distinciones actor/espectador o autor/lector (Hutcheon 1985, 73). La intención es colocarse en la línea divisoria, en una especie de cuerda floja, y jugar con los límites que se consideraban claramente establecidos.

Una de las mayores preocupaciones de Tom Robbins como autor es justamente esta idea de frontera. El autor considera que el escritor es un *outlaw*, un transgresor que tiene la obligación de cuestionar constantemente las preconcepciones de sus lectores. Robbins dice: "There's a fairly narrow boundary between the silly and the profound, between the clear light and the joke, and it seems to me that on that frontier is the most risky and significant place an artist or philosopher can station himself" (McCaffery 1987, 231). Su

obra, como dice Russell Reising, busca que sus lectores consideren posibilidades fuera de sus marcos de referencia convencionales y los reta a enfrentarse con la paradoja y el misterio (2001, 465). A lo largo de *Jitterbug Perfume* refleja justamente estas ideas. A través de él el autor subraya la idea de que lo que se nos ha enseñado como verdades absolutas es solamente una ilusión.

Robbins insiste mucho en demostrar que lo *pop* puede formar parte de algo profundo y en que lo cómico no tiene por qué ser frívolo. Dicha insistencia resulta un poco obsoleta en la era posmoderna, pues esto ya no se pone en duda. En este sentido el autor todavía guarda cierta solemnidad y un enfoque utópico que insiste en luchar para demostrar la validez de ciertas manifestaciones artísticas. No es que se haya eliminado totalmente la línea divisoria entre alta y baja cultura, pero es cierto que por lo menos el cuestionamiento de dicha línea es algo ya habitual, y que la insistencia de Robbins por borrarla resulta innecesaria, así como su intención de adoctrinar al lector. De esta manera su transgresión de límites resulta todavía un poco superficial, ya que se concentra demasiado en predicar la validez de su obra y muchas veces no llega a hacer una propuesta concreta o a crear algo significativo a partir de la combinación entre alta y baja cultura.

El tono didáctico que el autor adopta hacia el final de la novela, cuando explica la teoría de Wiggs Dannyboy sobre la inmortalidad, hace que la historia que se había desarrollado hacia el final de la novela pierda fuerza y sentido, ya que parece que su único propósito es servir como ejemplo y demostración de la

teoría de la "conciencia floral"¹⁴. Si se considera de esta manera, la parte final de la novela invalida todo lo que se construyó anteriormente. Sin embargo, hay una lectura alternativa a esta sección, llamada "Dannyboy's Theory (Where We Are Going and Why It Smells the Way It Does)" (320-26). Si se interpreta irónicamente, funciona como parodia el discurso de los libros de autoayuda que toman toda historia y experiencia como base para sacar conclusiones fáciles. El uso de las mayúsculas, que le da importancia a las palabras, contrasta con el tono coloquial del subtítulo de la teoría, y añade al sentido irónico del discurso. Por otro lado, el narrador parece validar la interpretación literal de dicha teoría a través de la recepción que le da Priscilla:

She wasn't positive that she accepted it or understood it. She wasn't positive that anyone else would accept it or understand it, or that anyone would care. She only knew that despite the numb torture of a champagne hangover, it made her want to go on living, a feeling she never quite got from the theories of Thomas Aquinas, Freud, and Marx (320).

La reacción de Priscilla es similar a la reacción que está buscando Robbins de su público—el énfasis, una vez más, está en la idea de que la vida está hecha para disfrutarse. Además, el personaje de Dannyboy funciona a través de la novela como el vocero del autor¹⁵, y por lo tanto sería dudoso interpretarlo de otra manera. Sin embargo, hay que recordar que el cuestionamiento es una parte muy importante de la postura del autor, y tampoco estaría lejos de

¹⁴ Es de notarse cómo dicha frase nos remite a la ideología *hippie*.

¹⁵ El personaje de Dannyboy repite muchas de las frases e ideas que Robbins expresa en las entrevistas que se le han hecho. Por ejemplo, Robbins dice: "The greatest weakness of the intelligentsia in this culture has been its inability to take comedy seriously" (McCaffery 1988, 232). En la novela, Dannyboy expresa lo mismo: "...there's an unenlightened tendency in this culture to regard something as 'important' only if 'tis sober and severe" (210)

cuestionarse a sí mismo. Así, hay un doble juego en esta sección que "explica la novela"; por un lado, se dice que el efecto que se busca es subrayar lo que Alobar llama "the sense of play", y por el otro funciona en un nivel más banal como una filosofía de vida que los lectores ingenuos podrían adoptar. Sin embargo siempre hay que recordar que no son ni el autor ni el narrador quienes postulan dicha teoría, sino que es un personaje quien lo está diciendo. Al establecer ambas posibilidades de lectura, la teoría de Dannyboy se coloca también en una frontera, esta vez entre lo irónico y lo literal, y entre las interpretaciones que se pueden hacer, tanto "bajas" como "altas", ingenuas o irónicas.

El lenguaje que utiliza el autor refleja también la importancia que le da a la eliminación de la línea entre alta y baja cultura. Al igual que Rabelais, Robbins incorpora en su lenguaje un elemento lúdico y popular. Se utilizan frases e imágenes que son parte del entorno diario de los norteamericanos contemporáneos, y sin embargo no es simple repetición. Hay un sentido de desfamiliarización en el lenguaje, de diferencia e innovación, que es lo que le da una cualidad literaria a la obra. Es parte de la experiencia de los límites que menciona Kristeva; en este caso, el límite entre el lenguaje familiar y las formas inusuales en las que el autor lo utiliza para expresar sentimientos o describir situaciones.

La experiencia de límites, sin embargo, no es exclusiva del lenguaje. La mayoría de los temas que se abordan en *Jitterbug Perfume* están enfocados hacia la concepción de que los límites deben ser cuestionados. Lo que se pone

en duda con más insistencia es que todo ser vivo debe morir, lo cual es una de las “verdades absolutas” de la vida. Alobar es, una vez más, el mejor representante de esto, pero en cierta forma todos los personajes se mueven en una frontera, que siempre buscan cruzar. Por ejemplo, Kudra decide explorar la vejez, la vida después de la muerte y el plano astral, rebasando la línea que incluso Alobar aún siendo rebelde se ha negado a cruzar. “Life is too small a container for certain individuals. Some of them, such as Alobar, huff and puff and try to expand the container. Others, such as Kudra, seek to pry the lid off and hop out” (185).

Robbins concibe su obra de la siguiente manera: “All art is in a sense an act of rebellion, a protest, at any rate [...] Art creates the world as it ought to be, and therefore is a protest against the world as it is, although I find plenty in the world as it is to celebrate” (O’Connel 1998, 295). El carnaval comparte dicha concepción de creación de un mundo utópico al representarlo no como es ni como debe ser, sino como cada individuo quiere. El resultado es un mundo al revés, y sin embargo no es un caos sin sentido, sino un replanteamiento a través de la transgresión, que nos hace ver el mundo con nuevos ojos: ésta es la manera en que funciona *Jitterbug Perfume*.

*I believe in everything; nothing is sacred.
I believe in nothing; everything is sacred.*

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Bibliografía

Batjín, Mijail. 1988. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Trad. Julio Forcet y César Conroy. Madrid: Alianza.

Bravo, Víctor Antonio. 1988. *La irrupción y el límite*. México: UNAM.

Calasso, Roberto. 2002. *Literature and the Gods*. Trad. Tim Parks. Nueva York: Vintage.

Campbell, Joseph. 1998. *El héroe de las mil caras*. México: FCE.

Clayborough, Arthur. 1967. *The Grotesque in English Literature* (1965). Oxford: Oxford University Press.

Cuddon, J.A. 1998. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Cuarta edición. Londres: Penguin.

Hamilton, Edith. 1942. *Mythology*. Boston: Little, Brown and Company.

Hoyser, Catherine E. y Lorena L. Stookey. 1997. *Tom Robbins: A Critical Companion*. Connecticut: Greenwood Press.

Hutcheon, Linda. 1996. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988). Londres: Routledge.

_____. 1985. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Nueva York y Londres: Routledge.

_____ y Mario J. Valdés. 2000. "Irony, Nostalgia and the Postmodern: A Dialogue" en *Poligrafías. Revista de literatura comparada*. No. 3, México: UNAM. pp. 29-54.

Huyssen, Andreas. 1986. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indiana: Indiana University Press.

Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke: Duke University Press.

Lipovetsky, Gilles. 1986. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. Joan Vinyoli y Michèle Pédanx. Barcelona: Anagrama.

McCaffery, Larry y Sinda Gregory. 1987. *Alive and Writing: Interviews with American Authors of the 1980's*. Chicago: University of Illinois Press.

Mitchell, Greg. 1995. "Tom Robbins and his Sweethearts of the Rodeo" (1977) en Mitchell, G. y Peter Knobler, *Very Seventies: A Cultural History of the 1970's*. Nueva York: Simon and Schuster, pp. 316-322.

Montgomery, Martin, et. al. 1992. *Ways of Reading. Advanced Reading Skills for Students of English Literature*. Nueva York y Londres: Routledge.

Moxey, Keith. 1994. "Hieronymus Bosch and the 'World Upside Down': The Case of *The Garden of Earthly Delights*" en Bryson Norman et. al., eds. *Visual Culture, Images and Interpretations*. Hanover: Wesleyan University Press, pp. 104-140.

O'Connel, Nicholas. 1998. *At the Field's End: Interviews with 22 Pacific Northwest Writers*. Seattle: University of Washington Press, pp. 290-311.

Pimentel, Luz Aurora. 2002. *El relato en perspectiva*. 2ª. edición. México: Siglo XXI.

Reising, Russell. 2001. "An Interview with Tom Robbins" en *Contemporary Literature* XLII (3), pp. 463-484.

Ricou, Laurence. 1982. "Field Notes and Notes in a Field: Forms of the West in Robert Kroetsch and Tom Robbins" en *Journal of Canadian Studies* 17 (3), pp. 117-123.

Robbins, Tom. 1984. *Jitterbug Perfume*. Nueva York: Bantam.

Roberts, Andrew Michael, Ed. 1993. *Bloomsbury Guides to English Literature: The Novel. A Guide to the Novel from its Origins to the Present Day*. Londres: Bloomsbury.

Siegel, Mark. 1981. "The Meaning of Meaning in the Novels of Tom Robbins" en *Mosaic. A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*. Manitoba: Summer, 14 (3), pp. 119-131.

Waldinger, Albert. 1999. "Moods of Panurge: Translating Rabelais through Tom Robbins and Philip Roth" en *Babel: International Journal of Translation* 45 (3), 244-267.

Whissen, Thomas R. 1992. *Classic Cult Fiction: A Companion to Popular Cult Literature*. Nueva York: Greenwood Press, ix-xxxviii, pp. 14-19.