

Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Posgrado en Letras

Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filológicas

*Pop Goes the World: temas y motivos carnavalescos
en novela y cine posmodernos*

Tesis
que para optar por el grado de
Maestría en Letras
(Literatura Comparada)

presenta
Gabriela Hernández Merino

Asesor: Dr. Alfredo Michel Modenessi

Ciudad Universitaria

Mexico 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Dedicatoria

A mi mamá, por su cariño y apoyo incondicionales, que van más allá de cualquier cosa que pudiera expresar aquí.

A mi papá, que siempre quiso darnos lo mejor.

A Ele y Mayi, que además de ser mis hermanas son mis mejores amigas.

A José, por la inspiración.

A los Téllez, por ser mi segunda familia.

A mis amigos, porque sin ustedes no tendría chiste.

Agradecimientos

A mi tutor, Alfredo Michel, agradezco especialmente su gran apoyo no sólo durante la realización de este trabajo sino también a lo largo de mis estudios de preparatoria, licenciatura y maestría.

A Susana González e Irene Artigas, por su invaluable ayuda.

A Aurora Piñeiro, Rosa Beltrán,
Luz Aurora Pimentel y José Ricardo Cháves.

Con mucho cariño

Índice

Introducción: carnaval y posmodernismo.....	1
Cultura popular vs. cultura pop.....	6
La carnavalización y el marco teórico posmoderno.....	9
I. Las formas paródicas posmodernas.....	15
Relaciones transtextuales.....	20
Parodia metaficcional.....	24
Pastiche y travestimiento paródicos.....	27
II. El mundo al revés.....	34
El mundo al revés como ruptura.....	36
La delimitación del mundo al revés: el escenario y el circo.....	40
III. Identidades posmodernas.....	54
La construcción de la identidad.....	58
Identidad y transgresión: androginia y travestismo.....	65
IV. De tontos, pícaros y bufones.....	76
Picardía falstaffiana.....	80
Tontería iluminadora o el rey idiota.....	84
Payasos y bufones.....	86
El andrógino, el <i>rock star</i> y el bufón.....	90
Conclusiones.....	96
Apéndice de imágenes.....	107
Bibliografía.....	112

Meaning is not in things but in between them

Make a wish and see yourself on stage, inside out

Introducción: carnaval y posmodernismo

Es difícil llegar a una definición unívoca de posmodernismo. A pesar de que hay un consenso bastante generalizado sobre la existencia de tal fenómeno, no tiene características fijas; esto se debe en gran parte a que el posmodernismo es en esencia ambivalente y muchas veces contradictorio, como señala Linda Hutcheon (1991, 1). El nombre mismo refleja dicha ambivalencia; pos- (o post-) modernismo es al mismo tiempo lo que se deriva del 'modernismo' (otro término problemático) y lo que viene después, es decir, una revaloración crítica del pasado que se construye inevitablemente a partir de él. Es importante distinguir, además, entre el término posmodernidad, que se refiere a una atmósfera cultural que se lleva a cabo en el contexto que Frederic Jameson llama "capitalismo tardío"¹ (1991, s/p), y posmodernismo, que se refiere a sus manifestaciones en la literatura y las artes. Patricia Waugh insiste en que el posmodernismo como fenómeno cultural se crea "as much through academic theory as through actual literary and aesthetic practices" (2005, 67).

Hans Bertens identifica dos tipos de posmodernismo. El término comenzó a utilizarse para referirse al arte experimental de las décadas de 1950 y 1960, incluyendo las distintas manifestaciones del arte pop. Los impulsos que constituían la cultura posmoderna tomaron dos caminos distintos y comenzaron a separarse en la década de 1970. El posmodernismo temprano era apolítico, al menos

¹ Sin embargo, John Docker pone en duda la tendencia de adjudicar una sola "lógica cultural" dominante a un período histórico específico. Conuerdo con él (ver Docker 1994, 115-117).

expresamente, y se identificaba por el lema “anything goes” (todo se vale); Mike Featherstone lo definía como un estilo de vida basado en el consumo y en la estetización de la experiencia (Bertens 1997, 4-5). En cambio, después de 1980 el posmodernismo empezó a caracterizarse por sospechar del humanismo liberal y sus premisas sobre la integridad y autonomía del sujeto, de la transparencia del lenguaje y su capacidad para representar la realidad, y del carácter esencialista de la verdad (Bertens 1997, 5). A este respecto, Douwe Fokkema identifica la cesura en 1980, marcada por la publicación de *Il nome della rosa* de Umberto Eco y de “The Literature of Replenishment” de John Barth, así como por el debate entre Habermas y Lyotard (Fokkema 1997, 26).² Tanto el postestructuralismo en general como el deconstruccionismo de Derrida en particular desempeñan un papel muy importante en las concepciones posmodernistas del mundo. Es importante señalar, sin embargo, que el postestructuralismo y el posmodernismo no son sinónimos, aunque existe una gran retroalimentación entre ellos.

Según Hutcheon, el posmodernismo frecuentemente adopta la forma de una enunciación autoconsciente, autocontradictoria y autosubversiva, cuyo efecto es llamar la atención hacia sí misma y subvertirse de manera muchas veces irónica. Para esta autora la característica distintiva del posmodernismo es un compromiso con lo dual y con la duplicidad, ya que “postmodernism ultimately manages to install and reinforce as much as to undermine and subvert the conventions and presuppositions it appears to challenge” (1991, 1-2). El posmodernismo se caracteriza tanto por su eclecticismo y tolerancia como por el

² Esa fecha marcó un cambio en la recepción del posmodernismo en Europa, así como un nuevo interés académico y crítico.

cuestionamiento de toda noción de “centro”, incluyendo la de una verdad unívoca y universal. Toda representación se concibe como tal; Hutcheon aclara que no se repudia la representación, sino que se le problematiza, ya que hay una aguda conciencia de que lo real siempre está mediado por una representación cultural. Por lo tanto, la representación posmoderna se presenta como consciente de sí misma (1991, 34). Para Steven Connor, la característica que define lo posmoderno no se encuentra en una revolución de la cultura, sino en un reajuste importante de las relaciones de poder dentro y a través de las instituciones académicas culturales y críticas (Connor 1997, 11). Este reajuste implicó un doble movimiento: por un lado, aumentaron el poder e influencia de la academia como mediadora de la cultura y el arte contemporáneos, y por el otro, ésta se separó de cualquier compromiso social, político y cultural³.

Otra característica relevante del posmodernismo es su tendencia a borrar los límites entre las formas artísticas altas y bajas a través de la ironía y la parodia (Hutcheon 1988, 15-16, 44). Andreas Huyssen señala que la estética modernista se definía a sí misma a través de su oposición no sólo a la cultura burguesa, sino a la cultura y el entretenimiento de masas, convirtiendo a la cultura de masas en el *otro* del modernismo, la amenaza que se debía evitar (Docker 1994, 246). El modernismo presumía, además, que lo trágico constituía el absoluto estético (Docker 1994, 40). El posmodernismo, en cambio, ha desestabilizado esta oposición; uno de los ejemplos más característicos es la incorporación del género

³ Como se verá a lo largo de este trabajo, lo carnavalesco del posmodernismo niega esta separación. En realidad, el posmodernismo se deslindó de cualquier compromiso explícito y reconocible, optando en cambio por política la desestabilización y el cuestionamiento de los conceptos hegemónicos como “historia”, “verdad” y “alta cultura”. Esto, por supuesto, implica tanto un compromiso como una postura, aunque pretenda deslindarse de ellos.

detectivesco en la estructura de *Il nome della rosa*, su revaloración de lo cómico como forma estética, e incluso su papel como *bestseller*. La novela de Eco contribuyó a cerrar la brecha entre la cultura de élite y la cultura de masas, ya que permitía tanto una lectura compleja a partir de la intertextualidad, como una sencilla a partir de la anécdota y de la estructura de novela policíaca.

Muchas de las características del posmodernismo se pueden relacionar con el concepto de carnaval postulado por Mijail Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, así como en *Problemas de la Poética de Dostoievski*, a reserva de las aclaraciones que haré más adelante. Como manifestación de la cultura popular, el carnaval en la Edad Media y el Renacimiento ofrecía una visión del mundo deliberadamente no oficial que constituía una segunda vida del pueblo, limitada al tiempo festivo (Bajtín 1987, 11). Sus manifestaciones, señala Bajtín, “están impregnadas... de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes” (1987, 16). De la misma forma, Hutcheon señala que las formas posmodernas cuestionan la *doxa*⁴, sobre todo cuando subrayan que la historia y la verdad son constructos textuales (1991, *passim*). El carnaval, relacionado muy de cerca con la cultura de la plaza pública, creaba un mundo al revés que invertía los valores de lo alto y lo bajo a través de la risa y la estética del realismo grotesco. Era un tiempo festivo, utópico, en el cual el cuerpo del pueblo como cuerpo colectivo celebraba su inmortalidad histórica. La cultura popular contaba con un lenguaje propio, que Bajtín llama el *vocabulario de la plaza pública*, que tendía a ser insultante y

⁴ Creencia y opinión general. Platón distinguía entre la *doxa* (el conocimiento de la realidad sensible) y la *episteme* (el conocimiento de la verdadera realidad, de las Ideas).

degradante, aunque se subraya también su carácter ambivalente. Por ejemplo, en el caso de actos escatológicos como rociar con orina o excrementos, se trataba de “un acercamiento a lo “inferior” corporal, a la zona genital. Esta degradación [era] sinónimo de destrucción y sepultura para quien recibía el insulto.... [pero] lo “inferior” corporal... es lo “inferior” que fecunda y da a luz” (Bajtín 1987, 134). En el caso del carnaval, los insultos implicaban un sentido de la inmortalidad del pueblo como colectividad, pero se puede trazar una analogía con los mecanismos de la parodia, que para Hutcheon es la forma posmoderna perfecta. Al ser una repetición con distancia crítica, la parodia al mismo tiempo cuestiona (es decir, destrona, rebaja) e incorpora (da nueva vida) a lo que parodia (Hutcheon 1985, 11). Regresaré a este punto en el capítulo siguiente.

A pesar de las coincidencias, resulta muy poco factible que el estudio de Bajtín sobre la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento se pueda extrapolar directamente a las manifestaciones literarias y artísticas de finales del siglo XX, y mucho menos en su aspecto de celebración ritual. Es muy importante aclarar que los términos que se manejan en este trabajo no pertenecen a los mismos campos; mientras que el carnaval es un evento, un proceso y una forma de espectáculo que se lleva a cabo en el contexto de un lugar y tiempo sagrados, el posmodernismo es más bien un estilo, o un conjunto de estilos dentro de un movimiento artístico. El mismo Bajtín señala, además, que la vida carnavalesca como manifestación de la cultura popular empezó a decaer después de alcanzar su máxima expresión en el Renacimiento y se desplazó de la plaza pública hacia la cultura cortesana, perdiendo de esa forma una gran parte de su esencia (2003,

190-191). El Romanticismo, por ejemplo, reinterpretó lo grotesco eliminando su sentido ambivalente y haciéndolo vehículo de lo monstruoso terrorífico. Bajtín concede que el carnaval sobrevive en cierta forma en el teatro y en el circo, pero en esos casos no se trata ya de una forma cultural que no conoce fronteras entre el arte y la vida, donde no hay una separación entre actor y espectador. La cultura popular actual en gran medida tampoco se trata de una cultura de la plaza pública. Como indica Bajtín, “hasta la segunda mitad del siglo XVII la gente *participaba directamente* de las acciones y de la percepción del mundo propios del carnaval, solía *vivir* en el carnaval” (2003, 192). Tatiana Bubnova aclara: “El ‘carnaval’ sobrevive hasta nuestros días, pero, digamos, bajo otro régimen. Para nuestra época, podemos hablar de una fuerte comercialización... y, sobre todo, por una fuerte jerarquización entre los participantes” (2000, 151, nota). Entonces, ¿en qué sentido podemos hablar de coincidencias entre el carnaval bajtiniano y el posmodernismo? Antes de responder la pregunta, es necesario hacer algunas aclaraciones.

Cultura popular vs. cultura pop

En primer lugar, hay que definir lo “popular”. Bajtín no precisa en su estudio a quién se refiere cuando habla del pueblo, aunque John Docker infiere que no se trata de campesinos sino que el carnaval es principalmente una actividad urbana que implicaba la participación de una comunidad heterogénea que ahora llamaríamos “multicultural”. Por ejemplo, menciona que en el caso de la feria de Lyon participaban no solamente franceses sino extranjeros, sobre todo alemanes,

además de gitanos y una serie de vendedores ambulantes (1994, 188). La cultura popular a la que se refiere Bajtín es la cultura de la plaza pública, opuesta a la cultura “oficial”, impuesta por la Iglesia y el Estado.

Hoy en día se hace una distinción entre lo “popular”, que se identifica tanto con lo tradicional como con lo folclórico, y lo “pop”, que se refiere a una cultura que aprovecha los medios masivos de comunicación para su difusión. La cultura pop es el resultado de la comercialización de la cultura popular y de la creación de una industria de la cultura. Sin embargo, la cultura pop, que es lo que concierne a este trabajo, no es equivalente a la cultura de masas, aunque puede formar parte de ella; la cultura de masas implica un consumo masivo, si bien hay productos de la cultura pop, como películas de culto, la música “independiente” y las creaciones de la cultura “subterránea”, que son difundidos de manera más especializada y para un público “minoritario” con gustos específicos. La cultura pop y la cultura de masas se han desplazado de la plaza pública hacia un universo virtual; los productos populares son consumidos por miles, e incluso millones de personas al mismo tiempo, pero en la mayoría de los casos no se trata de una experiencia colectiva, donde los cuerpos se tocan y se convierten en el gran cuerpo colectivo y grotesco del pueblo. La cultura pop se vive de forma individual a través de pantallas de televisión o de computadora y a través de la radio. Incluso el cine se convierte en una experiencia aislada, ya que los espectadores tienden a sentir que viven una experiencia individual mientras contemplan la pantalla, a pesar de estar rodeados de gente en la sala de cine. El espectador de dicha cultura, sobre todo la “víctima” de la cultura de masas, se percibe por lo general como un espectador

pasivo, y ciertamente hay una separación física entre actores y espectadores, hablantes y oyentes, escenario y público. Se puede inferir, por lo tanto, que actualmente la gente no puede *vivir* el carnaval, ya que le es imposible experimentar una “segunda vida” libre y utópica. La realidad social de la cultura postindustrial es, además, muy distinta a la medieval y renacentista.

Por otro lado, tanto John Fiske como Docker argumentan que el espectador posmoderno no es un receptáculo pasivo de la cultura pop y la cultura de masas. Fiske cita el ejemplo de la lucha libre, mismo que Roland Barthes menciona en sus *Mitologías*, donde el público participa verbalmente —al utilizar el vocabulario familiar y grosero de la cultura cómica popular—, físicamente —al propinar golpes o ayudando a levantarse a los luchadores que salen del *ring*—, y simbólicamente —a través de pancartas, efigies y hasta máscaras— (Fiske 1989, 81-86). Docker a su vez enfatiza el papel activo del público en programas de televisión, los cuales dependen muchas veces del gusto y se ajustan a las demandas del público, como, por ejemplo, el regreso de un personaje que había sido eliminado, como en el caso de “Meg Mortimer” en la telenovela inglesa *Crossroads* (Docker 1994, 154). El público también participa de otras maneras --como cuando resuelve preguntas en programas de concursos y al llamar a distintos programas para votar-- pero todo esto muy pocas veces se traduce en una experiencia física de colectividad, a diferencia de la lucha libre que menciona Fiske. La película de culto *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1974)⁵ presenta, en cambio, un ejemplo interesante de participación carnavalesca del público. A partir de su aparición, se

⁵ Para futuras referencias, esta película será identificada como *RHPS*, seguida del metraje correspondiente.

ha desarrollado una tradición de participación durante las proyecciones subsecuentes de este filme. El público debe llevar una serie de objetos, como pistolas de agua, periódico y pan tostado, para utilizarlos en momentos específicos de la proyección. Además, los espectadores dialogan con la pantalla, gritando respuestas que se han vuelto relativamente fijas pero que fueron creadas por los mismos espectadores y difundidas por una tradición oral. La frontera entre la pantalla y el espectador se rompe de manera física en cierta forma, ya que, cuando llueve en la película, los espectadores se mojan, y se paran a bailar durante la secuencia de baile; la frontera también se ve transgredida al duplicar la experiencia a través de actores no profesionales que imitan la acción de la pantalla dentro de la sala de cine. Aunque se trata de un caso excepcional, presenta un ejemplo de una manifestación carnavalesca en la cultura pop. Hay, además, una forma adicional en la que el posmodernismo elimina la frontera entre el arte y la vida⁶, esta vez metafóricamente, y es al subrayar que ambas se construyen a partir de textualidades. Si tanto el arte como la vida solamente se pueden conocer a partir de textos culturales, pueden considerarse intercambiables.

La carnavalización y el marco teórico posmoderno

Según Docker, existen continuidades entre la cultura popular pre-industrial y la cultura de masas de los siglos XIX y XX a través de la figura arquetípica del

⁶ Haré referencia a esta frontera que señala Bajtín a lo largo de este trabajo, sobre todo en lo que concierne al bufón. Bajtín habla de una diferencia entre “el arte” como lo performativo y lo construido y “la vida”, es decir, el mundo de las interacciones cotidianas, que se conoce popularmente como “vida real.” Como veremos, lo carnavalesco desdibuja esta frontera.

bufón/tonto (1994, 198). El argumento de Docker se centra en la importancia cultural y la popularidad del payaso en el ámbito teatral y posteriormente en la radio, los espectáculos de vaudeville y la televisión. Sin embargo, las continuidades entre la cultura popular de la Edad Media y la cultura de masas se explican mejor a partir del concepto de *carnavalización* que introduce Bajtín, dentro del cual el bufón es solamente un elemento. Mientras que el carnaval en sí es “una forma de *espectáculo sincrético* con carácter ritual” (2003, 178), la carnavalización es la transposición del carnaval al lenguaje literario, en especial a “la línea dialógica⁷ del desarrollo de la prosa novelesca” (2003, 181). Arthur Lindley aclara que el carnaval es colectivo y no está escrito, mientras que lo carnavalesco tiene un autor. Lo carnavalesco literario (o carnavalización) se deriva de las costumbres populares pero es utilizado por un autor individual, y sobrevive no como un concepto sociológico sino como teoría literaria (Lindley 1996, 21-22). Bajtín traza la evolución de la carnavalización literaria hasta Dostoievski, pero pervive hasta nuestros días. En y para su recuperación irónica del pasado, la literatura posmoderna ha hecho uso de esta tradición carnavalesca como estrategia. David K. Danow, por ejemplo, habla de la tradición del grotesco tanto en el realismo mágico como en la literatura del holocausto (Danow 1995 *passim*)⁸. Los temas y motivos del carnaval, desde la risa hasta la máscara, lo extravagante

⁷ Bajtín identifica esta línea dialógica como la tradición “cómico-seria” que se deriva de los diálogos socráticos y la sátira menipea, y que se caracteriza por el tratamiento de la realidad cotidiana y concreta, de estilo y género heterogéneos, donde “junto a la palabra que representa, aparece la palabra representada”, y que hace uso de la palabra bivocal (2003, cap. IV).

⁸ Sin embargo, este autor hace una distinción entre “grotesco carnavalesco”, que es utilizado en el realismo mágico, que identifica con el paraíso carnavalesco, y “realismo grotesco”, característico de la literatura del holocausto, identificado con el infierno carnavalesco, y los considera polos opuestos. Me parece que al hacer esta división se le escapa el valor ambivalente que Bajtín atribuía a la estética grotesca (*cf.* Bajtin 1987, cap. V).

y el espectáculo, pueden encontrarse en textos tan diversos como *Nights at the Circus* de Angela Carter⁹ y *Being There* de Jerzy Kosinski¹⁰, además de la novela de Eco ya mencionada. La recepción occidental del libro de Bajtín sobre Rabelais, sobre todo en su etapa temprana¹¹, sin duda ha sido una gran influencia para algunos autores posmodernos, tal vez incluso más que la influencia del carnaval y la literatura carnavalizada en sí. Es decir, la “carnavalización posmoderna” surge como una respuesta —directa o indirecta— a la teoría bajtiniana, y los conceptos derivados del carnaval se ajustan muy bien a la agenda posmoderna (si es que hay tal)¹². En cuanto a otras formas artísticas, la carnavalización está presente en el teatro musical, en el cine, y en la música pop, por mencionar algunas.

El carnaval, en todo caso, ha resultado ser un marco teórico posmoderno muy popular; Catherine Nichols atribuye esto al discurso postestructuralista influido por Nietzsche y culturalmente determinista que predomina actualmente en los círculos académicos; agrega que el espíritu de transgresión del carnaval coincide con las arqueologías del conocimiento de Foucault y con las interrogaciones de Derrida sobre la estabilidad de los significados; añade también que su condición dialógica y oposicional coincide en la teoría feminista con el flujo semiótico de Kristeva que se opone al orden patriarcal; y concluye que

⁹ Para futuras referencias, esta novela será identificada como *Nights*, seguida de la paginación correspondiente.

¹⁰ Para futuras referencias, esta novela será identificada como *Being There*, seguida de la paginación correspondiente.

¹¹ Para un panorama de la recepción del libro sobre Rabelais, ver Bubnova (2000, esp. pp. 137-139).

¹² En cuanto a si existe o no una agenda posmoderna y en caso afirmativo, en qué consiste, ver las conclusiones de este trabajo.

“[r]egardless of their disciplinary orientations, these influential poststructuralist theorists are concerned with the breakdown of epistemic truths consistent with carnival's riotous celebration of heterodoxy, and their resonance with Bakhtin's theory has surely strengthened the popularity of carnival as an intellectual telos” (Nichols 2001, s/p).

Iris Zavala, por su parte, considera que las relaciones que se han establecido entre carnaval y posmodernismo (que llama “apropiaciones”) no son válidas. Irónicamente, al enumerarlas proporciona un catálogo bastante completo de lo que yo llamo carnavalización posmoderna:

La transgresión escatológica y sexual, los elementos escandalosos, subversivos y antisociales, el *pastiche*, el *collage*, la parodia en su cruce con el lenguaje anticanónico del arte *pop* y el arte *camp*, así como otras metaficciones contemporáneas, se suelen relacionar con frecuencia como correspondencias de la literatura carnavalizada (1991, 112).

Para distinguir entre ambas funciones objeto que mientras el concepto de carnavalización que propone Bajtín es histórico y estilístico, las formas posmodernas son tanto ahistóricas como asociales, y que por lo tanto no puede haber una relación entre ambos. Linda Hutcheon no está de acuerdo. La interpretación más frecuente, dice, es que el posmodernismo no hace más que citar las formas anteriores “carentes de valores, decorativas, des-historizadas”, y que es una forma apta para esta época saturada por la imagen. Sin embargo, también argumenta que “postmodernist parody is a value-problematizing, de-naturalizing form of acknowledging the history (and through irony, the politics) of representation” (1991, 94). El posmodernismo sí es histórico y social, sólo que problematiza y cuestiona lo histórico y lo social, y su posición ante la historia es

ambivalente.¹³ Las “apropiaciones” de las teorías de Bajtín son válidas, ya que el mismo Bajtín abogaba por el diálogo, por el enunciado abierto e inacabado, que espera la respuesta del otro. Es muy probable que muchas de las interpretaciones —incluyendo la mía, que se deriva en gran parte de interpretaciones norteamericanas— no abarquen muchos aspectos del pensamiento de Batjín, y sin embargo pueden resultar fructíferas. El modelo carnavalesco de Bajtín resulta, por lo tanto, una herramienta muy útil para el estudio de los textos posmodernos, sobre todo en el caso de géneros híbridos como la novela, el cine y la música pop.

Este trabajo busca acercarse a dicho modelo por medio de un enfoque tematólogo, haciendo un análisis a partir de los temas y motivos¹⁴ principales que se derivan del carnaval tanto en el discurso narrativo literario como en el cinematográfico. Muchos recursos, temas y motivos en la literatura se renuevan o se adaptan debido a la penetración que ha tenido la cultura audiovisual. Por su parte, la narrativa cinematográfica se ha nutrido de muchos recursos literarios en un afán de constante renovación. A pesar de que la literatura y el cine son discursos de naturaleza distinta, la confrontación entre ambos ofrece un amplio panorama a través del cual se puede contemplar cómo funcionan las formas propias de la posmodernidad como pastiche, intertextualidad y parodia, así como

¹³ Es posible que, como autora que trabaja la teoría feminista, Zavala considere que la posición posmodernista es insuficiente. La misma Hutcheon aclara que la relación entre el posmodernismo y las distintas posturas feministas es ambigua. Por un lado, los feminismos han influenciado los cuestionamientos posmodernos del “Hombre” como universal humanista, así como la desnaturalización de la separación entre lo público y lo privado, de la misma forma en que las estrategias paródicas posmodernistas han sido una estrategia útil para las feministas. Sin embargo, la gran diferencia es que el feminismo es una posición política con objetivos definidos mientras que el posmodernismo es políticamente ambivalente (1991, 167-168).

¹⁴ Utilizo los conceptos de *tema* y *motivo* siguiendo el modelo de Luz Aurora Pimentel (a partir de Gérard Genette), donde *tema* es la materia del discurso, una constelación de motivos, y *motivo* es una unidad autónoma recursiva. (Pimentel 1993, 216-218).

el efecto polifónico de discurso característico del carnaval y la metaficción. Para este análisis, me concentro en cuatro diferentes manifestaciones de lo carnavalesco. El primer capítulo analiza el motivo estilístico de la parodia; el segundo capítulo está dedicado al topos del mundo al revés y el escenario como manifestación concreta del mismo; el tercer capítulo examina el tema-valor de la identidad posmoderna y su relación con la máscara; finalmente, el cuarto capítulo se centra en las figuras del bufón y del rock star a partir del concepto de tema-personaje.

I. Las formas paródicas posmodernas

La parodia como recurso trasciende tanto las fronteras del carnaval como las del posmodernismo, ya que más allá de ser exclusiva de un solo estilo o momento, permea la tradición artística a través de los siglos. La parodia, sin embargo, es una estrategia fundamental para la carnavalización posmoderna, pues funciona como herramienta tanto de cuestionamiento como de destronamiento, cual lo señala Linda Hutcheon (1985, 11). La carnavalización no se limita a la parodia, y aunque hace uso de ella, no son sinónimas, como señala M.-Pierrette Malcuzyński: “[...] si la parodie désigne en effet l’un des types de transformation que s’opère entre le modèle (parodié) et l’anti-modèle (parodiant), la notion de carnavalisation, par contre, comporte l’avantage de spécifier la relation qui s’établit entre le modèle et l’anti-modèle” (Malcuzyński 1986, 51). La autora señala que la parodia se inscribe como una de las manifestaciones del carnaval, mientras que la carnavalización, como vimos anteriormente, es la textualización o transposición verbal del conjunto de gestos que componen el carnaval. La carnavalización establece una relación dialógica entre las oposiciones con el fin de abolir no las diferencias entre ellas sino sobre todo la jerarquización que las separa y las distancia socialmente (Malcuzyński 1986, 52). La parodia, por su parte, es el recurso por excelencia de las formas carnavalizadas.

Para comprender el porqué de esta alianza, es necesario aclarar el término que ha dado pie a tanta confusión e interpretaciones. Según Gérard Genette, la parodia es una de las formas de hipertextualidad; etimológicamente,

menciona que “*parôdia* sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto —o en contrapunto—, o incluso cantar en otro tono, deformar, pues, o *transportar* una melodía” (1989, 20). Más allá de la etimología, Linda Hutcheon define parodia como “a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text [...] Parody is repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity” (1985, 6). Ambos distinguen entre parodia y pastiche, argumentando que la primera es una transformación textual lúdica de un solo texto y el segundo la imitación —sin transformación— en régimen lúdico¹ (Genette 1989, 103-104, Hutcheon 1985, 38). Margaret Rose argumenta a su vez que algunos tipos de ficciones paródicas pueden funcionar como metaficciones (1993, *passim*). La parodia, según Bajtín, “es orgánicamente ajena a los géneros ‘puros’ (la epopeya, la tragedia) y, por el contrario, es orgánicamente propia de los géneros carnavalizados [...] parodiar significa crear un *doble destronador*, un ‘mundo al revés’. Por eso la parodia es ambivalente” (2003, 185-6). Para Bajtín la novela es el género literario paródico por excelencia. Robert Anchor menciona que para Bajtín

[...] the novel is unique among literary forms in being an *antigenre* that is as old as literature itself, that alone has the capacity for constant self-renewal, and that, in the carnival spirit which informs it, thrives on travesty and parodying all “systems”—political, epistemological, and cultural—and pointing up the arbitrariness of all norms and rules, *including* its own (1985, 238).

¹ Sin embargo, el pastiche puede ser un instrumento de la parodia. Regresaré a este punto más adelante. Por otro lado, como veremos, la imitación sin transformación es prácticamente imposible.

Si la novela históricamente se construye a sí misma como antigénero que se parodia a sí mismo, el posmodernismo adopta este modo autoparódico en la mayoría de sus manifestaciones como consecuencia de su preocupación por el lenguaje y lo textual. Los autores posmodernos adoptan modelos genéricos, los cuales explotan por su familiaridad y al mismo tiempo deconstruyen y extienden en direcciones nuevas y muchas veces más sofisticadas, como en el caso del género detectivesco o la ciencia ficción (Gregson 2004, 62).

La parodia, por lo tanto, consiste en la repetición y recreación de algo que existe anteriormente, pero agregándole un segundo elemento que distancia al modelo del antimodelo, creando tensión entre ambos. El antimodelo se convierte, por el cambio de tono, en un cuestionamiento del original, y deja entrar una multiplicidad de voces que dialogan con el modelo, ya sea un género o una obra en particular. Por esta razón, la parodia según Bajtín es una forma de palabra bivocal (2003, 193). Para Bajtín, las diferentes formas de palabra bivocal, ya sean parodia, estilizaciones, relato oral (*skaz*) o diálogo, tienen en común que la palabra en ellos está doblemente orientada: “como palabra normal, hacia el objeto del discurso; como otra palabra, hacia el discurso ajeno” (2003, 269-70). Dentro de estas formas, Bajtín clasifica la parodia como palabra bivocal de orientación múltiple (2003, 291). Es decir, es la palabra en la cual una segunda voz se apropia de una voz ya existente. De esta forma, la segunda voz resignifica a la palabra, e inserta un nuevo sentido que se opone al original. Entonces la palabra se convierte en “arena de lucha entre dos voces” (2003, 282), ya que ambos sentidos coexisten y dialogan en ella. La parodia puede

pasar inadvertida, ya que no lleva ninguna marca lingüística; se debe identificar a partir del reconocimiento del referente parodiado, y por lo tanto implica una paradoja, ya que al mismo tiempo que se subvierte su sentido original, se refuerza su autoridad y su presencia. Hutcheon menciona que “[t]he parodic text is granted a special licence to transgress the limits of convention, but, as in the carnival, it can do so only temporarily and only within the controlled confines authorized by the text parodied—that is, quite simply, within the confines dictated by ‘recognizability’ ” (1985, 75). Por ejemplo, Salman Rushdie, en su novela *The Ground Beneath Her Feet* (2001)², hace referencia a la música pop de diversas formas, una de las cuales es su repetición paródica. La referencia paródica no tiene sentido si no se conoce la letra y el contexto de la canción original que ha sido deconstruida por el canto de Ormus Cama, el protagonista masculino:

At first Ormus played only the songs he had half learned from Gayomart in his dreams, singing those strange vowel sequences of his that made no sense to anyone, or fitting nonsensical words to them that utterly undermined the mysterious authority of the dream-music:

“The ganja, my friend, is growing in the tin; the ganja is growing in the tin.”

(And then, disminuyendo:)

“The dancer is glowing with her sin. The gardener is mowing with a grin. The ganja is growing in the tin” (*Ground* 141).

El efecto de distanciamiento que genera la transposición de las palabras del coro de la canción de Bob Dylan por otras calificadas de ‘absurdas’ subraya la dificultad del protagonista para canalizar su talento musical. Al mismo tiempo, la referencia a la *ganja* (mariguana) introduce un sentido cómico de rebajamiento

² Para futuras referencias, esta novela será identificada como *Ground*, seguida de la paginación correspondiente.

carnavalesco al relacionar la canción “Blowing in the Wind” no con su aspecto contestatario sino con la relación del movimiento de protesta con las drogas, aludiendo en particular al famoso episodio en que Dylan introduce a los Beatles al uso de la marihuana. La parodia aquí tiene varias funciones que no se limitan a la comedia, aunque la incluyen. Está, por un lado, la introducción de la historia en un contexto cultural, y del personaje en la cultura pop. Por otro lado, las referencias paródicas de Rushdie también se convierten en un guiño al lector y en un homenaje lúdico a figuras clave de la música pop.

El componente intertextual de este tipo de parodia resalta su ambigüedad, ya que muchas veces es interpretada como vacía:

The postmodern media capitalism turns texts into properties that could be endlessly rewritten for different markets and audiences [...] What used to be a comic transgression turned into a multiple game of quotations, using pastiche, parody, and travesty. And with the new combinatorial possibilities, images and words detached themselves from their referents. They turned into simulacra with little or quickly deflating shock values (Karrer 1997, 105-6).

Las palabras, Karrer arguye, se separan de sus referentes y de esa forma pierden su fuerza. Como vimos en el caso de la reescritura de la canción de Bob Dylan, esto sucede solamente hasta cierto punto; la reproducción *ad infinitum* de las palabras puede llevarlas a perder su sentido original. Coincido con Karrer en que muchos autores han abusado de la palabra de doble orientación. Sin embargo, la parodia posmoderna eficaz es la que logra renovar el sentido de la palabra a través de su repetición o modificación paródica.

Relaciones transtextuales

Gérard Genette, en *Palimpsestos*, identifica cinco tipos de relaciones transtextuales, es decir, de presencia de un texto en otro. El primer tipo que nos concierne es la intertextualidad, definida como “una relación de copresencia entre dos o más textos” (1989, 10), y va desde la cita hasta la alusión. El segundo tipo es la relación hipertextual, que Genette define como “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (que llamaré *hipotexto*)” (1989, 14). La parodia, como ya hemos visto, es un tipo de hipertexto. El autor hace una aclaración muy importante: el análisis de la hipertextualidad depende más del juicio e interpretación del lector mientras menos explícita sea.

En cuanto a su carácter hipertextual, la parodia funciona como una especie de reescritura de obras anteriores. Es por eso que Geoff King indica que la parodia posmoderna se interpreta muchas veces como “a state of cultural exhaustion, a wearing out of existing forms and their lack of replacement by anything radically new” (2002, 120); como ejemplo, basta recordar la opinión de Wolfgang Iser sobre los textos posmodernos como meros simulacros. Al incorporar otra voz en la forma preexistente, sin embargo, la parodia la desestabiliza y participa en la creación de nuevos significados a la manera de la reescritura del famoso “*Quijote* de Pierre Menard”, que a pesar de ser idéntico palabra por palabra al de Cervantes, no es el mismo: “Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo –por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las

experiencias de Pierre Menard” (Borges 1989, 56-57). La segunda voz, cuando introduce su intención a la primera, transforma irremediabilmente a la palabra.

Los textos posmodernos, tanto literarios como cinematográficos, hacen uso de la parodia con diferentes efectos y propósitos. Por lo general son textos altamente intertextuales. Por ejemplo, la novela de Philip Roth, *Sabbath's Theater*, hace referencia tanto a los *Muppets* como a las obras de Shakespeare; y su protagonista, Mickey Sabbath, es una reescritura paródica que amalgama tanto al Rey Lear como a Falstaff³.

Por su parte, en *Nights at the Circus*, Angela Carter cita a Shakespeare, Goethe, Yeats, Poe, las *Mil y una noches*, *Don Quijote*, la mitología tanto clásica como bíblica, *lieder* y hasta canciones de *music hall*, entre otros muchos productos culturales. No se trata de intrusiones sin sentido, sino de crear un juego polifónico de actitudes y momentos culturales europeos en el momento histórico en que se desarrolla la diégesis, el último año del siglo XIX (Gamble 2001, 140). Aunque no todas las referencias son paródicas, la mayoría sí lo son. El personaje principal, Fevvers, la mujer alada, es un ejemplo ideal, ya que personifica todas estas voces paródicas.

En primer lugar, Fevvers es la parodia de la imagen decimonónica del ángel de la casa, “the incredible fiction of a pure, modest, giving, servitor without needs or libido of her own” (Blodgett 1994, s/p). Las alas de Fevvers, además de hacerla parecer un ángel, funcionan como un significante múltiple que por un lado incorpora mitos como el de Leda y el Cisne y el de Ícaro y Cupido, y por el otro, imágenes culturales occidentales como la Victoria de Samotracia:

³ Regresaré a este personaje en el capítulo sobre el bufón.

Well, Ma Nelson put it out that I was the perfection of, the original of, the very model for that statue which, in its broken and incompleated state, has teased the imagination of a brace of millenia with its promise of perfect, active beauty that has been, as it were, mutilated by history. Ma Nelson, contemplating the existence of my two arms, all complete, now puts her mind to the question: what might the Winged Victory have been holding in 'em when the forgotten master first released her from the marble that had contained her inexhaustible spirit? And Ma Nelson soon came up with the answer: a sword (*Nights* 37).

Esta reescritura de la Victoria, sin embargo, adquiere su dimensión paródica en el contexto de la narración a partir de varios factores. Para empezar, la Victoria viviente no está expuesta en un templo de la alta cultura como es un museo, sino en el prostíbulo de Ma Nelson. La imagen de la mujer de carne y hueso en contraste con la escultura mutilada se convierte en un comentario feminista sobre la forma en que la belleza femenina se vuelve un objeto de consumo en Occidente: la obra en el Louvre se convierte entonces en una mujer poseída y silenciada por la mirada masculina. Fevvers cuenta, en cambio, con una espada que simboliza el poder y control que puede ejercer sobre su entorno, y como consecuencia los clientes de Nelson's Academy (el prostíbulo) se sienten amenazados y dejan de ir. Para Fevvers ser la Victoria Alada no es más que un trabajo, un espectáculo para los clientes del prostíbulo, de la misma forma en que personificará al Ángel de la Muerte más adelante en un *freak show*. Los hombres imponen en ella sus interpretaciones estereotipadas y patriarcales de lo femenino, y sin embargo sus alas se interpretan también como un símbolo de libertad; se menciona incluso que las alas mismas “had equipped her only for the ‘woman on top’ position” (*Nights* 292). La palabra bivocal encuentra en Fevvers un ejemplo ideal, ya que el personaje —*Cockney* de nacimiento y en actitudes,

que se encarga de una buena parte de la narración— ampliamente cita y alude a textos que se consideran del dominio de la alta cultura. La imagen de Fevvers como ángel de belleza está sujeta a una serie de rebajamientos grotescos en yuxtaposición con descripciones hiperbólicas, aunado a su tamaño casi gigantesco. Por un lado, se dice que “Everywhere she went, rivers parted for her, wars were threatened, suns eclipsed, showers of frogs and footwear were reported in the press and the King of Portugal gave her a skipping rope of egg-shaped pearls”, agregando un toque mundano al final: “which she banked” (*Nights* 11). En contraste con la dimensión casi divina que se le atribuye, se revela a la protagonista como alguien extremadamente mundano que recuerda a Gargantúa por el enorme gusto que deriva de comer y beber: “Fevvers smiled beatifically, belched, and interrupted herself: ‘Here, Liz... is there a bite left to eat in the place? I’m starved, again. All this talking about meself sir; Gawd, it takes the strength out of you...’” (*Nights* 51). Bajtín insiste en que la exageración, la hipérbole y el exceso son los signos característicos del estilo grotesco, y Fevvers es un ejemplo de esto. La estética de lo grotesco está relacionada muy de cerca con el mundo, en oposición a la estética clásica, que presenta el cuerpo como completo, perfecto y cerrado. En cambio, en el cuerpo grotesco las fronteras entre el cuerpo y el mundo se borran, y se enfatiza todo lo que sobresale del cuerpo y lo desborda —como el falo y la nariz—; los orificios —como la boca abierta que devora, cual la de Fevvers lo hace en el ejemplo anterior—, y el trasero (Bajtín 1987, 285). Sara Martin, sin embargo, nota lo siguiente:

Bakhtin adds, though, that in the grotesque body the bowels and the phallus play essential roles as the organs through which the (male)

body swallows the world outside it and is swallowed by it. Lacking the phallus, women's bodies occupy an ambiguous position in the realm of the grotesque delineated by Bakhtin, for they are part of the outside world that engulfs the male body (1999, 194).

La ambigüedad de la mujer, no obstante, no constituye un problema en el mundo carnavalesco de Carter, ya que subraya el aspecto de Fevvers como deidad carnavalesca. La protagonista es, literalmente, "larger than life", e incluso tiene la capacidad de renovar el mundo a través de la risa de la misma forma en que lo hace el carnaval: "The spiralling tornado of Fevver's laughter began to twist and shudder across the entire globe, as if a spontaneous response to the giant comedy that endlessly unfolded beneath it, until everything that lived and breathed, everywhere, was laughing" (*Nights* 295).

La yuxtaposición de lo grotesco con la riqueza transtextual que hace referencia al canon artístico occidental crea de esta forma un efecto paródico, que a su vez subraya la diferencia entre la percepción del cuerpo de Fevvers como objeto de consumo y la realidad humana que se encarna en dicho cuerpo.

Parodia metaficcional

Para Bajtín, en la parodia formal de la época moderna la relación con la percepción carnavalesca del mundo se rompe casi por completo (2003, 186). Sin embargo, el caso es distinto en las manifestaciones posmodernistas, como se vio en el ejemplo anterior. Margaret Rose dice que el rompimiento con lo carnavalesco se debía a que la parodia moderna separaba a la parodia cómica de la que crea metaficciones, y que las teorías posmodernas le devuelven tanto el humor como su complejidad metaficcional (1993, 272). Para ella,

“metafictionality and comic/humorous parody can join to counter the modern reduction of the latter and its laughter to mockery or ridicule in which Bakhtin too had participated with his praise of ‘parodic-travestying form such as the *Cena Cypriani*’ ” (1993, 250). La parodia posmoderna para Rose no es muy diferente de las parodias antiguas, pero a través de su desarrollo histórico recogió la extensión de su uso a obras metaficcionesales como el *Quijote* y *Tristram Shandy*, lo cual convirtió la parodia en una herramienta literaria muy sofisticada, incluso más que los usos que Aristófanes hacía de ella (1993, 272-3).

Michelle Ryan Satour identifica al protagonista masculino de *Nights at the Circus*, Jack Walser, como la parodia de la escritura masculina. Walser es un reportero que busca desenmascarar a Fevvers como parte de una serie de entrevistas con el título de “The Great Humbugs of the World” (*Nights* 11), y posteriormente se incorpora al circo como payaso.

En San Petersburgo, Walser escribe “[...] this city, put together brick by brick by poets, charlatans, adventurers and crazed priests, by slaves, by exiles, this city bears that Prince’s name, which is the same name as the saint who holds the keys of heaven... St Petersburg, a city built of hubris, imagination and desire...” (*Nights* 96-97), al mismo tiempo que frente a él una pobre babushka agita el fuego para hacer su té mientras su nieto le pide que le cuente un cuento: “How her old bones did ache! How bitterly she regretted having promised the child a story!” (1984, 97). Ryan Satour comenta al respecto de esta yuxtaposición:

Le passage projette ainsi une lumière satirique⁴ sur la figure de l'écrivain masculin, d'autant plus que Walser est dépeint selon le cliché de l'écrivain que transcende la banalité de son existence, et la pauvreté de ses conditions, pour écrire des histoires hyperboliques, détachées du réel (2002, 452).

La babushka, en cambio, no tiene ni tiempo ni ganas de crear una historia, y en lugar de trascender la banalidad de su existencia, se convierte en la representante de la banalidad en el episodio. El escritor, además, está disfrazado de payaso en ese momento y de hecho personifica al payaso estilo "niño bobo" ("the 'silly kid' type"), insinuando así la inocencia de Walser y del escritor que al nombrar al mundo cree poseerlo. La parodia en este caso plantea una metaficción ya que dirige nuestra atención hacia el acto mismo de escribir, recordándonos que estamos ante el resultado de un acto paralelo.

Dichas referencias paródicas tanto al acto de escribir como a la ficción misma abundan en el texto. El *slogan* de Fevvers, por ejemplo, es un guiño al lector: "Is she fact or is she fiction?" (*Nights* 7), cosa que Walser se propone averiguar. Al nivel de la narración, la pregunta es si será posible que sus alas sean verdaderas o si ella forma parte de "The Great Humbugs of the World"; en otro nivel, sin embargo, tanto el lector como el narrador están conscientes de que al tratarse de una novela, Fevvers es ficción, y paradójicamente eso permite que sus alas sean reales. Al final de la historia, antes de la reunión de los amantes, Lizzie, la madre adoptiva de Fevvers, hace referencia al final

⁴ La sátira no es equivalente a la parodia ya que "The line drawn between satire and parody is usually marked by a shift of target. The target of satire is social or political... the target of parody tends to be formal or aesthetic" (King 2002, 107). Sin embargo, en ciertos momentos, como en este caso, pueden llegar a coincidir.

tradicional de historias similares, equiparando el bosque de Siberia al bosque de Arden:

'And, when you *do* find the young American, what the 'ell will you do, then? Don't you know the customary endings of the old comedies of separated lovers, misfortune overcome, adventures among outlaws and savage tribes? True lovers' reunions always end in a marriage.'

Fevvers came to a halt.

'What?' she said.

'Orlando takes his Rosalind. She says: "To you I give myself, for I am yours." And that,' she added, a low thrust, 'goes for a girl's bank account, too' (*Nights* 280).

Ryan Satour insiste en que "[c]eci encourage à envisager la relation entre Fevvers et Walser sous un angle métatextuel car l' 'illusion' de leur amour ouvre par la suite sur la question du côté 'heureux' d'une relation que se termine par un mariage" (2002, 131). Además, coloca la novela en el contexto de sus modelos genéricos, haciendo a la protagonista casi tomar conciencia de que ella forma parte de una ficción similar. El texto que está consciente de su naturaleza textual es el que permite la autoparodia.

Pastiche y travestimiento paródicos

The Rocky Horror Picture Show (1975) constituye un caso similar a la novela de Carter. La película de Sharman, que pronto se convirtió en una película de culto, está dominada por la estética del *camp*, que Susan Sontag define así:

Camp sees everything in quotation marks. It's not a lamp, but a 'lamp'; not a woman but a 'woman'. To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role. It is the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theater (1990, 109).

Este sentido de performatividad permea toda la película, tal vez como consecuencia del género al que pertenece. La forma de musical le permite también reforzar su carácter transgresor, ya que es un género altamente artificial. “The content [is] not transgressive, but the form and style [are]. Excess is at the heart of the traditional musical” (Clum 2000, s/p). No sólo se trata, sin embargo, de una película musical, sino de una película derivada de la tradición del burlesco, término que Simon Dentith utiliza para hablar de la tradición del teatro paródico (2000, 123). Esta tradición, según el autor, reapareció en el siglo XX de forma intermitente, y algunas obras de teatro, como *The Rocky Horror Show* (1973) o *Return to the Forbidden Planet* (1988), parodiaban las convenciones cinematográficas del cine de horror y ciencia ficción; subraya que “in their playfulness, punning, musical jokes and self-conscious deflations [they] resembled nothing so much as the theatrical burlesques of the 1860s” (Dentith 2000, 153). Es decir, *The Rocky Horror Picture Show* es el producto de varios niveles de transtextualidad, ya que se pueden contar por lo menos tres tipos de hipotexto: literario (relación hipertextual, mediada por el cine, que es un segundo hipotexto), cinematográfico (que no solamente funciona como hipotexto sino también como architexto) y el teatral-musical (ya que se trata de una adaptación al cine de una obra teatral-musical). La película es muy rica en referencias a obras previas, así como a la tradición del gótico literario y cinematográfico, y la trama es un pastiche entre las películas de horror y la ciencia ficción. El pastiche se considera otra forma de hipertexto; Frederic Jameson lo define como parodia vacía:

Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse [...]. Pastiche is thus blank parody, a statue with blind eyeballs" (1991, s/p).

Sin embargo, el pastiche puede funcionar como instrumento paródico al crear una amalgama que resalte de forma lúdica la diferencia entre el original y el hipertexto. La diferencia entre el pastiche y la parodia, según Dentith (a partir de Genette) es que el pastiche funciona a partir de la imitación mientras que la parodia funciona a partir de una transformación directa. El travestimiento, por otro lado, es una transformación no en régimen lúdico sino satírico (Dentith 2000, 11-12)⁵. Un ejemplo claro de esto es la escena en que Rocky, la criatura creada por el doctor Frank N Furter (quien es un pastiche *gay* de Drácula y el Dr. Frankenstein de Mary Shelley), recoge a su creador y lo lleva cargando a la punta de una torre en alusión a *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933). Es difícil, sin embargo, localizar la diferencia entre pastiche y parodia, ya que mientras que el acto de la criatura es imitación, el cambio de contexto y personajes hacen de ese acto una transformación. Es decir, a partir de la imitación se llega a transformación y por lo tanto a la parodia. La figura misma de Frank N Furter resulta un ejemplo ideal de la forma en que funcionan el pastiche y la parodia en la película para crear una metaficción. La escena donde se introduce a Frank N Furter, en este caso en su papel de vampiro, es

⁵ A pesar del cuidado que se tiene para distinguir entre parodia, pastiche y travestimiento, es muy difícil trazar fronteras fijas entre las distintas manifestaciones; muchos autores, de hecho, utilizan "parodia" para referirse a los tres tipos de hipertexto. La distinción que se hace entre ellos en este trabajo no pretende ser estricta y fija, ya que trato al pastiche y al travestismo como subcategorías de la parodia.

muy pertinente; es interesante notar que todas las palabras que pronuncia son cantadas y no habladas. Más aún, la música lo precede, ya que se empieza a escuchar antes de que entre en escena. El vampiro va descendiendo por un elevador, de espaldas, cubierto por una capa negra a excepción de sus pies, que están enfundados en plataformas llenas de diamantina (*RHPS* 00:24:00); el elevador baja mientras Brad, el héroe, le asegura a Janet, su prometida, que no hay nada de qué preocuparse. En ese mismo instante, la figura se vuelve y muestra su imagen: una capa negra con solapas plateadas y un rostro exageradamente maquillado, todo blanco, con los ojos muy oscuros y la boca muy roja, al mismo tiempo en que Janet, la heroína, grita y se desmaya (*RHPS* 00:24:28). El efecto paródico de este momento reside en su evidente artificialidad y hace referencia a la aparición de todo monstruo en las películas de horror y ciencia ficción. Aquí el monstruo, sin embargo, no es terrorífico, ya que más que un vampiro parece ser alguien que, siguiendo el estereotipo, se disfrazó de vampiro. Frank N Furter empieza a cantar mientras se dirige a un escenario con un trono en el salón, donde los siguientes versos enfatizan su poder nocturno: “I’m not much of a man by the light of day but by night I’m a hell of a lover... [se despoja de su capa]... I’m just a sweet transvestite from transsexual Transylvania!” (*RHPS* 00:25:00). Cuando el vampiro se despoja de su capa, deja ver que debajo lleva medias con ligero, un corsé negro, y un collar de perlas (Fig. 1). El vampiro se anuncia a sí mismo como un ser limítrofe que está en la frontera entre los dos sexos, haciendo además énfasis en el prefijo “trans” que se repite en tres de las palabras del coro. La naturaleza sexual

del vampiro, que había sido sobre todo simbólica en la literatura, se convierte en el motivo central de esta obra cinematográfica. El vampiro, que puede ser sexualmente polivalente (ver Chaves 2000), aquí es bisexual; lo nuevo es que su aspecto es el de un hombre/mujer, al contrario de las encarnaciones anteriores del vampiro, en las que suele tener un aspecto mucho más aceptable para la sociedad donde se desenvuelve. La impresión que tienen Brad y Janet, los “chicos buenos” de la película, es que están entre “gente rara”, cuyo aspecto y forma de actuar se aleja mucho de lo normal y de lo aceptable.

Al combinar los elementos característicos de personajes góticos clásicos en un cuerpo que transgrede las barreras entre lo masculino y lo femenino, el personaje de Frank parodia la moral hipócrita victoriana (que está encarnada en la pareja protagonista, Brad y Janet) que escondía su sexualidad en la figura del monstruo, y al mismo tiempo se coloca como heredero de una tradición tanto literaria como cinematográfica.

Wolfgang Karrer sugiere que el travestismo debe considerarse un tipo de travestimiento, pero concede que la línea que lo divide de la parodia es muy difícil de identificar (1997, 94). Traza los orígenes del travestimiento al cuestionamiento carnavalesco de las autoridades y más adelante a la tradición teatral. En este caso, la tradición teatral es muy pertinente, ya que *The Rocky Horror Picture Show* se deriva tanto de la tradición del teatro musical como de la escena del *glam rock*, que se caracterizaba por tomar elementos del teatro y cabaret y adaptarlos al *performance* musical⁶. Para Karrer, la diferencia entre

⁶ Regresaré al concepto de *performance* en el capítulo siguiente.

parodia estilística y travestimiento es que “the subject in the latter comes from a different literary source. Travesty always combines two imitations: of work and style or register” (1997, 99), y menciona que esta doble imitación es ubicua en la cultura popular, pero que se le reconoce como parodia. La línea de género se convirtió en la frontera a transgredir hasta el siglo XX (Karrer 1997, 103), y Frank N Furter, al ser un personaje ontológicamente transgresivo, utiliza este recurso para acentuar su diferencia.

Karrer hace la distinción entre pastiche, travestismo, travestimiento y parodia de la siguiente manera:

Cross dressing is impersonation, and impersonation is pastiche [...] Pastiche or impersonation rewrites its model on its own terms; it simply automatizes and thus highlights its style [...] Parody does more. It introduces incongruous elements into the imitation... It deliberately destroys the illusion of the original to expose it to laughter or borrows its charm to sell something else. Travesty, finally, rewrites one story in terms of another. Gender travesty rewrites male and female heroics, illustrated in the media star-systems, consistently in terms of the Other, often compiling gender, class, and culture for its effects (1997, 108-110).

Independientemente de la forma que adopte, la parodia es un elemento clave para la carnavalización posmoderna. En *The Rocky Horror Picture Show*, la dimensión lúdica y no solamente la imitación es lo que le da calidad de parodia tanto al personaje del vampiro como a la obra entera, al igual que en los otros ejemplos citados. Los hipotextos se transforman de tal forma que se ven ridiculizados, pero al mismo tiempo se les hace un homenaje. Los ecos hipertextuales sirven como referencias alusivas que se subvierten a través de la ironía. En *The Rocky Horror Picture Show* y en *Nights at the Circus*, la parodia también tiene la función de metaficción de la que hablaba Margaret Rose, a

través del énfasis en la artificialidad ridícula de las figuras góticas y victorianas. Las convenciones del cine de horror y de ciencia ficción se repiten en la película con un efecto muy distinto; no buscan dar miedo, sino hacer reír. Las convenciones de la comedia de enredos y la novela picaresca se cuestionan y retoman en la novela de Carter. No se trata de simulacros sin sentido que son consecuencia de una falta de “originalidad”, sino de la introducción de nuevos significados e inflexiones subversivas en lo ya dicho.

La parodia como forma posmoderna tiene muchas funciones y efectos. Puede ser un instrumento lúdico que hace guiños al lector a partir de las relaciones transtextuales que se crean a partir de ella, o puede plantear rompimientos carnavalescos, a partir de los cuales se subvierten las categorías de poder. A pesar de que algunos consideran que la parodia es simplemente un síntoma del agotamiento de las formas posmodernas, ésta ha funcionado como una estrategia muy importante de cuestionamiento de la hegemonía. Asimismo, puede servir como una forma de metaficción. Finalmente, por su forma dialógica, la parodia funciona como un doble y da lugar al mundo al revés.

II. El mundo al revés

De acuerdo con Bajtín, los ritos y espectáculos carnavalescos constituían una segunda vida para el pueblo medieval, delimitada en el tiempo y, hasta cierto punto, en el espacio. La plaza pública se convertía en un espacio donde lo cómico y lo lúdico ocupaban el lugar primordial, en oposición a las formas de lo que Bajtín llama “la vida oficial.” De esta manera, se establecía una concepción de *dualidad del mundo*, cuyas formas se traducían, entre otras manifestaciones, en el vocabulario de la plaza pública y en las formas paródicas. La lengua carnavalesca, menciona Bajtín,

se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas “al revés” y “contradictorias”, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la “rueda”), del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida [...] se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un “mundo al revés” (1987, 16).

El concepto del “mundo al revés” se traspasa a las manifestaciones carnavalizadas de distintas formas. Permanece, por un lado, en el lenguaje mismo, notablemente a través de la parodia, como se vio en el capítulo anterior; por otro lado, se encuentra encarnado en la figura del bufón, la cual analizaré más adelante.

En cuanto a su manifestación espacio-temporal e ideológica, el mundo al revés se ha convertido en un *topos*¹ cuya esencia es la transgresión y se manifiesta de diversas formas. El espacio diegético, por ejemplo, se concibe

¹ Un *topos* es un motivo cuya idea se ha cristalizado verbalmente: *locus amoenus*, ‘la vida es sueño’ (Pimentel 220). En este caso, la frase misma de ‘mundo al revés’ constituye un *topos*.

muchas veces como una especie de mundo al revés, de forma más evidente en su vertiente fantástica y realista-mágica, aunque no exclusivamente. El pacto de verosimilitud que se establece con el lector/espectador refleja la cualidad de la obra como un mundo alterno con reglas propias, aunque no siempre implica que dicho mundo diegético sea un “mundo al revés”. El mundo al revés también se puede representar a partir de motivos como la inversión de papeles (por ejemplo, inversiones de género). Dichos motivos pueden llegar a cristalizarse en esquemas narrativos —llamados también temas de situación— como la coronación del rey bufón y la veneración del loco sabio. Me ocuparé de estos motivos en los capítulos siguientes.

El mundo al revés, en última instancia, está representado en las obras posmodernistas que nos conciernen como un topos (tanto motivo cristalizado como lugar) espacio-temporal en donde se da paso a la alteridad y, por supuesto, a la transgresión. De esta forma, los discursos que se consideraban marginales —el de las mujeres, de los colonizados, de las minorías en general, y el de la cultura popular— no se colocan en el nuevo centro, sino que encuentran en este mundo al revés un lugar a partir del cual los márgenes pueden enfatizar, cuestionar y finalmente reconsiderar su lugar en el mundo y la mirada que los definía como tales. El problema del carnaval, como señala Eco, es justamente su posición subordinada a las autoridades, su papel como instrumento de control social. Eco subraya: “El mundo al revés fue representado en miniaturas medievales sólo en los márgenes de manuscritos: *marginalia*” (1989, 18). La estrategia del posmodernismo es subrayar y poner en evidencia esta

marginalidad para así desnaturalizarla. Dicha estrategia refleja una paradoja del posmodernismo, que al mismo tiempo subraya y cuestiona esta subordinación: “This is the paradox of art forms that want to (or feel they have to) speak to a culture from inside it, that believe this to be the only way to reach that culture and make it question its values and its self-constructing representations” (Hutcheon, 1991, 13). El “descentramiento” de la misma noción humanista y capitalista del individuo encuentra en el mundo al revés un punto de partida.

El mundo al revés como ruptura

El mundo al revés funciona, por un lado, como metáfora de ruptura y caos por su carácter transgresor, y en ese sentido puede llegar a representar a los infiernos y al fin del mundo: “El círculo de motivos y de imágenes relativos a la inversión del rostro y a la sustitución de lo alto por lo bajo está ligado de la manera más estrecha a la muerte y a los infiernos” (Bajtín 1987, 340). Los infiernos representan lo bajo, y elevarlos a la tierra es una forma de invertir las reglas del mundo. Como toda manifestación carnavalesca, sin embargo, el mundo al revés es ambivalente, y en su sentido de abolición de jerarquías y completa libertad se le relaciona también con la utopía.

En *The Ground Beneath Her Feet*, Salman Rushdie retoma el topos del mundo al revés en estas dos vertientes a partir del motivo del inframundo, que está planteado como subterráneo y subconsciente a la vez, y constituye un mundo independiente y opuesto al de la diégesis. En su carácter positivo, regenerador y hasta utópico, el inframundo de la novela es una creación onírica

de Ormus Cama, que existe como un ser que vive en la frontera entre dos mundos: el mundo 'real' (diegético) en el que vive, y el mundo de su hermano gemelo Gayomart, quien nació muerto. Ormus puede visitar este mundo dentro del mundo en sueños y alucinaciones:

[Ormus drifts] into reverie. A shadow falls. This is the fabled "Cama obscura," his stricken family's curse of inwardness, which he and he alone has learned how to harness, to transform into a gift. There is a trick he can play on his mind. As he stares at the fan he can "make" the room turn upside down [...] The place is swarming with people, all of them in too much of a hurry, spending too much money, kissing each other too lubriciously, eating too quickly so that meat juices and ketchup dribble down their chins, getting into fights over nothing, laughing too loud, crying too hard (*Ground* 97-98).

El lugar que Ormus visita está poblado de figuras carnalescicas cuyo comportamiento es de alguna forma excesivo, es decir, no está regulado por las normas de la vida sensata sino por la categoría de la excentricidad, que, señala Bajtín, "permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiesten y se expresen en una forma sensorialmente concreta" (2003, 180). El comportamiento de los personajes del inframundo responde a las acciones típicamente carnalescicas como comer, las "tundas", y la risa, y está ligado también a lo bajo material y corporal, es decir, a la estética de lo grotesco, ya que son acciones relacionadas con el desbordamiento del cuerpo y sus puntos de contacto con el mundo exterior, especialmente la boca, que en este caso desborda lo ya devorado ("ketchup and meat juices"), acentuando el contacto del cuerpo con el mundo.

El aspecto utópico y creador de este inframundo consiste en su papel como el lugar donde Ormus accede no solamente a su propio talento musical

sino también al de los músicos pop tanto contemporáneos a él como posteriores; es ahí donde escucha por primera vez “Heartbreak Hotel” de la boca de su gemelo Gayomart, aunque este mundo onírico, por su misma naturaleza, no le permite escuchar ni entender la letra de las canciones: “But he’s too far away; Ormus can’t make out the words. Just the vowel sounds. The noise without the meaning. Absurdity. *Eck-eck eye ay-ee eck ee, ack-eye-ack er ay oo eck, eye oock er aw ow oh-he ee, oo... ah-ay oh eck...*” (*Ground* 99). El mundo al revés se resiste a la tiranía del *logos*, la autoridad suprema. Sin embargo, en un sentido también es la fuente de la genialidad del protagonista, no solamente por las canciones que logra componer a partir de sus visitas, sino también por el carácter de visionario que le confiere su contacto con este inframundo.

Por otro lado, el mundo al revés de Ormus crea también una metaficción, ya que hace referencia al mundo fuera de la novela de manera irónica, como si fuéramos nosotros y no los personajes quienes vivimos en una ficción:

What’s it like, she wants to know. The other world.
I told you, he answers, feeling the onset of the weary blues. The same only different. John Kennedy got shot eight years ago. Don’t laugh, Nixon’s President. East Pakistan recently seceded from the union [...]. There’s a ton of singers in sequins and eyeliner, but no trace of Zoo Harrison or Jerry Apple or Icon or The Clouds, and Lou Reed’s a *man* [...]. Dedalus or Caulfield or Jim Dixon, by the way, they never wrote any books, and the classics are different too (*Ground* 350).

La paradoja está en que para estos personajes el mundo en que nosotros vivimos resulta completamente increíble e incluso pobre, y al confrontar ambos mundos pone en evidencia lo que consideramos verdades históricas en un contexto distinto, colocándose así dentro de lo que Linda Hutcheon llama

“historiographic metafiction”, que cuestiona la separación entre la literatura y la historia argumentando que ambas son producciones textuales (1988, 21).

En última instancia, el inframundo de Ormus toma el carácter de un mundo *Otro*, que está destinado a chocar con el cosmos de la diégesis y quedar destruido, no sin antes nutrirlo a través de rupturas en la membrana entre dos mundos. Este choque entre dos mundos funciona como metáfora del choque entre Oriente y Occidente. Cuando Ormus deja la India y emigra a Inglaterra con su familia, nota por primera vez que la frontera entre los mundos se ha roto:

he feels a certain resistance in the air [...] As if there's a stretchy translucent membrane across the sky, an ectoplasmic barrier, a Wall [...]. And as he passes that unseen frontier he sees the tear in the shy, and for a terror-stricken instant glimpses miracles through the gash, visions for which he can find no words, the mysteries at the heart of things, Eleusinian, unspeakable, bright (*Ground* 253).

La ruptura de la frontera funciona como metáfora de la hibridación de culturas, tanto en su aspecto positivo, representado por los misterios y milagros inmencionables, como en su aspecto negativo, ya que ultimadamente el mundo *otro* queda desintegrado. A otro nivel, la destrucción de este mundo es también la destrucción de la visión del artista, y en ese sentido también señala el final del carnaval que se había planteado a partir de la existencia de ese otro mundo. El narrador, el fotógrafo Rai, descarta el sentido utópico de este mundo: “[Ormus] was both right—because there actually were two worlds on a collision course, I know that now—and wrong, because the otherworld was in no way intrinsically superior to our own. It was the version that failed” (*Ground* 516). La otredad

como ente *separado* del mundo termina siendo eliminada, para incorporarse de nuevo a él en formas distintas.

La destrucción del otro mundo también señala el inicio de un segundo carnaval que no se llevará a cabo en el otro mundo sino en los escenarios—en un paralelo de lo que Bajtín considera que sucedió con el carnaval original: “Muchas de las formas carnalescas se desprendieron de su base popular y se retiraron de la plaza pública [...] Muchas de las antiguas formas del carnaval siguen viviendo y renovándose en la comicidad de la *carpa* de la plaza pública, así como en el circo [y en] el espectáculo teatral [...]” (Bajtín 2003, 191). Este movimiento hacia ciertos espacios significantes constituye una especie de carnavalización no literaria. Dichos espacios influyeron también en la continuidad de las formas carnalescas y el juego con ellos constituye una parte importante de las obras que conciernen a este trabajo.

La delimitación del mundo al revés: el escenario y el circo

Siempre han existido espacios privilegiados donde la transgresión está permitida y los motivos carnalescos abundan. En la literatura gótica, por ejemplo, hay espacios de significación como las ruinas o los castillos donde las reglas del mundo cambian, y por lo tanto estos espacios pueden ser poblados por seres monstruosos o fantasmas: “Architecture, particularly medieval in form, signalled the spatial and temporal separation of the past and its values from those of the present. The pleasures of horror and terror came from the reappearance of figures long gone” (Botting 2001, 3). En ese caso, se transgrede la realidad

misma a partir de la presencia del pasado en el presente y se privilegia la estética de lo grotesco, aunque, como señala el mismo Bajtín, la imaginación romántica eliminó el sentido ambivalente del grotesco, convirtiéndolo así en algo siniestro (1987, 40-41). En casos como este, el terror supera la posibilidad de regeneración, como señala David K. Danow, quien cita *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* en su versión inglesa: “All that is ordinary, commonplace, belonging to everyday life, and recognized by all suddenly becomes meaningless, dubious and hostile. Our own world becomes an alien world” (Bajtín en Danow 1995, 39)². En cambio, los monstruos cómicos del carnaval son derrotados por la risa. A pesar de todo esto, la introducción del elemento grotesco en cualquiera de sus manifestaciones siempre

ofrece la posibilidad de un mundo totalmente *diferente*, de un orden mundial distinto, de una nueva estructura vital, franquea los límites de la unidad, de la inmutabilidad ficticia (o engañosa) del mundo existente. El grotesco [...] tiende siempre, de una u otra forma, a retornar al país de la edad de oro de Saturno y contiene la *posibilidad viviente* de este retorno (Bajtín 1987, 49).

La razón de la calidad utópica de estos espacios de transgresión es que implícitamente sugieren la posibilidad de libertad, de la presencia de otro mundo, ya sea un mundo literario, cinematográfico o teatral, un mundo interior o un mundo invisible, así como la posibilidad de que las reglas de dicho mundo sean mejores o al menos diferentes.

Los espacios carnavalizados por excelencia son los escenarios, en particular el teatral y el circense. Ambos siempre se han considerado espacios

² Cito la versión en inglés porque en este caso es más reveladora que la versión en español, que es la siguiente: “El mundo humano se transforma de pronto en mundo *exterior*. Y lo acostumbrado y tranquilizador revela su aspecto terrible” (Bajtín 1987, 41).

de transgresión, una especie de microcosmos que se rige por reglas especiales. Como Bentley indica: “Todo juego crea un mundo dentro de otro mundo —un territorio con sus propias leyes— y podría considerarse que el teatro es el más estable de los muchos palacios encantados que la pueril humanidad ha construido. La distinción entre el arte y la vida empieza ahí” (2001, 146-7). Como se mencionó anteriormente, el carnaval se caracterizaba por no hacer distinción entre el arte y la vida, pero después de que, según Bajtín, decae la vida popular carnavalesca en el siglo XVII, algunas de sus libertades permanecen en el espectáculo teatral (2003 191). Dentro del mismo escenario, que se establece ya como un espacio lúdico, se plantea en ocasiones un segundo espacio carnavalizado, que se constituye como un mundo al revés. Este es el caso del bosque de Arden en *As You Like It* de Shakespeare, por ejemplo. En primera instancia, se trata de un bosque pastoril, que por definición “no conoce ni el peligro ni la crueldad física” (Pavel 2005, 76). Por otro lado, el personaje de Duke Senior lo define como un mundo completamente opuesto al mundo de la corte, donde reina la sinceridad: “Hath not custom made this life more sweet / Than that of painted pomp? Are not these woods / More free from peril than the envious court?” (Shakespeare 2001, II.i, 2-4). Sin embargo, además de ser un espacio utópico, el bosque de Arden también representa un espacio donde puede llevarse a cabo una segunda vida, y donde los personajes asumen disfraces y se comportan de manera libre, al igual que el carnaval mismo. De esta forma, se pueden llevar a cabo transformaciones como la de Rosalind en el pastor Ganymede, y la lengua de Orlando, silenciada en su encuentro con su

amada en el espacio autoritario, podrá expresarse sin ataduras en el bosque, al grado de invadirlo con sus poemas de amor. Algo similar sucede en *A Midsummer Night's Dream*, también en el bosque, bajo el efecto embriagador de los hechizos de las hadas, que construyen un verdadero mundo al revés donde el asno es rey.

Es importante subrayar, sin embargo, que el espacio escénico o espacio carnavalizado no tiene significación por sí solo, por más que esté delimitado. Su condición transgresora depende también de un tiempo, que no es más que el tiempo del *performance*, de forma que el mismo acto que se comprende como tal puede llegar a semiotizar el espacio en el que se encuentra sin necesidad de que éste sea un escenario concreto y delimitado por un marco de luces o cortinas. El *performance* mismo, como Simon Frith señala, “describes something marked off from the everyday, something in which when the everyday does appear it is as a joke, an intruder” (Frith 1996, 207). Esto significa que implica reglas según las cuales tanto el artista como el público se deben comportar. Los posmodernistas retoman la carnavalización justamente a partir del motivo de los escenarios y el cuestionamiento de la frontera de los mismos. El escenario como espacio liminal, que está *fuera* o *en los límites* del mundo normal, es un motivo recurrente en las obras que nos conciernen.

Regresemos al ejemplo de *The Ground Beneath Her Feet*. Una vez que la posibilidad del otro mundo como entidad fuera del mundo ha sido eliminada, el artista Ormus recurre al escenario para construir para sí mismo un lugar utópico,

en el que sí puede recuperar a su amada a partir de un viaje al inframundo, y en el que, a diferencia de Orfeo, él sale triunfante:

For most of 1994 and 1995 he lived exclusively in the world of the tour, an ersatz underworld environment tiered like the circles of Hell and enclosed in a giant arc by the largest Vidiwall ever built, from which the audience was nightly bombarded by incessant images of heaven and hell [...], and it was up to each individual to decide which images were celestial, which infernal. The fictional universe of the show gave the impression of floating free of the real world, of being a separate reality that made contact with the world every so often [...] voluntarily imprisoning himself within the private continuum of rock 'n' roll, Ormus Cama, too, became a floating entity, more otherworldly alien than human being, more show than O. (*Ground 558*)

El inframundo que se crea para la gira de la estrella de rock es tan ambivalente como el mundo al revés de Ormus, donde las imágenes proyectadas—“places on earth”, como moteles, zonas de guerra, playas y bibliotecas—son representaciones del mundo. En este mundo simulado, sin embargo, la voluntad de Ormus es la que reina, y en ese sentido parece ser un lugar utópico donde el protagonista masculino es libre y más poderoso que la muerte de su amada. Paradójicamente, también constituye una prisión voluntaria, ya que todo sucede de forma exactamente igual noche tras noche, esté donde esté, y ultimadamente, Mira, la joven que representa el papel de Vina en escena, no es más que una especie de sombra de la cantante con la misma voz. Aunque Orfeo recupera a Eurídice en el escenario todas las noches, ésta nunca ha regresado del inframundo. En todo caso, el escenario se convierte para Ormus en un espacio donde la regla más inflexible, la muerte, puede ser subvertida, al menos por unos minutos (o al revés, en que él deja la vida y puede descender al Hades donde se encuentra Vina), y el espacio a partir del cual puede recuperar su

mundo al revés: “After that the musicians began to think of him as a creature from another world, because they could see how hard he was trying to get there, maybe some world through a gash in the air, some variant dimension where Vina was still alive” (*Ground* 560). El escenario, entonces, es la última opción para Ormus de cruzar la frontera entre la vida y la muerte.

El uso del escenario como topos carnavalesco es aún más evidente en *The Rocky Horror Picture Show*. En esta película, Sharman retoma los motivos del grotesco gótico y, como vimos en el capítulo anterior, les vuelve a conferir su dimensión lúdica y “regeneradora” a través de la parodia y la risa. El castillo de Frank N Furter, que Brad Majors y Janet Weiss encuentran a la mitad del bosque en una noche lluviosa, de por sí es un espacio para la transgresión, una presencia gótica del pasado en el futuro, descrita por Brad como “some kind of hunting lodge for rich weirdos” (*RHPS* 00:18:42). La secuencia de “the floor show”³ que se lleva a cabo sobre un escenario dentro del castillo es la que subraya el carácter carnavalesco de la obra de manera más evidente. Después de que Frank ha convertido a Columbia, Brad, Janet, y a Rocky en maniqués, los viste a todos como él, los maquilla, y los coloca en el escenario (Fig. 2.1), donde todos cantan sobre su transformación a raíz de su contacto con Frank. La secuencia está compuesta por tres canciones consecutivas: “Rose Tint My World”, “Fanfare/Don’t Dream It” y “Wild and Untamed Thing”. La letra de la primera canción es muy reveladora:

Columbia: It was great when it all began
 I was a regular Frankie fan

³ El nombre de la secuencia procede del personaje de Frank N Furter, así como de las referencias tradicionales a la misma.

But it was over when he had the plan
 To start working on a muscle man
 Now the only thing that gives me hope
 Is my love of a certain dope
 Rose tints my world
 Keeps me safe from my trouble and pain
 Rocky Horror: I'm just seven hours old
 Truly beautiful to behold
 And somebody should be told
 My libido hasn't been controlled
 Now the only thing I've come to trust
 Is an orgasmic rush of lust
 Rose tints my world
 And keeps me safe from my trouble and pain
 Brad Majors: It's beyond me
 Help me, Mommy
 I'll be good, you'll see
 Take this dream away
 What this, let's see
 I feel sexy
 What's come over me?
 Woo! Here it comes again
 Janet Weiss: I feel released
 Bad times deceased
 My confidence has increased
 Reality is here
 The game has been disbanded
 My mind has been expanded
 It's a gas that Frankie's landed
 His lust is so sincere
 (RHPS 1:15:20-1:17:45)

Los cuatro personajes, inclusive Brad, quien es el único que expresa incomodidad con su nuevo papel, han adoptado el credo de Frank: “Give yourself over to absolute pleasure/Swim the warm waters of sins of the flesh” (1:18:52-1:19:05). La “contaminación” a partir del contacto con Frank, el vampiro sexual, permite a los personajes tener acceso a un mundo desconocido, que para ellos es un mundo al revés: el mundo de la liberación sexual, haciendo un eco paródico de la actitud del sacerdote que se enamora de la vampira Clarimonde en *La morte amoureuse* de Gautier: “À mesure que je la regardais, je sentais s’ouvrir dans moi des portes qui jusqu’alors avaient été fermées[...] la vie m’apparaisait sous un aspect tout autre; je venais de naître à un nouvel ordre

d'idées" (Gautier 2004, 9). El mundo del "pecado" que los personajes descubren a partir de su contacto con Frank pierde las connotaciones negativas de las confesiones del sacerdote de Gautier, y no generan culpa en ellos, aunque Brad expresa un poco de miedo. Los elementos que se realzan durante el *floor show* acentúan, a partir de su colocación en el escenario, la naturaleza artificial, lúdica y paródica de toda la película; entre ellos están la cortina roja, que evoca tanto al teatro como a los cines, la coreografía --que en este caso se nota torpe y hasta involuntaria, sobre todo en el caso de Brad, cuyos movimientos son tan tiesos como los del maniquí en que se había convertido (1:16:38)-- y el cambio de ropa.

Todos estos motivos ya habían sido presentados previamente: la canción que comienza la película, "Science Fiction Double Feature" hace referencia a varias películas de horror y ciencia ficción, colocando a *The Rocky Horror Picture Show* dentro de una tradición cinematográfica, y hace énfasis en el acto mismo de ir al cine a ver una película de medianoche; Brad y Janet habían presenciado ya el baile del "Time Warp"; al llegar al castillo, los sirvientes de Frank habían despojado a Brad y Janet de su ropa, dejándolos en ropa interior. Todos estos motivos que apuntan hacia una metaficción lúdica se vuelven todavía más explícitos en esta escena, donde lo artificial se subraya a través de la máscara de maquillaje y el disfraz que adoptan los personajes, que, literalmente, los vuelve a todos iguales (Fig. 2.2 y 2.3). En el carnaval, el disfraz era un instrumento de liberación, ya que abolía las jerarquías medievales que la vestimenta diaria expresaba; representaba también "una renovación y

reencarnación” (Bajtín 1987, 241), ya que permitía al hombre reinventarse a sí mismo a partir de su vestimenta. Analizaré el papel del disfraz y la máscara en el capítulo siguiente; baste por el momento con enfatizar que durante el *floor show* todos los personajes, sean hombres o mujeres, en un sentido son libres (pues en otro sentido son prisioneros de Frank N Furter, literalmente sus marionetas (Fig. 2.4 y 2.5), obligados a verse como él). Es importante considerar que en esta obra el escenario no es el único espacio de transgresión; es decir, el mundo al revés no está limitado al escenario, sino que éste, a partir de la exageración de los motivos ya presentes en la película, *hace evidente y subraya* el mundo al revés que se ha creado. El motivo del mundo al revés, a pesar de estar representado por el escenario, lo desborda. Es de notarse que justo después de la apoteosis carnavalesca de los personajes, el orden tiene que reestablecerse, ya que, como canta el Dr. Everett Scott en la segunda canción de la secuencia: “We’ve got to get out of this trap/Before this decadence saps our wills/ I’ve got to be strong and try to hang on /Or else my mind may well snap /And my life will be lived /For the thrills” (1:20:48-1:21:05), y los otros extraterrestres, Riff Raff y Magenta, llegan a castigar y matar a Frank, ya que “[his] lifestyle’s too extreme” (1:23:20). Esto marca el reestablecimiento del orden del mundo, ya que un carnaval eterno no funciona, como indica Eco: “[p]ara disfrutar del carnaval, se requiere que se parodien las reglas y los rituales, y que estas reglas y rituales sean reconocidos y respetados” (1989, 16). El aparente reestablecimiento del orden mediante la muerte de Frank y la desaparición del castillo enmarca la estancia de Brad y Janet como si fuera un carnaval medieval, en el que las

reglas se transgreden dentro de un espacio y tiempo especial. Sin embargo, el cambio de visión que han sufrido los personajes no sufre la misma suerte: una vez abiertos los ojos a la libertad, se entiende que no será fácil que se reincorporen a su mundo como si nada hubiera sucedido.

El mundo al revés como espacio carnalesco también está representado por el circo de la novela de Angela Carter, *Nights at the Circus* (1984), aunque sus efectos, al igual que los del escenario en *The Rocky Horror Picture Show*, no se limitan a él. El movimiento, sin embargo, es el contrario: mientras que en *Rocky Horror* el mundo al revés se desarrolla fuera del escenario y después es representado por él, en *Nights at the Circus* el mundo al revés se gesta dentro del circo para después escapar de él, como en el caso de Walser, que comienza como espectador pero que para comprender el mundo circense tiene que unirse a él, adoptando el disfraz de un payaso, como vimos en el capítulo anterior. Muy pronto, un accidente evita que sea lo que se supone que 'es':

his right arm is injured and, although healing well, he cannot write or type until it is better, so he is deprived of his profession. Therefore, for the moment, his disguise disguises nothing. He is no longer a journalist masquerading as a clown; willy-nilly, force of circumstance has turned him into a *real* clown [...] (*Nights* 145).

La pista del circo se ha apoderado de Walser y su identidad, y más adelante, cuando el tren que lleva al circo choca en Siberia, el ex-periodista recibe una herida en la cabeza y pierde la memoria, de forma que solamente puede recordar el personaje que había adoptado y su *sketch*, en el que él representaba a un pavo/gallo en la cena de navidad. El payaso/gallo se apodera de él de tal

forma que representará su papel más allá del escenario. Algo similar sucede con Buffo, el payaso principal.

Bajtín considera que los bufones, como estos dos personajes, son seres privilegiados, ya que encarnan el carnaval en sí mismos y gozan de la libertad carnavalesca todo el año, a diferencia de quienes están sujetos al tiempo finito del carnaval. Regresaré a este punto más adelante. El circo de Carter, sin embargo, no se desborda solamente a partir de estos personajes liminales; la misma Fevvers sigue actuando tras bambalinas y fuera del circo; su papel como trapeceista alada, aunque es interpretado de formas distintas, siempre la define como persona. Joanne Gass señala que el personaje principal de esta novela siempre se encuentra dentro de los márgenes de los espacios carnavalizados: “Fevvers inhabits those marginal institutions of society—the whorehouse, the freak show, and the circus—that safely contain those elements that threaten to disrupt the orderly and legitimate exercise of power” (1994, s/p). Para Gass, la limitación del mundo al revés al circo y al escenario constituye un ejercicio de poder por parte del espectador, ya que en cierta forma también limita a quienes ejercen su poder dentro del escenario a través de la mirada; el *performer* en el escenario es un objeto de consumo para el espectador.

En la película de Todd Haynes, *Velvet Goldmine* (1998)⁴ el escenario y el circo funcionan de esta manera. Brian Slade (Jonathan Rhys Meyers), la estrella *glam*, “asesina” a su *alter ego*, Maxwell Demon, en el escenario. En el escenario, como en el carnaval, la muerte no tiene poder alguno, sino que es una mera

⁴ Para futuras referencias, esta película será identificada como *Velvet*, seguida del metraje correspondiente.

ilusión. El *performance* del asesinato, sin embargo, funciona de manera metaficcional, ya que la carrera de Slade también muere en ese momento (aunque revive más tarde en la figura de Tommy Stone). Lo que dice Slade puede interpretarse como la razón: “I knew I should create a sensation, gasped the rocket... and he went out” (*Velvet* 00:13:20). Curt Wild (Ewan MacGregor), alguna vez amante de Slade, a su vez comenta que tanto la fama como la figura de Demon lo rebasaron, hasta el punto en que Slade no podía deslindarse a sí mismo de su personaje en su propia mente: “It got too schizoid [...] I mean, he though he fuckin’ was Maxwell Demon in the end, you know? And Maxwell Demon, he thought he was God” (*Velvet* 00:22:26). El mundo escénico, una vez más, rebasa sus límites de forma que tiene que ser eliminado por el personaje.

En *Phantom of the Paradise* de Brian de Palma (1974)⁵, este motivo está representado de manera más extrema: cuando Swan inaugura su teatro, The Paradise, éste comienza con una escena de desmembramiento carnavalesco por parte de los músicos, cuyo maquillaje evoca calaveras estilizadas, mientras que sus instrumentos son guadañas con las que “desmiembran” al público (Fig. 2.6 y 2.7). El cantante, Beef, muere en el escenario electrocutado por un rayo de neón lanzado por el Fantasma, y el público se vuelve loco de felicidad (Fig. 2.8); los espectadores devoran a la “estrella” en su apetito voraz por el espectáculo. Hutcheon señala al respecto: “Despite the obvious fun, this is also a film about the politics of representation, specifically the representation of the original and originating subject as artist: its dangers, its victims, its consequences” (1991,

⁵ Para futuras referencias, esta película será identificada como *Phantom*, seguida del metraje correspondiente.

115). Rushdie también aborda el problema a través de la figura de Vina Apsara, cuyos seguidores, a través de los medios, se apropian de su imagen frenéticamente después de su muerte, convirtiéndola en mito: “she has become an empty receptacle, an arena of discourse, and we can invent her in our own image, as once we invented god...” (*Ground* 485). La identidad, no solamente del artista sino de su público se vuelve inestable a partir de su relación con los medios; regresaré a este punto en el siguiente capítulo.

De forma similar, el circo aparece también en *Velvet Goldmine*: una de las conferencias de prensa está representada paródicamente como una pista de circo, en el centro de la cual está Brian Slade vestido con sombrero de copa y frac en el papel del maestro de ceremonias (Fig. 2.9). Las preguntas de los periodistas y las declaraciones de Slade alternan con frases que subrayan el esteticismo que la estrella y sus seguidores profesan, derivado de Oscar Wilde: “The first duty in life is to assume a pose” (*Velvet* 1:05:30); las declaraciones se enfatizan a partir de la imagen cinematográfica, que hace referencia a su artificialidad a partir del vestuario estilizado y demasiado brillante, las pelucas de los personajes y el rico escenario en rojos y dorados que los rodea (Fig. 2.10). En cuanto a la identidad, Slade dice lo siguiente: “Man is least himself when he speaks in his own person. Give him a mask and he’ll tell you the truth” (*Velvet* 01:06:20). Su afirmación se ve subvertida en el siguiente cuadro, donde su vestuarista le muestra un cartón con la frase (Fig. 2.11), sugiriendo que lo que Slade dice es también una máscara, ya que viene de sus publicistas y agentes. Las preguntas de los periodistas también están registradas en los cartones, lo

que sugiere que todo en la escena es una representación, una [re]construcción de los hechos, o una parodia de éstos. Los escenarios mismos, como sitios carnavalizados, funcionan como una especie de máscara, la máscara del *performance*. Gass indicaba que dichos espacios no son libres, ya que el artista sobre el escenario es poseído por el espectador. Irónicamente, también pueden funcionar al revés, como puntos de partida para la transgresión, incluso para el cambio utópico que el carnaval anuncia (aunque nunca cumple, por su finitud).

La “limitación” del mundo al revés a un escenario, como podemos ver, no es una reducción. El mundo carnavalizado se puede expresar dentro del escenario, y encuentra en él un punto de partida ideal, pero también lo rebasa en las obras analizadas. Bien dice Jaques en *As You Like It*: “All the world’s a stage, /And all the men and women merely players” (Shakespeare 2001, III.i, 139-40): los autores posmodernos subrayan la cualidad performativa del mundo a partir de su representación de escenarios contenidos dentro de sus obras. “Contemporary metafiction exists—as does the carnival—on the boundary between art and life, denying frames and footlights, making, as we have seen, little or no formal distinction between actor and spectator, that is, between writer and reader” (Hutcheon “Carnivalesque”, 85). El topos del mundo al revés, que en un principio parece estar claramente delimitado y confinado a sus propias fronteras, se desborda, como las protuberancias grotescas, e irrumpe en el mundo. En palabras de Rai, el narrador de *The Ground Beneath Her Feet*: “the abnormal, the extreme, the operatic, the unnatural: these rule. There is no such thing as normal life” (*Ground* 500).

III. Identidades posmodernas

El posmodernismo se caracteriza, según Gilles Lipovetsky, por un proceso de individualización promovido por la sociedad de consumo a partir de la personalización de todos los procesos sociales. Pero si el individuo es el sujeto por excelencia de las sociedades posmodernas, la identidad individual es una de las preocupaciones principales de dichas sociedades. El posmodernismo, según Ian Gregson, deconstruye “the idea of a stable core of self (like a soul) which is present throughout an individual’s life and which constitutes their true being” (2004, 41). El ser es el sitio donde se desarrollan los conflictos; el posmodernismo representa al ser como una construcción social e ideológica definida a partir de la performatividad, como veremos más adelante. La figura mitológica que representa a la posmodernidad, subraya Lipovetsky, es la de Narciso: “Hoy Narciso es, a los ojos de un importante número de investigadores, en especial americanos, el símbolo de nuestro tiempo” (2002, 49): un ser víctima de la auto-sedución, enamorado de su propia imagen. La imagen y la apariencia son motivos centrales en esta búsqueda posmoderna por la propia identidad. Por esta razón, los autores posmodernos abordan la cuestión a partir de lo carnavalesco, especialmente a partir de motivos como la máscara y el disfraz. Como indica Arthur Lindley: “Metaphorically, the carnivalesque functions as a trope for the parodic subversion of social identity, as a political, psychological, and religious phenomenon. Carnival role-play breaks down distinctions between self and other, just as it breaks down the illusion of a

singular identity” (1996, 23). Una de las teorías fundamentales para la comprensión de la identidad posmoderna y su representación tanto en cine como en literatura es la de Judith Butler, que entiende la identidad de género como esencialmente una *representación*, no como algo esencial: “gender is performed or acted out across the body” (Butler en Matthews 2000, 65); esto se extrapola a la identidad misma. Barbara Charlesworth Gelpi dice al respecto:

The theatrical milieu created by [Butler’s] own term “performatively” suggests that one defining characteristic of human beings lies in the mimetic impulse, and that mimesis is at once an abyss beneath and a foundation—an illusory foundation indeed—for human subjectivity. The mimetic is profoundly disturbing also in the ambivalence of its structuring emotions—desire for the other, desire to *be* and so to wipe out the other— and in its disregard of all boundaries, including sexual boundaries (1997, 187).

En las obras que conciernen a este trabajo, los protagonistas por lo general no solamente se desempeñan como *performers* sino que se definen a sí mismos a partir de lo performativo, de su representación de sí mismos desde y a partir de lo escénico y teatral: “the instability or unreality of the show is the point of it and the most basic comment it makes on what it represents” (Lindley 1996, 24). En muchos de los casos, la representación del ser también busca transgredir las barreras de género. Regresaré a este punto más adelante. Los personajes de las obras en cuestión —Fevvers, Vina Apsara, Brian Slade, Rocky e incluso Chance the Gardener de *Being There* (Kosinski 1970)— son, en gran medida, objetos del deseo del otro, y esto es resultado no de una característica esencial sino de una construcción de su imagen, ya sea A) que sean creados como la encarnación del deseo del otro, como en el caso de un Rocky creado específicamente para cumplir los deseos del Dr. Frank ‘N’ Furter; B) que se

creen a sí mismos como un objeto de deseo, como Vina Apsara; C) que fomenten su interpretación como tal, como Fevvers; o D) que sean el vehículo inconsciente del deseo de los demás, como Chance. En todo caso, la identidad no se concibe como algo esencial que el individuo lleva intrínsecamente, sino como una construcción cuyo vehículo principal es el deseo y que está íntimamente relacionada con la percepción que se tiene de ella desde afuera, desde un *otro* que percibe al individuo a partir de su *performance*. El papel que desempeñan los medios de comunicación es fundamental, y en gran medida define esta conciencia de ser observados, de actuar para el otro, por lo que el motivo del escenario, como vimos anteriormente, resulta muy adecuado para representar el mundo de apariencias donde los personajes se desenvuelven, que no es más que el mundo al revés de las mascaradas. Por la misma razón Elizabeth Bronfen comenta en su artículo, “Catastrophe and Celebrity Culture” sobre la popularidad de la Princesa Diana, quien fue una fuente importante para la creación del personaje de Vina Apsara en *The Ground Beneath Her Feet*: “The very intimacy she seemed to share with us—her imperfections and her triumphs—were so poignant precisely because they were performances” (2001, 124). Tanto Bronfen como Rushdie subrayan la incapacidad del espectador posmoderno de comprender cualquier evento si no es a través y a partir de lo performativo. El narrador de la novela de Rushdie lo describe de la siguiente manera:

Now, however, the initial purity of what happens is almost instantly replaced by its televisualization. Once it's been on tv, people are no longer acting, but *performing*. Not simply grieving, but *performing grief*. Not creating a phenomenon out of their raw

unmediated desires, but rushing to be part of a phenomenon they have seen on tv. This loop is now so tight that it's almost impossible to separate the sound from the echo, the event from the media response to it. From what Rémy insists on calling the *immediatization of history* (*Ground* 485).

Es esta conciencia de ser observados, de *actuar* a partir de lo que los medios nos muestran, la que informa la identidad posmoderna, que no puede deslindarse de su apariencia: como dice Lipovetsky, Narciso no puede dejar de observar su imagen, cuyo reflejo ya no se crea en las plácidas aguas, ni siquiera en el espejo, sino en la pantalla de televisión. Los personajes adoptan máscaras que no *ocultan* su verdadera identidad (ya que en la mayoría de los casos, no existe una identidad 'real'), sino que la definen. Cito una vez más a Ormus Cama, quien al observar a otro personaje llega a la siguiente conclusión:

the truth is he's just another one of us chameleons, just another looking-glass transformer. Not only an incarnation of Jason and the Argonauts but also perhaps of Proteus, the metamorphic Old Man of the Sea. And once we've learned how to change our skins, we Proteans, sometimes we can't stop, we careen between selves, lane-hopping wildly, trying not to run off the road and crash (*Ground* 265).

La esencia de la identidad posmoderna es la transformación constante, una especie de adaptación desesperada al deseo del otro y al deseo propio, que se concibe a partir de una observación de uno mismo como el otro. Según Lipovetsky:

'Yo es Otro', anuncia el proceso narcisista, el nacimiento de una nueva alteridad, el fin de la familiaridad del Uno con Uno mismo, cuando el prójimo deja de ser un absolutamente otro: la identidad del Yo vacila cuando la identidad entre individuos se ha cumplido, cuando cualquier ser se convierte en un 'semejante' (2002, 60).

Esta nueva confusión se traduce en 'la búsqueda de uno mismo', la cual informa a las identidades posmodernas y que los autores y directores reflejan en sus obras.

La construcción de la identidad

La imagen es el equivalente de la identidad, la cual no se refleja sino que se define a través de la apariencia. La máscara, como mencioné anteriormente, era el vehículo de la libertad carnavalesca al abolir las restricciones que la apariencia propia, que definía socialmente al individuo, imponía sobre él. La libertad de la máscara es llevada al extremo en el posmodernismo, que concibe la identidad como máscara, y subraya la forma en que los significantes externos —es decir, los intertextos que adoptamos y la forma en que los actuamos— la definen. La libertad de la máscara es ultimadamente una libertad de elección; el individuo elige su identidad "a la carta", a partir de los indicadores externos que adopta. Esto hace que la identidad sea inevitablemente proteica. Veamos algunos ejemplos.

En primer lugar está Fevvers en *Nights at the Circus*; la protagonista de la novela nunca pierde la conciencia de representar un papel y de la construcción a través del *performance*; desde un principio, se define a sí misma a partir de su *slogan*: "Fevvers, the most famous *aerialiste* of the day; her slogan, 'Is she fact or is she fiction?' And she didn't let you forget it for a minute" (*Nights* 7). La dimensión legendaria y mitológica de Fevvers la define tanto como su propio nombre, que hace referencia a sus alas, otro elemento definitorio que

permanece en la frontera entre la ficción y la realidad, y el papel ambiguo que debe desempeñar: “For, in order to earn a living, might not a genuine bird-woman—in the implausible event that such a thing existed—have to pretend she was an artificial one?” (*Nights* 17). El cuerpo alado de Fevvers la define, ciertamente, pero la define como alguien que se debate en la frontera de lo real y lo artificial, misma que, finalmente, es la frontera del escenario. El narrador nunca deja de enfatizar la calidad ilusoria que acompaña a Fevvers, cuya construcción, tal cual anunciaba Butler, es inevitablemente textual, como lo confirma Pitchford:

In Nights at the Circus, the extensive interweaving of references produces a sense that Fevvers herself is not only a character poised at a turning-point in history, she is also a textual construction, a patchwork of already existing images: she is seen, at various moments in the story, as Helen of Troy, Cupid, “the Cockney Venus”, the Winged Victory, the New Woman, the Angel of Death, among others. However, Fevvers is also an active *reader* of those many images [...]. She is always aware of herself as a performer with a script, or with a whole library of scripts and characters among which she can switch around” (2005, 415).

Es decir, Fevvers se comprende y concibe a sí misma como alguien que siempre es leída e interpretada por la mirada del otro, ya sea el reportero Walser, los clientes del prostíbulo o los visitantes de la casa de fenómenos de Madame Shreck, pero, aunque no las controla, sí utiliza estas imágenes tan variadas de sí misma como instrumentos de poder, al grado que puede decir al final de la novela, tanto a Walser como al lector: “ ‘To think I really fooled you!’ ” (*Nights* 295). El poder de Fevvers consiste en que puede habitar todas las imágenes que el otro le impone, y lo hace. Es imposible comprender quién es la “verdadera” Fevvers, cuál es su verdadera identidad, si en realidad tiene alas o

no, ya que solamente la conocemos a partir de textos, ya bien de su propia narración —sea la construcción que hace de sí misma en su entrevista con Walser, o la narración en primera persona de algunos episodios—, o bien de la voz narrativa, que disfruta de su ambigüedad metaficcional.

Existe un segundo tipo de personaje: el que no forma su identidad de manera consciente sino que se convierte en receptáculo del deseo de los demás; su identidad no existe más que a partir de una construcción narcisista que deposita una identidad en él o ella. Este es el caso de Mignon en *Nights at the Circus*; su primera profesión era hacerse pasar por fantasma para un estafador, Herr M., quien la hacía aparecer y la fotografiaba ante padres, amantes o hermanos cuyas hijas, amantes o hermanas habían muerto jóvenes por enfermedad: “In the unexpected thunder and lightning of the flash, Mignon’s face looked to each one who saw it the perfect image of the lost” (*Nights* 137). Los clientes invariablemente veían en el rostro de Mignon el rostro perdido.

El caso de Chance en *Being There* es más extremo y más pertinente, ya que, a diferencia de Mignon --quien no tiene personalidad ni rostro propio como consecuencia de su maltrato por parte de los hombres, y en cierta medida los recupera a partir de su relación lésbica con “the Princess of Abyssinia”-- Chance es ontológicamente un receptáculo vacío, ya que pertenece a una especie de Edén: el jardín del cual es expulsado cuando muere su dueño, a quien solamente conoce como “the old man”. Chance es hasta cierto punto comparable a las plantas del jardín: “No plant is able to think about itself or able to know itself; there is no mirror in which the plant can recognize its face; no plant

can do anything intentionally: it cannot help growing, and its growth has no meaning, since a plant cannot reason or dream” (*Being There* 3-4). La extrema inocencia del personaje lo acerca a un estado de existencia casi vegetal, dentro del cual se desenvuelve sin conciencia ni deseos: se limita a ser y estar, como indica el título: la única actividad de Chance es “*Being There*”. Así, su condición prelapsaria hace que prácticamente no exista a los ojos del mundo exterior; el abogado le pregunta si tiene papeles que comprueben su existencia y su pertenencia en la casa del viejo, y como no los tiene, considera que no existe: “as far as your former existence in this house is concerned, there just isn’t any trace of you” (*Being There* 19). Esto puede ser bueno —cuando sale a la luz pública, es investigado, y su falta de pasado se considera positiva: “Gardiner has no background! And so he’s not and cannot be objectionable to anyone!” (*Being There* 139)—; o malo, ya que tiene de dejar su jardín por no poder comprobar su pertenencia al mismo. En todo caso, al salir al mundo, Chance se convierte en el receptáculo del deseo tanto de E.E. Rand como de su esposo y también del propio Presidente de Estados Unidos, y recibe un nombre distinto: Chauncey Gardiner, ya que ni siquiera a través del oído los otros son capaces de distinguir lo que Chance realmente dice. Chance no tiene deseo o necesidad de representarse a sí mismo, sino que se conforma con sus dos pasatiempos: pasear por el jardín y ver televisión. La segunda actividad, de hecho, es el espejo a través del cual Chance se comprende a sí mismo:

By changing the channel he could change himself. He could go through phases, as garden plants went through phases, but he could change as rapidly as he wished by twisting the dial backward and forward [...] By turning the dial, Chance could bring

others inside his eyelids. Thus he came to believe that it was he, Chance, and no one else, who made himself be (*Being There* 5-6).

Cuando Chance sale al mundo su existencia deja de ser “pura” en el sentido de que es producto de su contemplación y comprensión de sí mismo, y se convierte en el producto de lo que el mundo exterior encuentra en él. De esta forma, el jardinero funciona como un espejo para los demás, que se reconocen en él y manipulan dicha reconstrucción a partir de este reconocimiento, como indica Mary Lazar (2004, 101). Chance se puede interpretar como un significante vacío, en el cual los significados son depositados según lo que cada quien desea oír. Así, sin comprender una palabra, Chance contesta a una pregunta del Presidente:

“And you, Mr. Gardiner? What do you think about the bad season on The Street?”

Chance shrank. He felt that the roots of his thoughts had been suddenly yanked out of their wet earth and thrust, tangled, into de unfriendly air. He stared at the carpet. Finally, he spoke: “In a garden,” he said, “growth has its season. There are spring and summer, but there are also fall and winter. And then spring and summer again. As long as the roots are not severed, all is well and all will be well.” [...]. The President seemed quite pleased (*Being There* 54).

La conversación entre Chance y el Presidente es una conversación de sordos, en la que ninguno de los interlocutores comprende realmente lo que el otro dice. Chance, quien solamente entiende de jardinería, parte de la palabra “season” para dar su respuesta, la cual el otro interpreta como una metáfora tranquilizadora. De esta forma, el mundo toma por sabio al tonto, constituyéndose como un mundo al revés, aunque en este caso no es un mundo lúdico y alegre, sino oscuro y absurdo. Chance es el observador perfecto; todos

se quieren reflejar en su superficie para encontrarse a sí mismos. La identidad de Chance parece no importar ante el imperativo del deseo de los demás, especialmente cuando se convierte en una figura pública y mediática.

En cambio, la identidad de los personajes principales en *The Ground Beneath Her Feet* es al mismo tiempo una autoconstrucción y el receptáculo del deseo de los demás, una especie de híbrido que resulta de la fuerza autocreadora de los propios personajes y el imperativo de su público. El narrador se refiere a la identidad de la pareja de estrellas de rock de la siguiente forma: “[o]ne way of understanding their story is to think of it as an account of the creation of two bespoke identities, tailored for the wearers by themselves. The rest of us get our personae off the peg [...] but Vina and Ormus insisted on what one might call auto-couture” (*Ground* 95). Esto es especialmente cierto en el caso de ella, quien elige un nombre nuevo para borrar su trágico pasado y convertirse en “ ‘Vina Apsara,’ the goddess, the Galatea with whom the whole world would fall, as Ormus fell, as I fell, in love” (*Ground* 122). Su imagen del yo, al igual que la de Fevvers, es una ficción proyectada conscientemente y no el producto de un núcleo esencial de identidad, y varía según la moda, su estado de ánimo o su pasión del momento, por lo que el narrador reconoce que no hay una sola Vina que él pueda definir:

Professor Vina and Crystal Vina, Holy Vina and Profane Vina, Junkie Vina and Veggie Vina, Women’s Vina and Vina the Sex Machine, Barren-Childless-Tragic Vina and Traumatized-Childhood-Tragedy Vina, Leader Vina who blazed a trail for a generation of women and Disciple Vina who came to think of Ormus as the One she had always sought. She was all of these and more, and everything she was, she pitched uncompromisedly high (*Ground* 339).

La infinitud aparente de versiones de Vina le viene bien a su público, que a su vez la reconstruye para sí mismo, llenándola de significado a través de un proceso de posesión, especialmente a partir de su muerte, cuando no solamente el público sino también el mismo Ormus fomentan un mercado de imitadoras de Vina, donde cada quién elige la Vina con la que más se identifica o que mejor puede imitar: “these people aren’t merely under a dead woman’s spell, they’re actually trying to be her, wearing her kimonos, powdering their faces, walking the walk” (*Ground* 491). Todos sus seguidores quieren poseer a Vina de forma tal que utilizan su propio cuerpo para recrearla; la imagen de la persona, que constituía una individualidad, se multiplica al infinito y pierde sentido. Es así como la protagonista llega incluso a tener un doble, Mira (alusión a *mirror*, espejo), quien puede imitarla a la perfección, y cuyo disfraz engaña al mismo Ormus. Esta duplicación no dura mucho, sin embargo, ya que el público, deseoso de ver a Vina otra vez, enfurece cuando Mira sale al escenario disfrazada de ella. Paradójicamente, Mira resucita a Vina en el sentido corpóreo, pero es quien finalmente la mata para Ormus al afirmar su diferencia y hacerlo darse cuenta de que la identidad no reside en el disfraz.

En resumen, los personajes de estas obras no están contruidos como seres con una identidad esencial, sino que son producto de una construcción de la identidad y de su *performance* de la misma; esto se subraya a partir de la posición pública y escénica que la mayoría de ellos tienen. En el caso de las obras cinematográficas esto se ve acentuado a partir de la androginia de los personajes.

Identidad y transgresión: androginia y travestismo

Si la identidad posmoderna se concibe como un constructo inestable que se moldea a partir del deseo, el travestismo constituye la transgresión posmoderna favorita de dichas nociones de identidad. Wolfgang Karrer insiste en que el travestismo, al igual que el pastiche, se ha convertido en una parte esencial del posmodernismo (1997, 92). Judith Butler, como mencioné anteriormente, concebía el género como una especie de imitación que se interpreta como verdadera, y argumenta que el travestismo —es decir, el que los hombres se vistan de mujer y a la inversa— puede concebirse como una estrategia de resistencia y subversión, ya que no es una imitación de género sino que “it dramatize[s] the signifying gestures through which gender itself is established” (Butler 1990, viii). De esta forma, se acentúa la cualidad ficticia e inestable de la identidad al amenazar un supuesto básico que se concebía como fijo. Matthews subraya: “Because it must be continually performed, rather than being established once and for all, gender, Butler suggests, is constantly on the brink of being reworked or undone” (2000, 65). Personajes como Frank N Furter en *The Rocky Horror Picture Show*, Hedwig en *Hedwig and the Angry Inch*¹ y Brian Slade en *Velvet Goldmine* están ligados no solamente al travestismo sino también a la figura arquetípica del andrógino.

Como figura divina, el andrógino es un ser en el que coinciden lo masculino y lo femenino, y suele identificarse con un tiempo cósmico primordial.

¹ Para futuras referencias, esta película será identificada como *Hedwig*, seguida del metraje correspondiente.

La referencia occidental más conocida se encuentra en *El banquete* de Platón, diálogo donde se reflexiona sobre la naturaleza del amor. Aristófanes cuenta el mito de los seres esféricos que posteriormente fueron divididos y por lo tanto degradados. El andrógino mítico tiene atributos sobrehumanos: posee fuerza física excepcional y virtudes mágicas, y también sabiduría. Según Jean Libis, “Si el andrógino es el ser en el que se resuelven las tensiones dolorosas, si es la sede de las cualidades específicas que acabamos de analizar [conocimiento, magia, inmortalidad, hipersexualidad, juventud...], entonces la apariencia que mejor le conviene... es, indudablemente, la de la belleza” (2001, 145-6). El ideal de belleza andrógina corresponde también al ideal efébo y está estrechamente relacionado con la idea de armonía que su totalidad implica.

Sin embargo, cuando el andrógino aparece como criatura terrestre los valores se invierten y se convierte en símbolo de transgresión; entonces está más estrechamente relacionado con el mito de Hermafrodito relatado por Ovidio. En el caso del hermafrodita, no existe una armonía sino una conjunción teratológica de ambos sexos. La unión de Salmacis al cuerpo de Hermafrodito no es una reunión divina sino un castigo que genera como consecuencia un cuerpo monstruoso. Según Estrella de Diego, “el hermafrodita/travesti es esencialmente sexual, mientras que el andrógino es asexual... el hermafrodita simboliza el placer y el andrógino el deseo” (1992, 40-1). En otras palabras, el andrógino es divino mientras que el hermafrodita es terrenal, el andrógino posee una belleza clásica mientras que el hermafrodita es un ser grotesco. La distinción que hace la autora, sin embargo, no debe tomarse como un absoluto

sino como un punto de partida. Es necesario también subrayar que el travestismo no siempre está asociado con androginia; travestismo es simplemente adoptar un disfraz que corresponde al género opuesto. Aunque androginia, hermafroditismo y travestismo pueden estar asociados con homosexualidad, bisexualidad o plurisexualidad, dicha asociación no funciona en todos los casos. Habiendo hecho la distinción, sin embargo, es importante señalar que los tres términos pueden llegar a coincidir en ciertos casos.

El concepto de androginia, como señala Evelyn Hinz en su introducción al número de *Mosaic* dedicado al tema, frecuentemente se extiende más allá de cuestiones sexuales y se concibe como una especie de metáfora de la desestabilización de conceptos binarios de todo tipo: lo realista y lo fantástico, lo visual y lo verbal, lo cómico y lo serio, lo natural y lo sobrenatural, lo artificial y lo humano, el yo y el otro, e incluso el bien y el mal (Hinz 1997, vii). El andrógino, el hermafrodita y el travesti son seres limítrofes y transgresores que, al igual que los bufones, se colocan en la frontera entre el arte y la vida, si bien esta transgresión tiene distintas connotaciones. Se puede argumentar, sin embargo, que su presencia misma en una obra muchas veces señala una estética carnavalesca, ya que el cuerpo mismo se concibe como el escenario del mundo al revés en sus distintos aspectos: utópico con el andrógino, infernal con el hermafrodita, y cómico con el travesti.²

² Esto, por supuesto, es una generalización, y no debe tomarse al pie de la letra sino como una tendencia, especialmente en la identificación del travesti con lo cómico. Es importante también subrayar la calidad liberadora y antiautoritaria de lo cómico carnavalesco según Bajtín.

Este tipo de personajes están también asociados con el concepto de *camp* introducido por Susan Sontag, que, como indica Piggford, frecuentemente está asociado con subculturas homosexuales, normalmente masculinas *gay*, y con el dandismo esteticista de Oscar Wilde (1997, 39). La misma Sontag en “Notes on ‘Camp’” señala que el andrógino es “one of the great images of Camp sensibility” (1990, 279). Piggford señala que incluso hay quienes definen lo *camp* como las estrategias y tácticas de la parodia *queer*³. Para este autor, la mejor definición del concepto es la siguiente:

Camp might best be understood as a parodic mutation, a sensibility that is both political and playful and that often employs drag to expose the arbitrary and artificial media—clothes, makeup, hair—through which gender and sex signify in contemporary culture (1997, 47).

El *camp* es, por lo tanto, una forma de parodia que pone en evidencia la performatividad del género de la que hablaba Butler. Esta estética, que como la misma Sontag indica pone todo entre comillas (Sontag 1990, 109), fue adoptada específicamente por la escena del *glam rock* que se dio a principios de los años 70, cuyas características principales eran un gran énfasis en la música como espectáculo, la artificialidad asumida intencionalmente y la bisexualidad y androginia que profesaban sus representantes (cf. MacDonald 2004, 76). La

³ La palabra *queer*, que originalmente era un sinónimo de “raro”, se convirtió en un insulto en el siglo XX en los Estados Unidos que enfatizaba lo “antinatural” de la homosexualidad. Sin embargo, en la década de 1980 surgió un movimiento que se apropió del término y le quitó su sentido negativo. En esta acepción, que es la que aquí utilizo, es un término general que designa a todos los disidentes sexuales, aunque no sean estrictamente homosexuales: incluye también a transexuales, bisexuales, e incluso a heterosexuales que no se adecúan a la convención del matrimonio monógamo y heterosexual. Sin embargo, hay quienes todavía no están de acuerdo con el uso del término.

La palabra también se utiliza como verbo: “to queer something” es invertir la norma de los valores heterosexuales. (*GLBTQ. An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender & Queer Culture*, glosario, www.glbtc.com)

figura de Hedwig está basada en esta escena, y lo muestra claramente cuando alude a David Bowie y Mick Ronson al arrodillarse frente a su guitarrista y tocar su guitarra con los dientes (Fig. 3.1 y 3.2). Bowie dijo en una entrevista en 1974, en pleno apogeo del *glam*: “I’m just an image person. I’m terribly conscious about images, and I live in them” (en Holloway 2004, 28). De la misma manera, Hedwig se identifica a sí misma exclusivamente a través de la imagen.

Como la mayoría de los personajes de las obras analizadas anteriormente, Hedwig es un (o una) *performer*; en este caso, no la conocemos sino a partir de su *performance*, de las canciones que ella canta y a partir de las cuales reconstruye su historia. Desde la primera línea que pronuncia establece su posición intermedia en el mundo: “Don’t you know me, Kansas City? I am the Berlin Wall!” (*Hedwig* 00:01:12); esta identificación con el muro, lo que divide pero al mismo tiempo define, es fundamental para la configuración de su identidad, la cual estará construida exclusivamente a través de la auto-mitificación escénica, es decir, la imagen que muestra a su público. Más que una persona, Hedwig se concibe a sí misma como un personaje, creado por ella misma.

Hanzel, un joven de apariencia andrógina que vive en el lado Este de Berlín, conoce a Luther, un soldado norteamericano que le pide matrimonio. Las circunstancias de este hecho aluden a la escultura de Hermafrodito acostado (Fig. 3.3 y 3.4), ya que, inicialmente vista por atrás, parece mujer, y hay que rodearla para notar que además tiene genitales masculinos. Luther y la madre convencen a Hanzel de que debe “dejar algo atrás” para poder pasar el examen

médico, y lo someten a una operación de cambio de sexo que no sale del todo bien, ya que lo deja con una “angry inch”, la cual será una marca importante de su estado limítrofe, como veremos en el capítulo siguiente. El disfraz de Hedwig en este caso implica mutilación; es el cuerpo mismo el que cambia para dar pie al cambio de identidad: Hedwig es también transexual, aunque la operación esté incompleta. Su transexualidad es la representación extrema que la búsqueda y el cuestionamiento de la identidad que se da a partir del disfraz transgénero, ya que, como indica Barry Nass, “the transsexual is engaged in the archetypal quest to define his or her identity at any cost and in defiance of all norms. But the transsexual does not only determine and delineate the boundaries of the self; he or she is compelled to redraw them, as it were, through surgical transformation” (1990, 38). En la escena de la operación, se escucha un grito de parturienta. Hanzel toma el nombre de su madre, Hedwig, lo que lo convierte en su propia madre y su propio creador a partir de ese momento. Hanzel muere para dar lugar a su encarnación como esposa de Luther, que aterriza en el pueblo de Junction City, Kansas. El nombre del pueblo no es fortuito; *junction* subraya el estado intermedio del personaje. Kansas, además, es el lugar del ensueño, desde donde Dorothy puede viajar a Oz, es decir, construir un mundo fantástico y colorido a partir de una realidad demasiado común y corriente. La secuencia de la canción “Wig in a Box” es muy significativa y subraya la naturaleza artificial de la identidad de Hedwig. La canción comienza melancólicamente, con luz tenue, con una Hedwig que porta una peluca castaña y no muy elegante, y que acaba de ser abandonada por Luther el mismo día de la caída del muro. Hedwig

también ha “caído”: “I get down /I feel had /Feel on the verge of going mad” (00:38:40). Este momento crucial está marcado también por la aparición de un libro bajo la foto de Hanzel, que dice “Edge of Awareness”, pues el personaje está a punto de hacer un descubrimiento. La progresión de la canción señala el proceso de creación de la identidad del *rock star*, a partir de un estribillo que se repite con diferencias:

I put on some make up
turn on the tape deck
And put the wig back on my head.
Suddenly I’m Miss Midwest Midnight Checkout Queen
Until I head home and I put myself to bed (*Hedwig* 00:38:58-
00:39:25)

Hedwig, conforme la canción se hace más alegre, se prueba distintas pelucas, que son progresivamente más rubias, cada vez más cercanas a su ideal. El cambio de peluca indica también el sueño, pues la última línea cambia a “Until I wake up and I turn back to myself”. Dichas pelucas están sobrepuestas a la peluca castaña original, lo cual indica que no le pertenecen (Fig. 3.5), hasta que hay un cambio de música. El *trailer* se abre revelando un escenario brillantemente iluminado, y Hedwig lleva una peluca de cabello rubio y muy largo, esta vez sin la otra peluca debajo (Fig. 3.6). El estribillo se repite una última vez, y esta vez el cambio es definitivo: “Suddenly I’m this punk rock star of stage and screen /And I ain’t never /I’m never turning back” (*Hedwig* 00:42:17). Hedwig ha encontrado su identidad ideal, al menos hasta el momento. El motivo de la peluca es muy importante ya que marca la artificialidad de dicha identidad. Además, la peluca que identifica al personaje es también una referencia a lo que alguna vez fue la divinidad del andrógino, ya que enmarca su cara como si fuera

una aureola. Sin embargo, esta vez la divinidad es atributo del disfraz y no de quien lo porta. También es el objeto que simboliza a Hedwig, tanto para sus *fans*, quienes llevan “pelucas” de plástico en sus cabezas, como para Yitzak, su amante, para quien la peluca es el fetiche que equivale y representa a Hedwig, criatura de ensoñación.

Tommy Gnosis, futura estrella de rock adolescente, es la creación y el espejo de Hedwig, y sus ojos son del mismo tono de azul, lo que la hace pensar que podría ser su mitad platónica complementaria. El problema es que, al dividirse, las mitades dejan de ser complementarias y se vuelven independientes; Tommy se aprovecha de esta situación y se vuelve la gran estrella que Hedwig no llega a ser utilizando las canciones que ella compuso. Finalmente, Tommy le cede su lugar a Hedwig, quien adopta su disfraz y deja a un lado la peluca, que será tomada por Yitzak. Es decir, la película termina con la transferencia de identidades, en la que cada quien reproduce la imagen de lo que desean. El tatuaje de Hedwig, que alude al *Banquete*, y que originalmente representa una cara partida por la mitad, cambia y se vuelve un círculo completo, sugiriendo que las dos mitades se han reunido una vez que Hedwig adopta el disfraz de Tommy (Fig. 3.7 y 3.8). No obstante, la animación sugiere que para que exista esta unión, una mitad se traga a la otra; es decir, el ser completo es consecuencia de la fagocitosis de la otra mitad y, por tanto, de su aniquilación. Es interesante notar que al cambiar el tatuaje se sugiere que lo que hizo Hedwig fue cambiar de piel al cambiar de personalidad, como el camaleón.

El disfraz resulta pues intercambiable y equivale a identidad. El ser posmoderno como Hedwig se encuentra en un proceso eterno y cambia continuamente. Por lo tanto, Hedwig puede ser lo que parece en ese momento, desde un ángel etéreo con aureola hasta una prostituta. El andrógino posmoderno ya no es ni divino ni monstruoso, sino ambos. Los absolutos dejan de existir y dan lugar a un personaje que se define a sí mismo como un *collage* y se construye a partir del pastiche. La canción en la que Hedwig se deshace de su disfraz, “Exquisite Corpse” es muy reveladora en ese aspecto, incluso desde el título, que sugiere que el cuerpo de Hedwig es como Frankenstein, una serie de partes unidas que no se corresponden entre sí. El cuerpo se vuelve la marca de la experiencia y se transforma con ella a partir de las cicatrices que van quedando. La identidad equivale a la apariencia: “Inside I’m hollowed out, outside’s a paper shroud /And all the rest’s illusion /That there’s a will and soul that we can wrest control /From chaos and confusion” (*Hedwig* 01:15:46-01:15:58). Es decir, no existe más que lo que se ve, y lo único que queda es la reconstrucción que puede hacerse a partir de los pedazos que quedan: “Take the pieces off the ground and turn them into something beautiful and new” (*Hedwig* 01:17:42). El nuevo Hedwig, con la apariencia de Tommy y por lo tanto masculina esta vez, desaparece en la oscuridad como ser completo —y por lo tanto solo—, caminando sobre la calle iluminada que divide la pantalla en dos partes. Como andrógino posmoderno, Hedwig se acerca más al hermafrodita, ya que simboliza la trasgresión y la monstruosidad; al mismo tiempo, empero, al representar la línea divisoria, es lo que da sentido al mundo. El amor no existe

sin separación y no tiene sentido sin ella. “You must remember one thing”, canta Hedwig: “Ain’t much of a difference between a bridge and a wall. /Without me right in the middle, babe, you would be nothing at all” (*Hedwig* 00:03:46). Es a partir de la línea divisoria desde donde pueden definirse las cosas.

El personaje de Hedwig sólo se puede comprender a través de la publicidad que hace de sí mismo, es decir, del autorretrato que compone a partir de sus canciones: su identidad es *performance*. La androginia del personaje posmoderno no lo coloca en posición de superioridad ni de poder ni de conocimiento, sino que lo deja solamente como ser limítrofe que no pertenece a ningún lugar y cuya definición solamente puede darse a partir de lo que desea y aparenta ser, ya que lo esencial no existe. “Canetti distingue entre metamorfosis e imitación: la metamorfosis es percibir como propias las características del otro; la imitación no pasa de ser la mera apariencia” (Diego 1997, 17). Sin embargo, en el posmodernismo, la imitación y la metamorfosis dejan de ser distintas, ya que la manera de percibir como propias las características del otro es a través de la apariencia. El disfraz ya no oculta ni transforma al travestido, sino que lo crea y se convierte en el equivalente de quien lo porta.

La identidad posmoderna se constituye como una manifestación carnavalesca; el cuerpo mismo se convierte en el escenario lúdico sobre el cual los personajes construyen su identidad a partir de los significantes externos de la misma, ya sean pestañas postizas, una peluca, o las palabras que el propio personaje utiliza para autodefinirse. Por lo tanto, al igual que las obras

posmodernas, la identidad posmoderna es también un palimpsesto intertextual, ya que, como indica Piggford cuando se refiere a Butler:

[She] associates performativity with citationality, invoking Derrida's 'Signature, Event, Context.' For Butler, as for Derrida, any signifier of identity, any signature, is citation: discourse can be neither original nor authoritative. Butler defines citationality as follows: "every [speech] act is itself a recitation, the citing of a previous chain of acts which are implied in a present act and which perpetually drain any 'present' act of its presentness". The performative is always citational in that [according to Butler] it is "always derivative" (1997, 44).

Al igual que la parodia, la identidad posmoderna lleva consigo las huellas de un pasado. Por esta razón, los personajes como Fevvers, Hedwig y Frank N Furter son hasta cierto punto un pastiche de personajes y figuras anteriores. El mismo Chance, que no conoce más que el mundo de la televisión, es una reescritura tanto de Adán como de Coriolano (ver Rothschild 1988). En la mayoría de los casos, *performance* equivale a identidad, de forma que todos los personajes son esclavos de la *persona* que adoptan; es imposible rebasar el *performance* ya que no hay nada más allá⁴.

La libertad de jugar con el ser, sin embargo, pertenece por excelencia al bufón, sujeto del capítulo siguiente.

⁴ El caso de Chance es muy particular. Si bien él no está consciente de sus actos y de su calidad de *performance*, estos actos son imitaciones de lo que él ha visto en la televisión—una especie de simulacro involuntario y vacío del *performance*, lo cual satisface a los otros, quienes a partir de la forma infieren el fondo que ellos buscan. Chance es el ejemplo más puro de la identidad construida a partir de una mera superficie.

IV. De tontos, pícaros y bufones

Por su relación especial con el mundo, los bufones, los pícaros y los tontos son personajes ontológicamente carnavalescos: se encuentran en la frontera entre la vida y el arte, ya que constantemente están desempeñando un papel, que no es más que el papel de ser estos personajes. Bajtín subraya que estas figuras “son comediantes de la vida: su existencia coincide con su papel, y fuera de éste ellos no existen en general” (1986a, 354). Como vimos anteriormente, los personajes posmodernos están relacionados muy de cerca con estas figuras, ya que su identidad está indisolublemente ligada al papel que representan y a su *performance* de sí mismos. Los personajes de las obras estudiadas caen de una u otra forma en alguna de estas categorías, pero tomaré como ejemplo los más representativos, que están relacionadas con el género de la novela, según Bajtín, por la naturaleza del género, ya que “[l]a combinación de la incomprensión con la comprensión, de la tontería, la simpleza y la ingenuidad con la inteligencia, es un fenómeno muy difundido y profundamente típico de la prosa novelística” (1986b, 247). La relación de estas figuras con el lenguaje las convierte en vehículos de la transgresión carnavalesca, ya que ponen de manifiesto el carácter artificial de lo llamado “elevado”. Es decir, a partir de su particular relación con el mundo, los pícaros, los bufones y los tontos cuestionan no solamente la autoridad terrenal o la divina, sino la autoridad del lenguaje mismo, que como ya hemos visto es una de las preocupaciones principales del posmodernismo. De la misma forma son personajes que llevan consigo la

tradición de los teatros de las plazas y los espectáculos que se realizaban en ellas (Bajtín, 1986a, 354), y son el nexo entre el carnaval “puro” de Bajtín y las manifestaciones literarias y cinematográficas que hacen uso de lo carnavalesco. La presencia de los bufones, pícaros y tontos es, ultimadamente, la de la “baja cultura” en manifestaciones de “alta cultura”, y representan la cara inferior de la moneda, es decir, son la contraparte de reyes y dioses, su cara en el inframundo o en el mundo al revés.

La relación de estas figuras con el lenguaje es siempre problemática, pues se encargan de cuestionar los lenguajes oficiales y subvertirlos. En el caso del pícaro, esto se logra a partir del engaño que practica de manera consciente y libre de culpa. En palabras de Bajtín:

A la *mentira patética*, acumulada en la lengua de todos los géneros elevados, oficiales y canonizados, así como en la de todas las profesiones, capas y clases "predestinadas" y "acomodadas", se contraponen no la verdad patética y recta, sino el engaño alegre e ingenioso, como la mentira justificada para los mentirosos... la mentira es iluminada por la conciencia irónica y se parodia a sí misma en los labios del alegre pícaro (Bajtín 1986b, 245).

El pícaro pone en evidencia la hipocresía (es decir, la máscara en su connotación negativa) del mundo en que se mueve al practicar el engaño de forma descarada y alegre. En esta categoría se encuentra Fevvers, por ejemplo, quien de manera metaficcional concibe su vida como picaresca: “Young as I am, it’s been a picaresque life; will there be no end to it? Is my fate to be a female Quixote, with Liz my Sancho Panza?” (*Nights* 245). Al final de *Nights at the Circus*, la protagonista disfruta de la eficacia de su engaño ambiguo, lo que da pie a una explosión de risa:

'Fevvers, only the one question... why did you go to such lengths, once upon a time, to convince me you were the "only fully-feathered intacta in the history of the world"?'
She began to laugh.

'I fooled you, then!' she said. 'Gawd, I fooled you!'
She laughed so much the bed shook (*Nights* 294).

La risa, de hecho, juega un papel crucial en esta relación entre los personajes carnalescos y el lenguaje. Sin embargo, la risa paródica y consciente que suscita el pícaro es muy distinta de la que nace a partir del tonto. A diferencia del pícaro, éste no comprende al mundo o lo comprende al revés, y es a raíz de esta incompreensión que surge la risa. El tonto, como Chance en *Being There*, es inocente, a diferencia del pícaro, y en la mayoría de los casos no se da cuenta de la risa que suscita. Finalmente, entre el pícaro y el tonto se yergue el bufón, quien "es el pícaro disfrazado de tonto para motivar con su incompreensión deformaciones y mezclas desenmascaradoras de los lenguajes y nombres 'elevados' " (Bajtín 1986b, 248-9). El bufón es la figura representativa del carnaval por excelencia, quien juega conscientemente con el lenguaje para subvertir la autoridad de lo "alto", quien habla en "los lenguajes no reconocidos" —el vocabulario de la plaza pública al que se refiere Bajtín— y pone de cabeza los reconocidos (Bajtín 1986b, 249). En resumen, el bufón pone al revés el lenguaje, es decir, pone de cabeza los significados y valores que éste representa; el pícaro lo parodia a través de su visión crítica e irónica; y el tonto lo vuelve absurdo, ya que lo utiliza sin comprenderlo. Las tres figuras generan risa, aunque los tipos de risa son sutilmente distintos por el grado de conciencia que implican tanto en el espectador como en quien la provoca.

Todas estas figuras se caracterizan también por su no pertenencia al mundo que los rodea. Al tener siempre un pie en el carnaval, siempre son *otros* para el mundo, y no se ajustan a sus reglas. Phyllis Gorfrain, en su estudio sobre *Hamlet*, dice lo siguiente: “Fools, madmen, poets, carnival maskers and players gain immunity, for the ludic frame licenses speech as inconsequential; in these frameworks, speakers are not taken as responsible for their own meanings” (1998, 162). Tal inmunidad es un derecho de doble filo —el derecho carnavalesco— del que gozan estas figuras, quienes por un lado son completamente libres de expresar su verdad y por el otro nunca son escuchadas. El espíritu subversivo de los bufones, los pícaros y los tontos es tolerado ya que, al igual que el carnaval, se encuentra contenido dentro de un marco estricto, el marco de lo lúdico.

Esta presencia del *otro* en la cultura es una cuestión milenaria. Por su relación con lo ‘multicultural’ y lo ‘global’, el posmodernismo retoma estas figuras carnavalescas que representan al Otro:

With the emergence of formerly colonized or marginalized subjectivities, this link [with the organic system of popular-festive images] is necessarily reestablished [...]. A postmodernist sensibility celebrated this carnival of Others, claiming words such as ‘multiplicity’, ‘polyvalence,’ and ‘heteroglossia’ as part of its critical lexicon. In *The Postmodern Turn*, Ihab Hassan contended that ‘what Bakhtin calls novel or carnival—that is, antisystem—might stand for postmodernism itself’ (Mendible 1999, s/p).

Es comprensible, por lo tanto, que muchos escritores posmodernistas reafirmen esta condición de otredad a través de sus personajes y que retomen estas figuras carnavalescas y subrayen su importancia. Por ejemplo, en la novela de Rushdie el padre de Ormus Cama, apasionado por la mitología, sugiere que hay

una función mitológica que no se había tomado en cuenta: la función de “outsideness”:

The tramp, the assassin, the rebel, the thief, the mutant, the outcast, the delinquent, the devil, the sinner, the traveller, the gangster, the runner, the mask: if we did not recognize them in our least-fulfilled needs, we would not invent them over and over again, in every place, in every language, in every time (*Ground* 73).

Estos seres “externos” son los seres sin raíces que no pertenecen al mundo que los rodea; en el caso de las figuras bufonescas, su estado fronterizo entre el arte y la vida les da la capacidad de revelar a la vida misma. Como el mismo Darius Xerxes Cama dice: “ ‘The only people who see the whole picture [...] are the ones who step out of the frame’ ” (*Ground* 43). Esto le confiere a estas figuras, especialmente a los bufones y a los tontos, un cierto toque divino y de profecía. Sin embargo, también inspiran asco, miedo y enojo, pues por ser “extraños”, *outsiders*, así como por su relación con la estética de lo grotesco, se les concibe también como seres monstruosos. Docker subraya que la comedia carnavalesca de los tontos relativiza toda afirmación absoluta de la verdad; los bufones mantienen viva la ambivalencia y la ambigüedad, la desestabilización de categorías fijas, los saltos hacia lo dudoso (1994, 218).

Picardía falstaffiana

El pícaro, a diferencia del bufón y del tonto, conserva vínculos con la realidad: su existencia se lleva a cabo en un mundo agudamente real y cotidiano. El pícaro se mueve a través de todas las condiciones sociales sin pertenecer a ellas y las conoce de forma cínica y profunda: alrededor del pícaro las posiciones elevadas

del hombre se convierten en máscaras, disfraces y falsa apariencia. Como *outsider*, el pícaro no está relacionado con ninguna norma, exigencia o ideal: “El hombre aquí va como a liberarse de todo el embrollo de estas unidades convencionales sin definirse ni realizarse en ellas: él se burla aquí de ellas” (Bajtín 1986b, 252). La falta de raíces y compromiso del pícaro con ningún ideal o norma lo llevan a la traición continua de todo, ya que la única lealtad del pícaro es hacia sí mismo. Mickey Sabbath, el protagonista de *Sabbath’s Theatre*¹, encaja en esta categoría, aunque también funciona a manera de lo que Docker identifica como “cranks”, una variación de los bufones que están inconformes con las convenciones humanas y se quejan constantemente de ellas.

Sabbath, un viejo gordo y extremadamente libidinoso, es una especie de Falstaff, como postula Peter Scheckner (2005). Al igual que el personaje de Shakespeare, Sabbath transgrede a través del humor todo lo sagrado. “For largely the same reasons Falstaff shook off Hotspur's and Hal's rather pernicious world, Sabbath struggles mightily to be free from his, and he uses his wit, guile, and an utter indifference to social decency to achieve this” (2005, s/p). La forma de transgresión que elige el protagonista de *Sabbath’s Theater* es el sexo, el cual, según Frank Kelleter, se constituye como un peligro real para la sociedad burguesa, ya que ésta considera que el acto sexual amenaza todas las seguridades ideológicas e institucionales de las que se considera que dependen la salud y continuidad de la sociedad burguesa (1998, 266).

¹ Para futuras referencias, esta novela será identificada como *Sabbath*, seguida de la paginación correspondiente.

Sabbath comete actos extremadamente transgresores como masturbarse regularmente sobre la tumba de Drenka, su amante. Este acto, considerado “inmundo” por la sociedad que lo rodea, es un acto típicamente carnavalesco por su ambivalencia y su relación con el grotesco:

And with his white beard down in the dirt [...] he envisioned his Drenka: it was bright inside the box and she looked just like herself before the cancer stripped her of all that appealing roundness—ripe, full, ready for contact [...]. And she was laughing at him [...]. Even dead, Drenka gave him a hard-on; alive *or* dead, Drenka made him twenty again. Even with temperatures below zero, he would grow hard whenever, from her coffin, she enticed him like this [...]. He came on her grave many nights (*Sabbath* 50).

La cualidad carnavalesca del acto de Sabbath estriba en la forma en que se mezclan juventud y vejez, vida y muerte. El acto grotesco, el que franquea las fronteras del cuerpo y se concentra en protuberancias, orificios y secreciones, siempre está relacionado con lo inacabado, es decir, el cuerpo en proceso. Sara Martin hace hincapié en que la figura central del grotesco contemporáneo es el hombre humillado, es decir, el hombre sin poder e impotente (1999, 194). Aunque Sabbath no es sexualmente impotente, sí lo es en términos del mundo; se trata, después de todo, de un titiritero cuyas manos artríticas no le permiten ya ejercer su vocación. El cuerpo de Mickey es una versión masculina de la imagen grotesca por excelencia, la de la muerte encinta, ya que contiene en sí tanto la muerte como el renacimiento, no solamente en sí mismo --en los polos opuestos de su barba blanca y su miembro erecto-- sino también en el cuerpo de su deseo, el cuerpo descompuesto que le recuerda “the layer of cream at the top of the milk bottle when he was a child” (*Sabbath* 64). En el mundo al revés de Sabbath, vida y muerte están indisolublemente entrelazadas.

Sabbath, “a great fan of human inconsistency” (*Sabbath* 65), es evidentemente un *outsider*. Concibe el mundo exterior como lo haría alguien monstruoso, menos que humano, por su gran dedicación a incomodar a la gente, lo que para él es “a simple pleasure” (*Sabbath* 141). Su amigo Norman, un hombre “normal”, considera a Sabbath una aberración de lo humano:

“It’s never been easy to say what you really are, Mickey.”

“Oh, failure will do.”

“But at what?”

“Failure at failing, for one.”

“You always fought being a human being, right from the beginning.”

“To the contrary,” said Sabbath. “To being a human being I’ve always said, ‘Let it come’” (*Sabbath* 152).

Mickey Sabbath es, por lo tanto, una figura que se autoexcluye de la sociedad y sus reglas, y dedica su vida a romper la seriedad y esterilidad del mundo que lo rodea. Su búsqueda, como indica Kelleter, consiste más en comprobar que la existencia de los demás es insatisfactoria que en encontrar su propia satisfacción sexual. La figura paródica que encarna Sabbath, “The Monk of Fucking. The Evangelist of Fornication” (*Sabbath* 60), “[t]he inverted saint whose message is desecration” (*Sabbath* 347), es el vehículo carnavalesco para la expresión de su propia insatisfacción y amenaza, como lo hace el carnaval, la estabilidad de lo “oficial”, es decir, de las normas de la sociedad norteamericana de los años noventa; es, asimismo, un papel que Sabbath adopta (o conserva más allá de los límites de lo ‘decente’) de forma consciente, al punto en que quiere que su lápida diga “Beloved Whoremonger, Seducer, Sodomist, Abuser of Women, Destroyer of Morals, Ensnarer of Youth, Uxoricide, Suicide” (*Sabbath* 376). A pesar de la tragedia que es su vida, en la que un viejo como él ya no

tiene lugar, Sabbath, igual que Falstaff, se aferra a ella de cualquier forma posible, y utiliza el humor como arma en contra del mundo. Scheckner dice: “We laugh with Mickey Sabbath for the same reason we laugh with Sir John Falstaff, Sabbath's ultimate progenitor. Our lives are hedged in by deadly seriousness, and the most subversive response is to laugh” (2005, s/p). La risa de Sabbath es la risa de quien no tiene nada que perder, es la risa carnavalesca que convierte a la muerte en “alegre espantapájaros”, como dice Bajtín (1987, 86-87). El pícaro, como Mickey Sabbath, es un personaje altamente consciente de la sociedad en la que vive que elige transgredir sus reglas. Por lo tanto, es hasta cierto punto vulnerable. A pesar de que no hay culpa ni responsabilidad, el pícaro no es inmune al mundo, el cual sí lo hace responsable de sus actos por estos hilos que lo vinculan a la realidad. En cambio, los tontos y los bufones, que no tienen vínculo alguno, gozan de privilegios especiales.

Tontería iluminadora o el rey idiota

El tonto, que no comprende los significados que expresa el mundo, representa un problema distinto al del pícaro. La risa que genera el tonto es involuntaria y no es producto de una voluntad paródica del personaje. La risa y lo ridículo surgen del choque entre dos conciencias incompatibles: la del tonto y la del resto del mundo. Es justamente dicha incongruencia la que genera el humor en *Being There*. Como el pícaro, el protagonista de Kosinski está alienado de las estructuras sociales e ideológicas que lo integrarían al mundo (cf. Rothschild 1998, 50). A diferencia del pícaro, la existencia de Chance no está

conscientemente dedicada al cuestionamiento subversivo de dicho mundo. La elevación de Chance a la condición de Chauncey Gardiner, como vimos anteriormente, se basa en la dislocación de significados, en la que todos los demás personajes interpretan metafóricamente lo que se dice literalmente. Se trata de una especie de coronación del rey idiota, uno de los motivos más importantes del mundo al revés del carnaval. Durante el reinado del Tonto, lo sagrado se convierte en objeto de burla y blasfemia y se eleva lo “bajo corporal y material”, poniendo al mundo de cabeza simbólicamente. Sin embargo, la coronación de Chance no se hace de manera consciente, sino a partir de los indicadores externos de lo que el mundo lee como las características de un “financier, presidential adviser, and true statesman!” (*Being There* 68). En este caso, la subversión de jerarquías en la que un idiota aconseja al Presidente de Estados Unidos apunta hacia una crítica aguda de parte de Kosinski. El probable retraso mental de Chance lo conecta a un estado edénico de inocencia, mientras que el lector llega a cuestionar la sabiduría de los poderosos, que no saben interpretar su propio mundo, lo que los conduce a la coronación de este rey tonto. A diferencia de esta representación en las festividades carnavalescas, la coronación de Chance es más satírica que paródica, y la diferencia radica en la completa ignorancia e inconciencia de quienes otorgan la corona en la segunda instancia. La gran compostura de Chance ante los acontecimientos a su alrededor provoca un malestar que se puede atribuir al reconocimiento del absurdo que despierta en los ojos del lector, pues “[f]olly mocks itself; nothing is sacred, no one is safe, including the fools themselves” (Docker 1994, 199). La

tontería, hermana de la locura, nos muestra un mundo en el que todo lo que consideramos estable y fijo se resquebraja bajo nuestros pies. Por lo tanto “[w]e remain confused by, attracted to, and slightly uneasy in the presence of Chance” (Lazar 2004, 114). Es decir, lo que el tonto genera al poner el absurdo al desnudo es la risa ambivalente del carnaval, cuya función denigrante coincide también con una significación positiva, regeneradora y de libertad (cf. *Rabelais* 69). El caos que el tonto representa es atractivo justamente por su connotación de libertad, de transgresión de las reglas. Sin embargo, es el bufón quien conscientemente genera dicho caos.

Payasos y bufones

El bufón, aún más que el pícaro y el tonto (aunque tiene algo de los dos), es la figura en la cual los valores carnalescos se conjugan de forma más clara. El bufón es lo “bajo” encarnado y su vocación es la inversión de todo valor autoritario. Como indica Bajtín,

[l]a orientación hacia lo bajo es característica de todas las formas de la alegría popular y del realismo grotesco. Abajo, al revés, el delante-detrás: tal es el movimiento que marca todas estas formas. Se precipitan todas hacia abajo, regresan y se sitúan sobre la cabeza, poniendo lo alto en el lugar que corresponde a lo bajo, el detrás en vez del delante, tanto en el plano del espacio real como en el de la metáfora (1987, 334).

En la figura del bufón, aclara Bajtín, todos los atributos de la realeza están trastocados e invertidos, con la parte superior colocada en el lugar inferior (*ibid.*). Docker argumenta que a través del bufón se puede trazar una continuidad entre la cultura popular preindustrial y la cultura de masas de los siglos XIX y XX

(1994, 198). En el siglo XX, son los payasos los herederos de los bufones de antaño, quienes reflejan “the poetics of excess, display, parody and self-parody” (Docker 1994, 206). Los payasos de *Nights at the Circus*, especialmente “Buffo the Great, the Master Clown”, nos ofrecen un panorama interesante a partir del cual se puede abordar la figura del bufón. Buffo, aún más que Mickey Sabbath, es una figura paradigmática del grotesco: “he wears a wig that does not simulate hair. It is, in fact, a bladder. Think of that. He wears his insides on his outside, and a portion of his most obscene and intimate insides, at that: so that you might think he is bald, he stores his brains in the organ which, conventionally, stores piss” (*Nights* 116). Una vez más, nos encontramos aquí con el cuerpo grotesco, eternamente incompleto, en el que lo inferior (la vejiga) y lo superior (el cerebro) se encuentran invertidos. Sin embargo, la inversión en este caso no es una cuestión intrínseca, involuntaria o inocente: el payaso/bufón, a diferencia del tonto y el pícaro, está agudamente consciente de su papel: ser bufón es un oficio que franquea las fronteras del arte al convertirse no sólo en una forma de vida sino en un papel que define al que lo adopta más allá de los escenarios. El payaso elige su apariencia grotesca:

‘we possess one privilege, one rare privilege, that makes our outcast and disregarded state something wonderful, something precious. We can invent our own faces! We *make* ourselves.’

He pointed at the white and red superimposed upon his own, never-visible features.

‘The code of the circus permits of no copying, no change. However much the face of Buffo may appear identical to Grik’s face, or to Grok’s face, or to Coco’s face, or Pozzo’s, Pizzo’s, Bimbo’s faces, or to the face of any other joey, carpet clown or august, it is, all the same, a fingerprint of authentic dissimilarity, a genuine expression of my own autonomy. And so my face eclipses me. I have become

this face which is not mine, and yet I chose it freely' (*Nights* 121-22).

La paradoja del payaso apunta a la construcción de la identidad posmoderna elegida a la carta. El payaso es completamente libre, dice Buffo, en el momento perfecto en que elige su máscara. Sin embargo, una vez consolidada, la máscara borra el rostro que está detrás; el bufón es una figura trágica en el sentido en que está condenado siempre a su *performance*, a la identidad que eligió: “ ‘Take away my make-up and underneath is merely not-Buffo. An absence. A vacancy’ ” (*Nights* 122). Si la condición de *outsider* define a las figuras del bufón, el pícaro y el tonto, el primero es quien se encuentra más cercano a lo trágico, ya que no tiene un lugar en el mundo, ningún hilo que lo enlace con la realidad, como el pícaro, ni la afortunada ignorancia de su condición de Otro, como el tonto. El bufón siempre está consciente de sí mismo y de la dualidad que su ser implica: es al mismo tiempo libre y prisionero de su máscara, al mismo tiempo amado y odiado por la humanidad, porque “a clown is endearing and disturbing, lovable and inspiring of fear, discomfort, dislike, for no one is safe from the fool’s mocking barbs” (Docker 1994, 218). Esto se debe a que estas figuras son las portadoras del caos carnavalesco contenido en el cuerpo mismo.

Sin embargo, Joanne Gass argumenta que el caos representado por los payasos es un caos contenido y controlado por la autoridad. En tanto escenario, el circo es un foro donde la sociedad puede disfrutar sin exponerse al peligro que representan los payasos. Nunca debemos olvidar, dice Gass, que el carnaval es un evento legitimado y permitido por las estructuras de poder: los

payasos están contenidos en la 'O' de la arena del circo y son objetos de la risa que elimina el miedo, ya que "so long as these elements can be contained within that little 'O,' 'nothing [will] really change'" (1994, s/p). Los bufones, sin embargo, tienden a rebasar la frontera del escenario: son payasos que no se quitan el maquillaje cuando termina su trabajo. Como sucede con Buffo, sólo hay vacío bajo la máscara y borrarla equivale a autoaniquilación, de la misma forma en que Tommy Gnosis desaparece cuando Hedwig hereda su disfraz.

En las acciones del cuerpo cómico, dice Bajtín, "el trasero se esfuerza obstinadamente en ocupar el lugar de la cabeza, y la cabeza la del trasero" (1987, 318). Es decir, el juego de contrarios del mundo al revés no se establece solamente en la apariencia del bufón/payaso sino también en los movimientos y acciones que lleva a cabo. Los tres actos esenciales del cuerpo grotesco son los que se repiten más a menudo: el acto carnal, la agonía-expiración y el alumbramiento, y en muchos casos se funden, ya que "sus síntomas y manifestaciones aparentes son idénticos (esfuerzo, tensión, ojos desorbitados, sudor, temblor de los miembros, etc.). Se trata de un *juego cómico original de la muerte-resurrección*" (1987, *ibid.*). En esta categoría de actos tenemos a Mickey Sabbath eyaculando sobre la tumba de Drenka, o la última función de Buffo en el circo, que es al mismo tiempo el clímax de su carrera y el final de la misma:

And now Buffo, in his delirium, began to shake, to shake and shiver most horribly, to most horribly grimace and to convulse himself in such a way that his immense form seemed to be everywhere at once, dissolving into a dozen Buffos, armed with a dozen murderous knives all streaming rags of blood [...]. The shock of water [from the hose-pipe] blasted Buffo back into one single form, blasted him off his feet, blasted him up into the air in

the final somersault of his career, and then flattened him on his back (*Nights* 177-78).

La muerte simbólica de Buffo, que equivale a su pérdida de la razón, se lleva a cabo a través de estos movimientos grotescos, que al mismo tiempo inspiran horror y risa, y que crean la ilusión de una multiplicación, es decir, de que Buffo se reproduce a sí mismo para después subir a los cielos en su marometa, caer “muerto” (es decir, descender a los infiernos) y salir vivo de la arena, gritando injurias.

El andrógino, el rock star y el bufón

El motivo del andrógino también está presente en la figura del bufón. El andrógino, como vimos en el capítulo anterior, representa en su propio cuerpo la transgresión. No es gratuito, por lo tanto, que las figuras cómicas muchas veces hagan uso del travestismo y la ambigüedad de género para hacer reír a su público. El travestismo era un disfraz favorito para los asistentes del carnaval; en sus notas sobre el carnaval de Roma, Goethe dice lo siguiente: “Since the women take as much pleasure in dressing up as men as men do in dressing up as women, many of them appear wearing the popular costume of Pulcinella, and I must confess that they often manage to look very charming in this ambiguous disguise” (en Docker 1994, 168). El travestismo tiene connotaciones lúdicas innegables, además de que “es considerado como una instancia de neutralización ritual de oposiciones semióticamente significativas, en este caso la oposición macho/hembra” (Ivanov 1989, 25).

La estrella de rock *glam*, que se postula a sí misma como parcialmente divina, también se puede comprender a partir de la figura del bufón. En *Velvet Goldmine*, Brian Slade se coloca a sí mismo en la arena del circo, ya que, igual que los payasos, su labor es entretener a su público. La primera influencia sobre el joven Brian viene directamente de la tradición del burlesco, en la que su tío cockney representa un payaso travesti (Fig. 4.1). La idea de Brian de crear una *persona* andrógina de nombre Maxwell Demon parece venir de ahí. La secuencia de la canción “Tumbling Down” muestra a un Slade como Demon, cuyo disfraz recuerda a un payaso etéreo (Fig. 4.2) que se mueve en un mundo de “blissful confusion” (*Velvet* 01:44:30). El título de la canción hace alusión al movimiento de arriba abajo característico de la estética de lo grotesco, si bien se trata de una representación estilizada e irónica.

El caso de Hedwig es aún más interesante, ya que su mismo maquillaje alude a motivos carnalescos. Aunque por su exageración se le puede relacionar con la estética de lo grotesco y el *camp*, es cuando comienza a contar la historia de Tommy Gnosis en una montaña de llantas cuando su semejanza con el bufón se hace más evidente. El maquillaje de Hedwig en este momento no está completamente en su lugar, como tampoco su peluca, sobre la cual lleva una de las pelucas de plástico que utilizan sus fans a manera de corona bufonesca (Fig. 4.3), y el personaje, borracho, comienza su rutina de chistes ante su público, que a su vez es un puñado de gente que tampoco se considera “normal” (Fig. 4.4). Se puede trazar una analogía con el episodio de *Nights at the Circus* donde Buffo, el rey de los payasos, encabeza el banquete cómico y

sermonea a sus compañeros sobre su condición existencial: “ ‘The sons of men. Don’t you forget, me lad, we clowns are the sons of men.’ The others all droned after him, in unison: ‘We are the sons of men,’ as in some kind of clerical response” (*Nights* 120). La figura en el trono es el profeta bufo que revela verdades a sus seguidores; en el caso de Hedwig, ella les contará la verdadera historia de la superestrella Tommy Gnosis de forma tal que destronará el mito que se ha creado a su alrededor.

La estética de lo grotesco está contenida en el cuerpo de Hedwig, que es el de un transexual fallido, una especie de “*castrato*”: después de la operación, explica Hedwig, lo único que le quedó fue una “angry inch”: “The wound healed/ and I was left with a one inch mound of flesh/ Where my penis used to be/ Where my vagina never was/ A one inch mound of flesh with a scar running down it like a sideways grimace on an eyeless face” (*Hedwig* 00:33:30-48). La descripción explícita de su condición liminal provoca la ira de su público, desatando una pelea carnavalesca en la que no solamente se percibe un tono lúdico sino que se hace referencia al banquete utópico que representa el carnaval, donde la comida y la bebida abundan. En este caso, la comida del restaurante vuela por los aires alegremente, como en la guerra de las Morcillas en *Gargantúa y Pantagruel*. Las imágenes del banquete “están indisolublemente ligadas a las fiestas, a los actos cómicos, a la imagen grotesca del cuerpo; además, y en forma esencial, están vinculadas a la palabra, a la sabia conversación, a la festiva verdad. Hemos notado también su tendencia inherente a la abundancia y a la universalidad” (Batjín 1987, 252). La representación grotesca del cuerpo en

el escenario desata un rompimiento de las barreras del mismo, desatando un caos festivo en el que participan tanto Hedwig y sus músicos como el público. La relación activa y ambigua con su público también emparenta a Hedwig con la figura del payaso. Docker menciona, por ejemplo, que los payasos como Richard Tarlton y Will Kemp en la época isabelina, y el payaso australiano Mo en el siglo XX, tenían una relación competitiva e interactiva con su público, en la que los payasos se alternaban entre pelearse con él, persuadirlo y alabarlo (Docker 1994, 209). Como consecuencia la línea entre actor y espectador se vuelve borrosa y relativa. Hay que recordar, sin embargo, que en *Hedwig and the Angry Inch* esta transgresión del escenario sucede solamente a nivel diegético, a diferencia de *The Rocky Horror Picture Show* donde los espectadores de la película participan activamente.

Hedwig sufre una muerte escénica similar a la de Buffo cuando se deshace de su disfraz mientras canta “Exquisite Corpse” (*Hedwig* 01:15:05-01:16:58). Hedwig comienza un baile frenético y poco a poco se va deconstruyendo físicamente y despojándose de su vestido de plástico. El caos invocado por Hedwig se acentúa a partir de las luces estroboscópicas y la edición de la escena, que producen una sensación de vértigo, ya que todo sucede con demasiada rapidez. El efecto es de fragmentación: Hedwig se refiere a sí misma como “a collage, a montage” (Fig. 4.5). Hedwig se tira al suelo, y cuando se levanta es para destruir la guitarra eléctrica. Cada golpe marca un corte a escenas de su vida, sugiriendo que lo que está destruyendo es su pasado. Finalmente, revela que sus senos son dos jitomates, los cuales exprime

contra su cuerpo en una especie de autoinjuria cómica (Fig. 4.6). Este acto es una versión del acto carnavalesco de rociar a alguien de excrementos, de conectar al cuerpo con el mundo, con la materia “baja”. El cuerpo de Hedwig se fragmenta, es decir, se despedaza verbalmente, a partir de la letra de la canción: “A random pattern with a needle and thread /The overlapping way diseases are spread /Tornado body with a hand grenade head” (*Hedwig* 01:15:32). Las palabras no solamente explican el cuerpo de Hedwig como un caos momentáneamente contenido que está a punto de perder su estabilidad cual un tornado o una granada, sino que también separan a la cabeza del cuerpo, de la misma forma en que los juramentos medievales despedazaban metafóricamente a los santos y a Dios al jurar por diversas partes de su cuerpo: “Los juramentos, con los *despedazamientos* profanatorios del *cuerpo sagrado*, nos remiten al *tema de la cocina*, al tema de los ‘gritos de París’ y al *tema grotesco y corporal de las imprecaciones y groserías*” (Bajtín 1987, 175). Todos estos temas carnavalescos son ambiguos; en ellos se contiene la muerte y la vida. De la misma forma, esta secuencia remite a un doble proceso de muerte y renacimiento. Hedwig se autodestruye para poder renacer con otro disfraz; por segunda vez, se da a luz a sí misma. La invocación al caos es también la invocación a una fuerza creadora y renovadora.

Las figuras del bufón, el tonto y el pícaro representan “[a] band of irregulars, permitted the most ferocious piracies as long as, just so long as, they maintain the bizarrerie of their appearance, so that their violent exposition of manners stays on the safe side of terror” (*Nights* 151). Paradójicamente, el

posmodernismo le otorga a estas figuras un lugar muchas veces protagónico, pues son personajes inofensivos y amenazadores a la vez, que por su misma naturaleza son capaces de desestabilizar los significados del mundo que los rodea, invertir los opuestos y cuestionar los cánones. Su condición limítrofe les permite acceder a verdades nuevas y transgresoras.

Conclusiones

Lo carnavalesco es, en esencia, lo que le da valor a lo subordinado, lo antiautoritario y lo marginal a partir de la incorporación de los valores de lo popular a lo que se asocia tradicionalmente con la “alta cultura”. Para el posmodernismo, donde este límite se ha disuelto y lo popular (y pop) se incorporan con facilidad a las formas canónicas, es una estrategia para desestabilizar esta oposición y todo lo relacionado con ella. Los motivos carnavalescos se utilizan para contradecir las ideas hegemónicas de identidad estable, género, lenguaje y verdad a partir de su ambivalencia y su tendencia a invertir todo lo que tocan. Sin embargo, esta inversión no es absoluta ni funciona a partir de la negación ya que lo dominante y lo subordinado no ocupan lugares estables y definidos. Docker subraya que “[i]n the postmodern world, we might say, it is never easy to distinguish between the mainstream and the oppositional, the conforming and the unconventional, the majority and minority view—between centres and margins that are ever shifting and uncertain” (1994, 163). Por lo tanto, no es fácil definir las fronteras entre lo que se ha interpretado culturalmente como opuestos binarios. De la misma forma, el carnaval se puede interpretar como una fiesta de la libertad o una válvula de escape tolerada por la autoridad, y las formas posmodernas se pueden considerar vacías o intrínsecamente contestatarias. Paradójicamente, el uso de las formas carnavalescas en obras posmodernistas, aunque en un principio puede ser contestatario e introducir valores alternativos y darle voz a las minorías, también

puede reforzar las normas y los valores hegemónicos. Por ejemplo, *The Rocky Horror Picture Show*, que algunos consideran una celebración de la liberación sexual, es interpretada por otros como una obra que refuerza los valores tradicionales, ya que perciben la muerte de Frank N Furter como un castigo por su afición al placer. Por otra parte, Angela Carter en una entrevista expresa sus dudas acerca del poder del carnaval y subraya que finalmente “The carnival has to stop. The whole point about the feast of fools is that things went on as they did before, after it stopped” (en Sage 1992, 188). Como escritora feminista, Carter tenía una posición política bien definida, y consideraba que el carnaval como estrategia o forma de lectura era insuficiente. Tanto ella como Eco consideran que la escritura carnavalesca no tiene ningún valor político.

Esto nos lleva a la cuestión de la agenda del posmodernismo. Como el término es general y ambivalente, abarca muchos autores, estilos y géneros cuya postura no solamente no coincide en todos los casos, sino que muchas veces se llega a contradecir. En este trabajo, utilicé obras muy heterogéneas que provienen de diferentes contextos y todas ellos utilizan los temas y motivos carnavalescos con propósitos distintos, que van desde lo lúdico hasta lo satírico, pasando por lo irónico, lo paródico y lo contestatario. En *Being There*, los elementos carnavalescos son la base de una crítica mordaz que condena, por un lado, la influencia nociva de la televisión, y por el otro a una estructura social que no sólo entiende el mundo a su alrededor a partir de juicios superficiales, sino que los interpreta de forma egoísta. De todos los personajes analizados, Chance es el menos libre, ya que carece del poder y de la voluntad de elegir y

controlar su interacción con los demás. Es un rey idiota que sirve como reflejo del mundo corrupto y sin sentido que lo coronó. A diferencia de otros personajes, que carecen de poder real pero que insertan una segunda verdad subversiva dentro de lo hegemónico, Chance como tiene poder e influencia pero no tiene voz propia. Kosinski muestra el mundo al revés para enseñarnos cómo debe ser el mundo. En *Sabbath's Theatre*, el mundo, visto a través de los ojos del protagonista, también es un lugar inhóspito, y la transgresión es la única forma en que éste puede enfrentarse a este mundo y relacionarse con él. En este caso, su condición marginal es consecuencia de la vejez, que ya no es compatible con lo que fueron sus gustos, talentos y aficiones. Lo carnavalesco, que toma la forma de lo grotesco y lo transgresor, son las armas de Mickey Sabbath para rebelarse contra este mundo en el que ya no cabe. Lo lúdico en una y otra novela funciona como elemento de contraste y como iluminación crítica de un entorno enfermo.

Por otro lado, tanto en *Nights at the Circus* como en *The Ground Beneath Her Feet*, el escenario como catalizador del mundo al revés es un *topos* clave y la metaficción está presente de manera más obvia. En ambas novelas los protagonistas son *performers* y no sólo se conciben como tales, sino que construyen sus identidades de manera más consciente como resultado de esto. El poder mediático que Chance tiene de manera inconsciente se potencia tanto en Fevvers como en Vina y Ormus; todos ellos generan un mundo carnavalesco voluntariamente y se hacen dueños de este mundo.

Las películas estudiadas se acercan más a estas dos últimas obras que a *Being There* y *Sabbath's Theatre*. En todas ellas el escenario como espacio carnavalesco también es un elemento fundamental; como en *The Ground Beneath Her Feet*, se desenvuelven en el contexto posmoderno por excelencia: el mundo de las estrellas pop, la nueva realeza transgresora de la sociedad de consumo. Los filmes retoman los elementos que aparecen en las novelas analizadas y los llevan más allá. Si bien la novela de Rushdie incorpora lo cinematográfico, la cultura del videoclip, y el bombardeo mediático tanto en el estilo como en la diégesis, es en estas películas donde se hace más evidente la supervivencia de lo carnavalesco hasta nuestros días. El lenguaje propio del cine en general y del cine musical en particular aprovecha los temas y motivos carnavalescos para mostrar a estos personajes cuya esencia es la transgresión a partir de la máscara. Tanto el Dr. Frank 'N' Furter como Hedwig utilizan su propio cuerpo como elemento transgresor, desdibujando la frontera entre los sexos; Brian Slade lo hace de manera más sutil, ya que sin ser travesti su persona escénica es claramente andrógina. En cambio, la máscara de Swan más bien lo convierte en un hombre-máquina; la frontera aquí no es entre lo masculino y lo femenino sino entre lo humano y lo no humano. Es la adopción de una máscara, sin embargo, ya sea maquillaje, una peluca, o un casco, la que libera a estos personajes y les permite colocarse en esta frontera que el carnaval implica, ya sea para cuestionar valores como la heterosexualidad y la monogamia o para subvertir géneros como el gótico, el cine de horror y los musicales. Lo carnavalesco se subraya a través del uso de elementos visuales,

edición, y el soundtrack, lo que hace de estas películas un complemento fundamental de sus contrapartes literarias.

Estos ejemplos bastan para darse cuenta de que no se puede hablar de una sola agenda posmoderna; una de las razones está en que no existe un manifiesto que exprese una postura común del posmodernismo, sino que es una clasificación impuesta desde el interior y que abarca trabajos que se pueden colocar tanto dentro como fuera del posmodernismo según los criterios que se utilicen. Sin embargo, existen rasgos en común, sobre todo la tendencia a desestabilizar la noción (o las nociones) de centro y cuestionar los absolutos. De esta forma, las obras posmodernas pueden adoptar posturas postcoloniales (como *The Ground Beneath Her Feet*), feministas (*Nights at the Circus*) o *queer* (*Hedwig and the Angry Inch* y *The Rocky Horror Picture Show*), o se pueden deslindar de cualquier postura política y social y concentrarse solamente en cuestiones lúdicas y simulacros. Podría, por lo tanto, llegarse a cuestionar si el término posmodernismo es válido, ya que carece de precisión. Sin embargo, existen características suficientes, descritas en la introducción de este trabajo, para poder hablar de posmodernismo, si bien éste se caracteriza por una tendencia a la multiplicidad. Como insiste Linda Hutcheon, la agenda del posmodernismo no consiste en buscar soluciones, sino más bien reside en el acto mismo de cuestionar, ya sea la supremacía del hombre blanco, de los valores hegemónicos, o de los mismos textos. La forma en que las obras estudiadas en este trabajo abordan los temas y motivos carnalescos, aunque es variada, siempre está basada en la desestabilización y la transgresión, aún

cuando estas estrategias refuercen la existencia de lo que desestabilizan y transgreden. Todas ellas tienen un rasgo en común: su uso de temas y motivos carnalescos propone narrativas y cosmovisiones alternativas.

La cultura popular como generadora de extravagancia, exceso, parodia y autoparodia desempeña un papel clave en el posmodernismo y sus manifestaciones. Los temas y motivos del carnaval son retomados para desestabilizar todo tipo de discursos canónicos y autoritarios. Las estrategias que se utilizan pueden ir desde el uso de la parodia en el nivel del lenguaje hasta la apropiación de temas y motivos como la máscara, el bufón y lo escénico, pero todas coinciden en su ambivalencia, ya que al mismo tiempo subvierten todo tipo de discursos y lo refuerzan al volverlo a traer a la luz. La “Verdad” se nos presenta entonces como algo múltiple y resbaladizo. El personaje de Hedwig encarna esta multiplicidad de forma ideal, ya que contiene en su propio cuerpo todo un conjunto de oposiciones entre oriente y occidente, libertad y esclavitud, hombre y mujer, monstruo y dios. La confusión de las oposiciones en un solo lugar es la esencia del carnaval. De una u otra forma, las obras aquí analizadas retoman lo carnalesco no simplemente para terminar con dichas oposiciones, sino para hacerlas evidentes ante todos, incluyendo la noción misma de pares opuestos o complementarios.

Bajtín postuló que el carnaval se había empobrecido y perdido su fuerza a partir de la absorción de sus formas y símbolos por la cultura cortesana del siglo XVII, y que había pasado entonces a las formas artísticas, como el teatro y la

literatura, sin representar ya la libertad popular que lo caracterizaba en la Edad Media y el Renacimiento (2003, 191). En cambio, Docker postula que

carnavalesque as a cultural mode still strongly influences twentieth-century mass culture, in Hollywood film, popular literary genres, television, music: a culture that in its exuberance, range, excess, internationalism, and irrepressible vigour and inventiveness perhaps represents another summit in the history of popular culture, comparable to that of early modern Europe (1994, 185).

El estudio de Bajtín sobre el carnaval veía esas manifestaciones de la cultura popular de manera demasiado utópica, y consideraba que su clímax sucedió durante el período de Rabelais. Por el contrario, Docker busca encontrar en las manifestaciones contemporáneas una fuerza equivalente a la que describe Bajtín. A mi parecer, ambas posturas son extremas; tanto Bajtín como Docker confieren demasiado poder a las “fuerzas populares”. Sin embargo, es cierto que el carnaval, como manifestación humana, no se terminó en el siglo XVII; lo que sucedió es que se transformó y sus formas festivas, temas y motivos perviven de maneras distintas y una de las formas que adoptaron fue la carnavalización artística. Este trabajo no es un análisis exhaustivo de todas las formas en que lo carnavalesco se utiliza en la narrativa y el cine posmodernistas; se hizo una elección tanto de las obras como de los aspectos a analizar para ejemplificar solamente algunas de ellas.

En primer lugar está la parodia, la cual es una forma de hipertexto que al repetir un referente ya conocido en un contexto diferente y a través de una visión crítica le confiere un nuevo significado, que cuestiona y destrona al primero. La parodia, la forma carnavalesca por excelencia, se utiliza en el posmodernismo para, al mismo tiempo, retomar y cuestionar las “narrativas maestras”, es decir,

lo que ahora se consideran construcciones textuales pero que anteriormente eran verdades absolutas, como la Historia y la Verdad. Una manera de promover visiones nuevas (o al menos críticas) del pasado es proponer nuevas formas de leerlo. La palabra paródica hace esto mismo, ya que contiene dentro de sí tanto los significados originales como la nueva visión irónica y crítica que los cuestiona. La parodia puede incluso llegar a proponer una metaficción y cuestionar la obra misma en la que se inserta. Tanto en el carnaval como en el posmodernismo, la risa que la parodia genera es universal, es decir, el objeto de la parodia no se proyecta solamente hacia el exterior, sino que también incluye al que ríe. La parodia metaficcional también es una autoparodia.

Las obras analizadas también retoman el tema del mundo al revés, en el que las reglas del mundo convencional están invertidas. El mundo al revés se concebía en la Edad Media tanto como un mundo utópico donde los despojados tenían el poder así como un infierno donde reina el absurdo. En el posmodernismo también se exploran las dos posibilidades, sobre todo porque el mundo al revés es el mundo donde lo imposible puede suceder. En este mundo los opuestos pueden coincidir; es el mundo de la disolución de límites. En las obras aquí analizadas esto muchas veces se traduce al escenario y a lo performativo, ya sea el escenario de un concierto de rock o la arena del circo. El mundo al revés, sin embargo, rebasa los escenarios y toma posesión del mundo, eliminando de esta forma la frontera entre el arte y la vida. Los personajes se conciben como actores de su propio ser.

La identidad, otro de los temas del carnaval, es, por tanto, una cuestión de gran interés para el posmodernismo. Anteriormente se consideraba que existía un núcleo fijo de identidad, pero en el posmodernismo la máscara y el disfraz, que en el carnaval eran manifestaciones de la libertad de jugar con el ser, adquieren nueva importancia. La identidad ya no se concibe como algo inevitable e intrínseco, sino como una elección consciente de parte de los personajes, quienes se construyen a sí mismos, ya sea a través de las narrativas que generan a su alrededor, como Fevvers o Vina Apsara, o a través de los disfraces que adoptan, como Hedwig o Frank N Furter. La identidad en este trabajo no es más que un *performance*, la forma en que los personajes eligen presentarse ante el mundo. La elección de la identidad es tan efímera como un disfraz, que se puede poner o quitar en cualquier momento; sin embargo, el disfraz no se concibe como un engaño, pues no existe una verdad, o una identidad verdadera, que esté ocultando. En cambio, se enfatiza el hecho de que el disfraz o la máscara son las formas a través de las cuales comprendemos al mundo y a nosotros mismos.

El carnaval se manifiesta a través del tema-personaje del bufón en sus diferentes formas. Tanto el pícaro como el tonto y el bufón tienen una relación especial con el mundo, ya que por su condición se les permite expresar verdades y comportamientos que no corresponden a lo que se acepta convencionalmente. Estas figuras siempre se han concebido como encarnaciones de la máscara perpetua, que no pueden evitar actuar a partir de lo que su papel exige. Al igual que el carnaval, que era una expresión de libertad

que tenía sentido solamente porque terminaba en una fecha establecida en la cual se volvía al *status quo*, el problema con el bufón es que, aunque se les permite expresar verdades que serían inaceptables en otro personaje, éstas caen en oídos sordos. El bufón es la personificación de lo grotesco, que no es más que la manifestación visual de la transgresión de límites. En las obras analizadas, los personajes bufonescos son los que tienen acceso a la sabiduría y a la verdad, aunque también son personajes sujetos al caos, que tienden a la autodestrucción, como el payaso Buffo. A través de estos personajes, según Docker, es que se puede trazar la línea más directa entre el carnaval medieval y la cultura popular contemporánea (cf. 1994, cap. XV). Ciertamente son personajes arquetípicos, y, de los temas y motivos analizados en este trabajo, son los que se pueden extrapolar más directamente al carnaval que describe Bajtín. Mientras que las otras formas carnavalescas se utilizan de maneras relativamente novedosas para expresar el pensamiento posmoderno, los bufones son atemporales en cierto sentido, aunque se encarnen en formas posmodernas como la figura del transexual.

Finalmente, es la ambivalencia y el cuestionamiento de lo absoluto lo que conecta al carnaval con el posmodernismo. Ambas manifestaciones se pueden interpretar tanto como conservadoras como liberadoras; su valor, sin embargo, no reside en los resultados, sino en el mecanismo de cuestionamiento que las caracteriza, que permite concebir otras formas de ver el mundo. El carnaval existía como una forma de libertad limitada en el tiempo, que permitía que el mundo fuera lo que en otros momentos sería inconcebible. El posmodernismo,

por su parte, no busca tampoco cambiar el mundo, sino crear pequeños espacios de posibilidad en los cuales no es el mundo el que cambia, sino la mente del lector/espectador, quien se cuestiona a sí mismo y a las verdades y narrativas que lo rigen.

Apéndice de imágenes



Fig. 1



Fig. 2.1



Fig. 2.2



Fig. 2.3



Fig. 2.4



Fig. 2.5



Fig. 2.6



Fig. 2.7



Fig. 2.8



Fig. 2.9



Fig. 2.10



Fig. 2.11



Fig. 3.1



Fig. 3.2



Fig. 3.3



Fig. 3.4



Fig. 3.5



Fig. 3.6



Fig. 3.7



Fig. 3.8



Fig. 4.1



Fig. 4.2



Fig. 4.3



Fig. 4.4



Fig. 4.5



Fig. 4.6

Bibliografía

I. Textos literarios

BORGES, Jorge Luis. 1989. "Pierre Menard, autor del Quijote." *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé. 47-65.

CARTER, Angela. 1984. *Nights at the Circus*. Nueva York: Penguin.

GAUTIER, Théophile. 2004. *La morte amoureuse*. Paris: Libro.

KOSINSKI, Jerzy. 1970. *Being There*. Nueva York: Grove.

ROTH, Philip. 1995. *Sabbath's Theater*. Nueva York: Vintage.

RUSHDIE, Salman. 2001. *The Ground Beneath Her Feet*. Nueva York: Picador.

SHAKESPEARE, William. 2001. *As You Like It. The Arden Shakespeare Complete Works*. Ed. Proudfoot et. al. Londres: Arden Shakespeare. 161-189.

II. Videografía

CAMERON MITCHELL, John, Dir. 2001. *Hedwig and the Angry Inch*. Con John Cameron Mitchell y Stephen Trask. Alliance Atlantis/New Line Cinema.

DE PALMA, Brian, Dir. 1974. *Phantom of the Paradise*. Con Paul Williams, William Finley y Jessica Harper. Twentieth Century Fox.

HAYNES, Todd, Dir. 1998. *Velvet Goldmine*. Con Jonathan Rhys Meyers y Ewan MacGregor. Londres, Miramax, Zenith Productions/Killer Films.

SHARMAN, Jim, Dir. 1975. *The Rocky Horror Picture Show*. Con Tim Curry, Susan Sarandon, Barry Bostwick y Richard O'Brien. Obra musical original, música y letra por Richard O'Brien. Londres, Twentieth Century Fox.

III. Teoría y crítica

ANCHOR, Robert. 1985. "Bakhtin's Truths of Laughter." *Clio. A Journal of Literature, History and the Philosophy of History* 14.3 (primavera 1985): 237-257.

- AVIRAM, Ammitai F. 1992. "Postmodern Gay Dionysus: Dr. Frank N. Furter." *Journal of Popular Culture* 26.3 (1992): 183-192.
- BAJTIN, Mijail. 1987. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1965), trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid: Alianza.
- , 1986a. "Formas del tiempo y el cronotopo en la novela" en *Problemas Literarios y Estéticos*, trad. Alfredo Caballero. La Habana: Arte y Sociedad. 269-468.
- , 1986b. "La palabra en la novela" en *Problemas Literarios y Estéticos*, trad. Alfredo Caballero. La Habana: Arte y Sociedad. 83-268.
- , 2003. *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963), trad. Tatiana Bubnova. México: FCE.
- BELL-METEREAU, Rebecca. 1993. *Hollywood Androgyny*. 2ª edición. Nueva York: Columbia UP.
- BENTLEY, Eric. 2001. *La vida del drama*. Trad. Albert Vanasco. México: Paidós Studio (no. 23).
- BERTENS, Hans. 1997. "The Debate on Postmodernism." *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Eds. Hans Bertens y Douwe Fokkerma. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins. 3-14.
- BLODGETT, Harriet. 1994. "Fresh iconography: subversive fantasy by Angela Carter (Angela Carter)." *The Review of Contemporary Fiction* 14.3 (otoño 1994): 49 (7).
- BOTTING, Fred. 2001. *Gothic*. Londres: Routledge (The New Critical Idiom).
- BRONFEN, Elizabeth. 2001. "Fault Lines: Catastrophe and Celebrity Culture" *European Studies* 16 (2001):117-139.
- BUBNOVA, Tatiana, Ed. 2000. "Varia fortuna de la 'cultura popular de la risa'", *En torno a la cultura popular de la risa*. Barcelona: Anthropos.
- BULLOCK, Marcus. 2002. "Treasures of the Earth and Screen: Todd Haynes's Film *Velvet Goldmine*" *Discourse* 24.3 (otoño 2002): 3-26.
- BUTLER, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* Nueva York: Routledge.
- 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.

- CHARLESWORTH GELPI, Barbara. 1997. "Sex as Performance with All the World as Stage." *Mosaic. A Journal for the Interdisciplinary study of literature*. 30.3 (*The Lure of the Androgyne*) (septiembre 1997): 185-195.
- CHAVES, José Ricardo. 2000. "Vampirismo y sexualidad en el siglo XIX." *Anuario de Letras Modernas* 9 (2000): 27-32.
- CLUM, John M. 2002. "Musical Theater and Film." *GLBTQ: an encyclopedia of gay, lesbian, bisexual, transgender & queer culture*. (2002) 24 junio 2005. <http://www.glbtq.com/arts/music_zal_theater_film,2.html>
- CONNOR, Steven. 1997. *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*. 2a edición. Cambridge, Mass.: Blackwell.
- DANOW, David K. 1995. *The Spirit of Carnival. Magical Realism and the Grotesque*. Kentucky: Kentucky UP.
- DENTITH, Simon. 2000. *Parody*. Londres: Routledge (The New Critical Idiom).
- DIEGO, Estrella de. 1992. *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Visor: Madrid.
- DOCKER, John. 1994. *Postmodernism and Popular Culture. A Cultural History*. Cambridge: Cambridge UP.
- ECO, Umberto. 1989. "Los marcos de la 'libertad' cómica." Eds. Eco, Ivanov y Rector, *¡Carnaval!*, Trad. Mónica Mansour, México: FCE. 9-20.
- FALCONER, Rachel. 2001. "Bouncing Down to the Underworld: Classical Katabasis in *The Ground Beneath Her Feet*." *Twentieth Century Literature*, 47.4, *Salman Rushdie* (invierno 2001): 467-509.
- FISKE, John. 1989. *Understanding Popular Culture*. Londres y Nueva York: Routledge.
- FOKKEMA, Douwe. 1997. "The Semiotics of Literary Postmodernism" en Bertens, Hans y Douwe Fokkema, *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins. 15-42.
- FRITH, Simon. 1996. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1996.
- GAMBLE, Sarah, ed. *The Fiction of Angela Carter. A Reader's Guide to Essential Criticism*. Cambridge: Icon Books, 2001.

- GASS, Joanne M. 1994. "Panopticism in 'Nights at the Circus.' (Angela Carter)." *The Review of Contemporary Fiction* 14.3 (otoño): 71(6).
- GENETTE, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- GORFAIN, Phyllis. 1998. "Towards a Theory of Play and the Carnavalesque in Hamlet" *Shakespeare and Carnival. After Bakhtin*. Ed. Roland Knowles. Londres: Macmillan. 152-176.
- GREGSON, Ian. 2004. *Postmodern Literature*. Londres: Arnold.
- HARGREAVES, Tracy. 2005. *Androgyny in Modern Literature*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- HINZ, Evelyn J., ed. 1997. *Mosaic. A Journal for the Interdisciplinary study of literature*. 30.3 (*The Lure of the Androgyne*) (septiembre 1997).
- HIRSHKOP, Ken y David Shepherd, eds. 1989. *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester/Nueva York: Manchester UP.
- HOLLOWAY, Danny. 2004. "David Bowie" *NME Originals: Glam* 1.15 (julio 2004): 28.
- HUTCHEON, Linda. 1985. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. Londres/Nueva York: Routledge.
- 1983. "The Carnavalesque and Contemporary Narrative: Popular Culture and the Erotic." *Revue de l'Université d'Ottawa/University of Ottawa Quarterly* 53.1 (enero-marzo 1983): 83-94.
- 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Londres: Routledge.
- 1991. *The Politics of Postmodernism* (1989). Londres/Nueva York: Routledge.
- HUYSEN, Andreas. 1986. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indiana: Indiana UP.
- IVANOV, V.V. 1989. "Teoría semiótica del carnaval como la inversión de opuestos bipolares." Eds. Eco, Ivanov y Rector, *¡Carnaval!*, Trad. Mónica Mansour, México: FCE. 21-47.
- JAMESON, Frederic. 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. North Carolina: Duke UP.

- KARRER, Wolfgang. 1997. "Cross-Dressing between Travesty and Parody" *Parody: dimensions and Perspectives*. Ed. Beate Müleler. Amsterdam: Rodopi. 91-112.
- KELLETER, Frank. 1998. "Portrait of the Sexist as a Dying Man: Death, Ideology, and the Erotic in Philip Roth's *Sabbath's Theater*." *Contemporary Literature* 39.2 (verano 1998): 262-302.
- KING, Geoff. 2002. *Film Comedy*. Londres y Nueva York: Wallflower.
- LAZAR, Mary. 2004. "Jerzy Kosinski's *Being There*, Novel and Film: Changes Not by Chance" *College Literature* 31.2 (primavera 2004): 99-116.
- LIBIS, Jean. 2001. *El mito del andrógino*. Siruela: Madrid, 2001.
- LINDLEY, Arthur. 1996. *Hyperion and the Hobbyhorse. Studies in Carnavalesque Subversion*. Londres: Associated UP.
- LIPOVETSKY, Gilles. 2002. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. Joan Vinyoli y Michèle Pendanx. Barcelona: Anagrama (Col. Argumentos).
- MACDONALD, Ian. 2004. "The Revolution's Here (Doesn't Anybody Want It?)." *NME Originals: Glam*. 1.15 (julio 2004): 76-77.
- MALCUZYNSKI, M.-Pierrette. 1986. "Parodie et carnavalesque: l'exemple de Hubert Aquin." *Études Littéraires* 19.1 (primavera-verano 1986): 49-57.
- MARTIN, Sara. 1999. "The Power of Monstrous Women: Fay Weldon's *The Life and Loves of a She-Devil* (1983), Angela Carter's *Nights at the Circus* (1984) and Jeanette Winterson's *Sexing the Cherry* (1989)." *Journal of Gender Studies* 8.2 (1999): 193-210.
- MATTHEWS, Nicole. 2000. *Comic Politics. Gender in Hollywood Comedy after the New Right*. Manchester y Nueva York: Manchester UP.
- MENDIBLE, Myra. 1999. "High Theory/Low Culture: Postmodernism and the Politics of Carnival." *Journal of American Culture* 22.2 (verano 1999): 71-76.
- NASS, Barry. 1990. "Androgyny, Transsexuality, and Transgression in Jerzy Kosinski's *Passion Play*." *Contemporary Literature* 31.1 (primavera 1990): 37-57.

- NICHOLS, Catherine. 2001. "Dialogizing Postmodern Carnival: David Foster Wallace's Infinite Jest. (Critical Essay)" *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 43.1 (otoño 2001): 3(14).
- PAVEL, Thomas. 2005. *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Trad. David Roas Deus. Barcelona: Crítica.
- PIGGFORD, George. 1997. "Who's That Girl?: Annie Lennox, Woolf's *Orlando*, and Female Camp Androgyny." *Mosaic. A Journal for the Interdisciplinary study of literature* 30.3 (*The Lure of the Androgyne*) (septiembre 1997): 39-58.
- PIMENTEL, Luz Aurora. 1993. "Tematología y Transtextualidad." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 1 (1993): 215-229.
- PITCHFORD, Nicola. 2005. "Angela Carter" *A Companion to the British and Irish Novel, 1945-2000*. Ed. Brian W. Shaffer. Oxford: Blackwell. 409-420.
- ROTHSCHILD, Jr., Herbert B. 1988. "Jerzy Kosinski's *Being There*: Coriolanus in Postmodern Dress." *Contemporary Literature* 29.1 (primavera 1988): 49-63.
- RZEPA, Agnieszka. 1999. "Neither in Nor Out: A Lover of Witches. Androgyny in American Popular Culture. A Case Study." *Studia Anglica Posnaniensia* XXXIV (1999): 355-368.
- ROSE, Margaret. 1993. *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- RYAN SATOUR, Michelle. 2002. *Le jeu didactique et l'effet sur le lecteur dans The Passion of New Eve (1977) et Nights at the Circus d'Angela Carter*. Lille: Atelier National de Reproduction des Theses (Tesis de doctorado).
- SAGE, Lorna. 1992. "Angela Carter Interviewed by Lorna Sage." Bradbury, Malcolm y Judy Cooke, eds. *New Writing*. Reading: Minerva.
- SCEATS, Sarah. 2005. "Flights of Fancy: Angela Carter's Transgressive Narratives." *A Companion to Magical Realism*. Eds. Stephen M. Hart y Wen-Chin Ouyang. Nueva York: Tamesis. 142-154.
- SCHECKNER, Peter. 2005. "Roth's Falstaff: transgressive humor in *Sabbath's Theater*." *The Midwest Quarterly* 46.3 (primavera 2005): 220(16).
- SONTAG, Susan. 1990. "Notes on 'Camp'" *Against Interpretation*. Nueva York: Anchor-Doubleday. 275-292.

WAUGH, Patricia. 2005. "Postmodern Fiction and the Rise of Critical Theory" *A Companion to the British and Irish Novel, 1945-2000*. Ed. Brian W. Shaffer. Oxford: Blackwell. 65-82.

ZAVALA, Iris M. 1991. *La posmodernidad y Mijail Bajtin*. Trad. Epicteto Díaz Navarro. Madrid: Espasa Calpe.