

EL USO DE LO CARNAVALESCO-FANTÁSTICO EN *EPITELIS TENDRÍSSIMS* DE CARME RIERA

María Camí-Vela

Una de las características principales de la narrativa de Carme Riera es que fuerza al lector a cruzar fronteras. En *Epitelis tendríssims* la escritora consigue este propósito mediante el uso de lo carnavalesco-fantástico. Citando a Rosemary Jackson, Geraldine Nichols define el propósito de la literatura fantástica: "Fantasy is preoccupied with limiting categories, and with their projected dissolution" ("Limits Unlimited..." 112). En las palabras que dedica a *Epitelis tendríssims*, Nichols concluye que lo más subversivo es que, tal como afirma Jackson en cuanto a la literatura fantástica, la escritora juega con las fronteras que separan al hombre de la mujer, al animal del humano, a los elementos orgánicos de los inorgánicos ("Limits Unlimited..." 123), que los relatos funden y confunden identidades y roles en el nivel sexual, gramatical y genérico ("Limits Unlimited..." 113).

Estoy completamente de acuerdo con Nichols de que el uso de lo fantástico en *Epitelis tendríssims* responde a una posición política con implicaciones culturales e ideológicas: cuestionar las diferentes categorías que estructuran la sociedad. Yo añadiría que con el uso de carnavalesco-fantástico Riera se propone lo que en términos posmodernistas se denomina "de-doxificación" o "des-naturalización" del significado tradicional del erotismo, un cuestionamiento de lo que socialmente se acepta como "natural" y que, sin embargo, es cultural. Este ensayo es un estudio de cómo con el uso de elementos carnavalescos-fantásticos Riera consigue en esta colección de cuentos eróticos uno de los propósitos fundamentales del posmodernismo: llamar la atención sobre la política de la representación al cuestionar los límites o fronteras que estructuran el deseo.

Las parejas oximorónicas

Mikhail Bakhtin menciona dos características o imágenes típicas de la literatura carnavalesca.¹ La primera es el "descoronamiento" o vivencia del "mundo al revés", rito que literalmente significa quitarle la corona al rey, pero que consiste en burlarse de la autoridad política o eclesiástica —reyes, nobles, sacerdotes, obispos y papas— mediante la profanación de los símbolos que representan dicha autoridad. La segunda es la violación del "estatus quo" o vivencia del "mundo prohibido". Ambas expresiones proponen una ruptura de los límites y de las barreras, de las fronteras y de las jerarquías que organizan la sociedad (122-25). En palabras de Bakhtin: "carnivalization constantly assisted in the destruction of all barriers between genres, between self-enclosed systems of thought, between various styles etc." (123-34).

Mary Russo, de acuerdo con Bakhtin, también afirma:

The masks and voices of carnival resist, exaggerate, and destabilize the distinctions and boundaries that mark and maintain high culture and organized society . . . in all manner of recombination, inversion, mockery, and degradation . . . the carnivalesque suggests a redeployment or counterproduction of culture, knowledge, and pleasure. (218)

Otra característica de la literatura carnavalesca que tiene como propósito la ruptura de los límites y fronteras que organizan el mundo son las parejas oximorónicas, parejas de contrarios que pueden surgir en

¹ Mikhail Bakhtin define la literatura carnavalesca como la transposición de las diferentes expresiones carnavalescas al lenguaje literario. Escribe que hasta la segunda mitad del siglo XVII, las personas eran "participantes directos" del sentido carnavalesco del mundo. Pero, a partir de ese momento, "carnival almost completely ceases to be a direct source of carnivalization, ceding its place to the influence of already carnivalized literature; in this way carnivalization becomes a purely literary tradition" (131). En palabras de Bakhtin: "Carnival has worked out an entire language of symbolic concretely sensuous forms—from large and complex mass actions to individual carnivalistic gestures. This language, in a differentiated and even (as in any language) articulate way, gave expression to a unified (but complex) carnival sense of the world, permeating all its forms. This language cannot be translated in any full or adequate way into a verbal language, and much less into language of abstract concepts, but it is amenable to a certain transposition into a language of artistic images that has something in common with its concretely sensuous nature; that is, can be transposed into the language of literature. We are calling this transposition of carnival into the language of literature the carnivalization of literature" (122).

forma de discurso (discursos filosóficos, artísticos o religiosos se combinan con discursos mundanos o vulgares, en espacios tradicionalmente marginales como burdeles, cárceles o tabernas), o que pueden presentarse en forma de grandes y bruscos contrastes. Este es el caso en "La senyoreta Angels Ruscadell investiga la terrible mort de Marianna Servera" y "Josep Lluís Jacotot agonitza" relatos que combinan la vida con la muerte, la juventud con la vejez, la maldad con la inocencia, el pasado con el presente y lo sagrado con lo profano.

En "La senyoreta Angels investiga la terrible mort de Marianna Servera" la combinación de lo sagrado con lo profano, simbolizada en el cuerpo de la protagonista, estructura el relato. El cuerpo de Marianna es a la vez sagrado (lo ofrece a Dios) y profano (lo ofrece al cura disfrazado de diablo). Reflexionando sobre el tono subversivo que puede ejercer un texto en el que el cuerpo de la mujer se usa como elemento carnavalesco, Mary Russo escribe que el cuerpo femenino en ciertas condiciones recuerda a la sociedad que la mujer "es peligrosa" y que "está en peligro" y que la imagen de la mujer carnavalesca, una mujer que "habla" con su cuerpo al estilo del carnaval, revela este doble significado (217). En este cuento el cuerpo de Marianna está en peligro. A los ojos del narrador oral del suceso ocurrido a Marianna, su belleza es su castigo:

La belleza de Marianna temptà el dimonio. De res no serviren les oracions i els sacrificis de la desgraciada . . . De nit Llucifer s'acostava a la cambra i es colgava vora ella sobre les palles on dormia. (104-05)

Pero el cuerpo de Marianna es también peligroso porque revela públicamente una doble prohibición: Marianna no puede ser ni sujeto ni objeto de deseo. Por un lado Marianna es el objeto prohibido de un sacerdote cuyos votos le imponen la castidad. A la vez, el capellán tampoco puede ser el objeto sexual de Marianna. En el relato, el peligro radica no en la realización del deseo sino en su exposición pública:

Un vespre Marianna es presentà al poble. Nua, coberta només a bocins per la llarga cabellera que li arribava ja a les natges, avançà cridant fins a la casa rectoral. De la seva boca sortien terribles blasfèmies:

— Torna, Llucifer, posseeix-me, som teva Llucifer, no he estat de ningú més. Apaga aquest incendi Llucifer, t'ho suplic! (106)

Marianna ridiculiza a la autoridad eclesiástica al hablar con su cuerpo un lenguaje prohibido por la Iglesia, y recibe el mismo castigo que muchas otras mujeres juzgadas por la Inquisición y acusadas de brujas o endemoniadas: la muerte en la hoguera.

Afortunadamente para Riera, en el siglo XX no existe el fuego purificador de la Inquisición para las mujeres que revelan lo absurdo y grotesco que es el sistema ideológico de la Iglesia católica para controlar la sexualidad, tal como hace ella en su literatura. En el relato, la imagen

del demonio, figura subversiva medio humana, medio bestia, creada para producir el terror, no es más que la proyección o fantasía sexual del antepasado de Mossèn Binimelis, quien parece inventar la historia de Marianna cuando Angels Ruscadell, narradora del relato, trata de investigar las razones de su muerte en la hoguera. El único dato histórico que relata el senyor Binimelis es la muerte de la joven en la hoguera. El resto es una mezcla de literatura porno/erótica y de lenguaje religioso acompañado de imaginería diabólica que revela las fantasías sexuales de este narrador de la historia de Marianna: la transformación del hombre en diablo para poseer a la mujer.

En "Josep Luís agonitza" existen varias parejas de contrarios. La niñez y la inocencia de la nieta se oponen a la vejez y la maldad del abuelo. La cercana muerte del agonizante viejo contrasta con la larga futura vida de la nieta. Pasado y futuro se entremezclan también en esta narración en la que el protagonista trata de recuperar, a través del cuerpo inocente de la nieta, esos momentos de la niñez en los que con su prima descubrió la sexualidad. Y por último, el cuerpo "sagrado" de la nieta se opone al acto de profanación que el abuelo realiza con él. En una de las descripciones en las que el abuelo realiza la violación se lee:

Els dits feixucs recorregueren la sedosa ondulació. Després tornaren a endinsar-se en la penombra i a les palpentes resseguien el clatell. I en sortir a la llum, tremolosos, s'agenollaren sobre l'epiteli tendríssim que cobria els llavis, a punt d'adorar i profanar les portes del petit temple. (119)

Las últimas palabras describen perfectamente el nudo del cuento: la profanación de lo sagrado. El cuerpo puro y virgen de la nieta, "templo sagrado", está a punto de ser profanado. El acto grotesco y perverso de violación que realiza el abuelo contrasta con el tono sensual que utiliza Riera al describirlo. La escritora se propone, en mi opinión, una desmitificación o "descoronamiento" de la literatura erótica relacionada con la violación y la pedofilia, ya que esta combinación antagónica tiene un efecto de sobrecogimiento o estremecimiento en el lector, un rechazo del erotismo que se deriva de este tipo de acciones.

La sorpresa

Riera emplea con frecuencia lo fantástico con la intención de crear dudas, desconfianza o sorpresa en el lector. Una de las funciones de la literatura fantástica es la provocación en el lector de "l'hésitation", una sorpresa o perplejidad que hace que el lector pierda confianza en el relato (Todorov 36-37). En sus comentarios sobre la literatura fantástica, Carmen Martín Gaité dice que el efecto de la sorpresa en el lector es que comprende que "aquí puede pasar de todo" (*Agua pasada* 163).

Además, le abre las perspectivas a otras sorpresas y le prepara a aceptar una multiplicidad de posibles significados.

Lo fantástico también pone en tela de juicio lo que es real y lo que es imaginario. En palabras de Todorov: "par l'hésitation qu'elle fait vivre, la littérature fantastique met précisément en question l'existence d'une opposition irréductible entre réel et irréel" (176). En su estudio sobre el uso de la fantasía en las obras de Mercè Rodoreda, Ana María Matute y Carme Riera, Geraldine Nichols concluye:

their fantastic projections invert, distort, or otherwise unsettle a particular, specific, historically grounded status quo . . . they propose nothing less than the reform of our perceptual grids, the wanton erasure of the frontiers and hierarchies so praised by thinkers like Ortega: the unlimiting of limits. ("Limits Unlimited..."109)

Esta es una de las finalidades principales del uso de la sorpresa en *Epitelis tendríssimis*: sobrecoger o estremecer al lector o lectora y jugar con sus expectativas culturales. En "La senyoreta Àngels Ruscadell investiga la terrible mort de Marianna Servera" y "Josep Lluís agonitza" el lector es sorprendido al conocer el objeto de deseo prohibido. En el primero es el cura disfrazado de diablo quien posee el cuerpo y la mente de la protagonista. En el segundo el objeto de placer del abuelo agonizante es su inocente y joven nieta.

En otros cuentos de *Epitelis tendríssimis* el objeto de deseo es algún elemento orgánico o inorgánico que tradicionalmente no se acepta como erótico. En "Mr. Flowers, un savi botànic" una coliflor es la compañera amorosa del protagonista. En "Una mica de fred per a Wanda", la protagonista recibe orgasmos del viento "fred" del aire acondicionado. En "Estimat Thomas" un perro es el objeto de amor. Descubrir la naturaleza de este elemento sorprende al lector al final del relato. Nichols observa que el lector aplica tan mecánicamente las convenciones a la interpretación de lo que lee que se puede engañar al leer un texto que se burla de las convenciones; que Riera juega con el lector en un nivel intelectual y erótico, y que éste se encuentra pillado cuando se revela la verdadera naturaleza no-convencional del objeto de deseo. Entonces el lector sorprendido "must try to naturalize, de-taboo, these bizarre 'petits choux', to render them desirable: to unlimit the limits imposed with monolithic force where sex and gender intersect, where desire itself is engendered" ("Limits Unlimited..." 121). Estoy de acuerdo con Nichols. Riera juega frecuentemente con "la doxa" del lector, con todos esos convencionalismos que se aceptan culturalmente como "naturales". El uso de la sorpresa es, en mi opinión, una estrategia narrativa que tiene como propósito jugar con los prejuicios sexuales de los lectores. El objeto de deseo de los/las protagonistas de estos relatos cómico-eróticos es siempre algo inesperado e "inaceptable", que rompe con la idea tradicional de la sexualidad y del erotismo.

Linda Hutcheon menciona la valiosa labor concienciadora que el feminismo ha realizado sobre el significado social del cuerpo y del deseo de la mujer, y cómo la diferencia sexual, al igual que otras diferencias, es continuamente "(re)producida" en la cultura por medio de representaciones que normalmente se aceptan como "naturales". El deseo y el placer de un individuo están conectados a los deseos y placeres creados "por" y "en" la cultura. Su origen y propósito es cultural (144). Riera parece ilustrar las ideas de Hutcheon. La escritora hace hincapié en la política de la sexualidad y de la representación. Al elegir como objeto de deseo elementos paródicos como una coliflor, un perro o el aparato de aire acondicionado la autora cuestiona la formación del deseo. En la literatura erótica creada por el hombre lo que "normalmente" se acepta por erótico es una construcción social perpetuada por un tipo específico de discurso. Funciona porque la narración textual, el deseo dentro del texto, es paralela al cultural. Riera conoce los mecanismos de la narración erótica tradicional y los utiliza en sus relatos, pero invierte su significado. La autora muestra que el objeto erótico es una "fabricación" y ella misma crea nuevos objetos eróticos que causan la risa o la sorpresa. El efecto es una "des-naturalización" de los objetos eróticos que se aceptan como "normales".

En *Epitelis tendríssimis* Carme Riera se propone ridiculizar el sentido tradicional del erotismo, desmitificar las formas de erotismo creadas por el hombre para satisfacer su propio deseo, y la transposición de ese deseo al texto literario. Riera consigue este propósito mediante el uso de dos elementos de la literatura carnavalesca-fantástica: las parejas oximorónicas y la sorpresa.

OBRAS CITADAS

- Bakhtin, Mikhail. 1929 Problems of Dostoevsky's Poetics. Trans. Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Hutcheon, Linda. The Politics of Postmodernism. London: Routledge, 1989.
- Martín Gaité, Carmen. Agua pasada. Barcelona: Anagrama, 1987.
- Nichols, Geraldine C. "Limits Unlimited: The Strategic Use of Fantasy in Contemporary Women's Fiction of Spain." Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism. Ed. Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989: 107-128.
- Riera, Carme. *Epitelis tendríssimis*. Barcelona: Edicions 62, 1981.
- Russo, Mary. "Female Grotesques: Carnival and Theory." De Lauretis 213-29.
- Todorov, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Seuil, 1970.