

1992



21

Director
Túa Blesa

Directores adjuntos
Luis Beltrán, Antonio Pérez Lasheras y Alfredo Saldaña

Secretaría
Javier Boix, Carlos González, Javier Járbolés y Juan Carlos Puelo

Idea
Elena Pallarés

Comités de Redacción y Científico

Miembros de la Universidad de Zaragoza

Antonio Armisén, José M. Bardavío, Timothy Bozman, Juan Manuel Cacho, M. Teresa Cacho, Fidel Corcuera, Gonzalo Corona, M. Pilar Cuartero, Antonio Domínguez, Aurora Egido, Ángel Escobar, Gaudioso Giménez, Francisco Hernández, M. Jesús Lacarra, M. Carmen Marín, M. Antonia Martín Zorraquino, Félix Monge, Julián Muela, Susana Omega, José Miguel Oltra, Rosa Pellicer, José Luis Rodríguez, Leonardo Romero, Agustín Sánchez Vidal, José Francisco Val.

Miembros de otras Universidades

Francisco Abad (UNED), Emilio Alarcos Llorach (RAE), Tomás Albaladejo (U. Autónoma de Madrid), Ann Banfield (U. de California, Berkeley), Javier Blasco (U. de Valladolid), M. Carmen Bobes (U. de Oviedo), M. Pilar Celma (U. de Valladolid), Ángel Crespo (U. de Mayagüez), Francisco J. Díaz de Castro (U. de las Islas Baleares), José Domínguez Caparrós (UNED), Antonio García Berrio (U. Complutense), Carlos García Gual (U. Complutense), Miguel Ángel Garrido Gallardo (CSIC), Claudio Guillén (U. Pompeu Fabra), Germán Gullón (U. de Amsterdam), José Antonio Hernández (U. de Cádiz), Gregorio Hinojo (U. de Salamanca), Jacques Joret (U. de Lieja), Fernando Lázaro Carreter (RAE), Ángel López (U. de Valencia), Francisco Martínez (U. de León), Félix Martínez Bonati (Columbia University), Walter Mignolo (Duke University), Paola Mildonian (U. de Venecia), Isabel Paraiso (U. de Valladolid), Elide Pitarello (U. de Venecia), José María Pozuelo (U. de Murcia), María Grazia Profeti (U. de Florencia), Susana Reisz (CUNY), Emilio Rldruejo (U. de Valladolid), Emilio del Río (U. de La Rioja), Antonio Sánchez Trigueros (U. de Granada), Cesare Segre (U. de Pavía), Ricardo Senabre (U. de Salamanca), Mihai I. Spariosu (U. de Georgia), Jenaro Talens (U. de Valencia), Darío Villanueva (U. de Santiago de Compostela), Iris Zavala (U. de Utrecht), Santos Zunzunegui (U. del País Vasco).

EIJEMBAUM Y BAJTIN: DOS VISIONES DE EL CAPOTE DE GÓGOL

Sultana Wahnón Bensusan
Universidad de Granada

1. *El capote de Eijembaum*

En su famoso ensayo "Cómo está hecho *El capote de Gógol*" (Eijembaum, 1919), Boris Eijembaum releyó el cuento de Gógol a la luz de las nuevas teorías sobre lo literario que estaban desarrollándose en el seno de la Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética. Se trataba de un texto polémico, en el que Eijembaum antagonizaba con la crítica decimonónica rusa y con la lectura que ésta había hecho de *El capote*. En general, la obra de Gógol se había tenido por paradigma de la "tendencia crítica" de la literatura rusa. Tanto Bielski como Chernishevski habían transmitido la idea de un Gógol fundador del realismo y de la crítica social en la literatura rusa. *El capote* no era una excepción en este sentido, y la crítica "tradicional" rusa lo había leído atendiendo, sobre todo, a la dimensión crítica del tema o argumento: la historia del pobre funcionario ruso que no tenía dinero para comprarse un abrigo nuevo y que era despreciado por todos sus compañeros ilustraba sobre la crueldad de la sociedad rusa y sobre la injusta situación de la clase media. El argumento se convertía así en el centro de gravedad, en el principio organizador del cuento de Gógol, tal como éste fue leído, sobre todo, por la crítica radical rusa.

El ensayo de Eijembaum comenzaba, en este sentido, con una afirmación provocadora: en Gógol el argumento no sólo no era importante, sino que sería "siempre pobre, hasta inc-

1.- En su famosa *Carta a Gógol* (1847), y a raíz de la crisis misticista del último Gógol, Bielski acabaría acusándolo de ser "el amigo del látigo, apóstol de la ignorancia, campeón del oscurantismo" (cit. por Wellek, 1965a: 352). Pero, a pesar de esto, la crítica rusa de la segunda mitad del XIX, y en especial Chernishevski, fiel discípulo de Bielski, seguiría elogiando a Gógol como crítico social (cf. Wellek, 1965b: 309-318).

xistente", y serviría únicamente "de pretexto para una acumulación de procedimientos" (Eijembaum, 1919: 160). En esta radical consideración del tema como mero "pretexto" para acumular procedimientos puede reconocerse la idea más característica del Formalismo ruso: lo más importante en la obra literaria —lo que la convierte en literaria— no es el tema, sino la composición, el "cómo está hecho". El primer argumento que utilizó Eijembaum para demostrar que al autor de *El capote* el tema no le parecía lo esencial de su obra fue el testimonio del propio Gógol, quien, en una carta a Pushkin, fechada en 1835, escribió: "Hágame el favor de darme un argumento, sea *divertido o no*, una anécdota puramente rusa... Hágame este favor, déme un argumento, yo le hago inmediatamente una comedia de cinco actos, que será, se lo juro, de las más divertidas" (p. 160). En el caso de *El capote*, Eijembaum nos informaba de que "la idea de la obra la tomó Gógol de una 'anécdota de oficina' referida a un pobre funcionario que había perdido el fusil para el cual había economizado durante largo tiempo" (p. 170). La conclusión de Eijembaum era, pues, que el tema no tenía más que una importancia marginal" y que lo importante en *El capote* era "la construcción narrativa", "el juego del estilo" (p. 163).

En consecuencia, Eijembaum procedía al análisis de esa construcción o composición del relato. El análisis llevado a cabo por Eijembaum no sólo reveló lo esencial del estilo de Gógol, sino que dejó sin validez ciertos tópicos que manejaba la crítica sobre algunos de los momentos más importantes del relato, por ejemplo, el de su supuesto "final fantástico". Este tópico estaba basado en el fragmento en que el narrador de *El capote* anuncia así el desenlace de la narración: "nuestra pobre historia se encuentra de pronto con un final fantástico" (Gógol, 1842: 197). El extraño final en el que Akaki resucita y asusta a todos los que en vida lo habían asustado a él era, pues, interpretado por la crítica como el inesperado final fantástico y romántico de un relato que, por lo demás, era completamente realista.

Otro lugar común de la crítica rusa era el que se refería a la "significación humanista" de *El capote* y localizaba, por ello, la esencia de la narración en el conocido pasaje en el que uno de los compañeros de oficina de Akaki Akákievich, compadeciéndose de él por las bromas de mal gusto que le gastan los oficinistas, muestra su congoja y arrepentimiento al escuchar las palabras doloridas de Akaki:

'Déjenme. ¿Por qué me tratan así?'. Y había algo singular en estas palabras y en la entonación, algo que movía a piedad, porque un joven, recién ingresado en el cuerpo y que, siguiendo el ejemplo de los demás, se permitió burlarse de Akaki Akákievich, se detuvo de pronto como herido por el rayo al oírlo y, a partir de entonces, todo pareció cambiar a sus ojos y se le reveló bajo otro aspecto (...). Y durante mucho tiempo le sucedió luego, aun en los momentos de mayor solaz, representarse de pronto al funcionario bajito con su calva y su desgarrador 'Déjenme. ¿Por qué me tratan así?', palabras detrás de las cuales escuchaba: 'Soy hermano tuyo'. El desdichado joven se cubría entonces el rostro con las manos y muchas veces se estremeció luego, a lo largo de su vida, al considerar cuánta inhumanidad hay en el hombre... (Gógol, 1842: 165).

La crítica rusa había otorgado una enorme importancia a este pasaje, ya que era el único en el que podía reconocer la que suponía la "voz" del autor, compadecido de los sufrimientos de su personaje, o, como dijo Eijembaum —irónicamente—, "una intervención sincera y auténtica del autor" (Eijembaum, 1919: 171). En él se localizaba, pues, el *fondo* "humanista" del relato y, de acuerdo con la idea de que el fondo era lo más importante, "la esencia de toda la obra" (p. 168). Eijembaum, mediante su análisis de la composición de *El capote*, des-

mintió que la importancia de este pasaje residiera en su significación "humanista" y, despojándolo de su consideración habitual como elemento del "fondo", resaltó su valor de procedimiento artístico, es decir, de *forma*.

Hasta entonces, la crítica sólo había detectado un tipo de procedimientos en el relato de Gógol: los cómicos. Los retruécanos, los juegos de palabras, los absurdos lógicos y las hipérboles que lo plagaban, permitían hablar de *El capote* como de un caso de realismo cómico. Pero Eijembaum advirtió la presencia de un segundo tipo de procedimientos, de un "segundo nivel composicional" que sería el "fundamental" en *El capote* (p. 163) y que estaría constituido no por elementos de comicidad, sino, al contrario, por elementos sentimentales y melodramáticos que Eijembaum agrupó bajo el nombre de "declamación patética" (ibíd.). El famoso pasaje "humanista" sería un ejemplo de declamación patética, un procedimiento que consiste en integrar el "estilo declamatorio en el sistema de la narración cómica" (p. 168, n. 2).

De la combinación de elementos cómicos con elementos patéticos resulta un sistema o género literario que no puede calificarse meramente de cómico. Lo que resultaba de alternar la mueca de la risa con la del sufrimiento —decía Eijembaum— era el *efecto de lo grotesco* (p. 170). Cuando la narración cómica es repentinamente interrumpida por una digresión melodramática, como ocurre, por ejemplo, en el caso del pasaje humanista, el relato cómico se transforma "en una farsa grotesca" (p. 171).

Desde este nuevo punto de vista, el tópico sobre el "final fantástico" del relato también tenía que ser revisado. Si, como aseguraba Eijembaum, la composición de *El capote* podía definirse como grotesca, entonces todo lo que había en el relato de Gógol constituía un "mundo artificial", en el que no tenía sentido distinguir entre lo "real" y lo "fantástico" por- que era un mundo aislado y separado de la realidad por las leyes del arte. El mundo que aparece en *El capote* no era nunca el mundo real, sino un "mundo reconstruido" (p. 173) según las leyes del grotesco. Estas leyes daban a Gógol la posibilidad "de conciliar lo inconciliable, de exagerar lo insignificante y de minimizar lo importante" (ibíd.). De ahí que en *El capote* la adquisición de un abrigo nuevo pudiera transformarse en un acontecimiento colosal, mientras que hechos absolutamente extraordinarios se relacionaban como si fueran naturales e insignificantes. Por ilustrar lo que Eijembaum quería decir con esto, puede traerse a colación el momento —realmente extraordinario, pero narrado con la mayor naturalidad— en que Akaki se da cuenta de lo raído que está su viejo capote:

Akaki Akákievich notaba desde hacía algún tiempo que el frío lo mordía con fuerza singular, sobre todo en la espalda y los hombros (...). Finalmente se preguntó si no tendría algún defecto su capote. Lo examinó con atención en su casa y descubrió que en dos o tres sitios, precisamente en la espalda y los hombros, el paño estaba tan desgastado que se traslucía como si fuera arpillerá; en cuanto al forro, sólo quedaban de él unas hilachas (p. 169).

Otro caso de acontecimiento extraordinario reducido a insignificante en el relato es éste por el que se nos hace creer que Akaki va todos los días con el sombrero lleno de desperdicios y no se da cuenta de ello:

tenía un arte especial para atinar, yendo por la calle, a pasar debajo de las ventanas justo cuando arrojaban por ellas desperdicios de toda clase; de modo que siempre se llevaba en el sombrero cáscaras de sandía o de melón o cualquier cosa parecida (p. 166).

Tal como sostuvo Eijembaum, comparado con estos otros episodios de la vida de Akaki, el final de *El capote* no es sino "una impresionante apoteosis de lo grotesco" (p. 175). Por eso, la irrupción inesperada e incomprensible del 'romanticismo' en el 'realismo'" y advertía: "la conclusión no es ni más fantástica ni más 'romántica' que el resto del relato" (ibíd.). Casi todos los episodios de *El capote* —y no sólo el de la resurrección— destruyen, de acuerdo con las leyes del género grotesco, las proporciones habituales del mundo. El mismo Gógol parecía apoyar esta hipótesis cuando, casi al final de la narración, se refería de nuevo al "giro fantástico tomado por esta historia", pero calificándolo ahora de "rigurosamente veraz, por otra parte" (p. 199). Tal como demostró Eijembaum en su ensayo, Gógol no establecía fronteras rigurosas entre lo real y lo fantástico en su relato: todo en él es "veraz", con la veracidad propia del arte. Dentro de ese mundo extraño y gobernado por las leyes del grotesco, en el que se desarrolla la vida de Akaki, su resurrección no tendría, en efecto, nada de extraordinario.

Hasta aquí no habría nada que objetar a Eijembaum. Ciertamente, los críticos rusos no habían reparado en lo más característico del estilo de Gógol —su adscripción a ese antiguo género grotesco—, y fue un acierto de Eijembaum demostrar que los tópicos que se habían manejado sobre la significación del relato —el fondo "humanista", el "final fantástico"—, procedían de la incapacidad de la crítica anterior para reconocer en ellos los procedimientos característicos de la composición grotesca, conservados en la memoria de la tradición literaria. Pero Eijembaum no se limitó a realizar el análisis de la composición de *El capote*, sino que trató de extraer, a partir de él, ciertas conclusiones sobre el arte literario en general. Para el teórico formalista, el relato de Gógol ilustraba la tesis de su escuela, según la cual la literatura no se definía nunca por una intención ética, sino sólo por una "intención estética" (p. 172). Si el discurso del joven funcionario que se apiadaba de Akaki no era real y no estaba transmitiendo un sentimiento personal del autor, sino que era simplemente un elemento de la construcción grotesca, entonces podía afirmarse —y Eijembaum lo hizo— que el arte era siempre y solamente *juego* (p. 172). La imagen que la crítica decimonónica rusa había transmitido de un Gógol preocupado por la realidad social rusa, compadecido del sufrimiento de seres desventurados como el humilde Akaki, fue sustituida, casi imperceptiblemente, en el ensayo de Eijembaum, por la imagen de un Gógol que jugaba intrascendentemente con todos los elementos de esa realidad social rusa, incluido el sufrimiento de Akaki, sólo para conseguir el efecto estético de lo grotesco. Eijembaum no dejó espacio a la hipótesis sobre la dimensión crítica de *El capote*. El mundo construido por Gógol de acuerdo con las leyes del grotesco sería un mundo de marionetas del que estaría completamente excluida la compasión por el sufrimiento. Y, para Eijembaum, ese Akaki resurrecto que, en forma de fantasma, atormenta a la población, no movería sino a risa: "Con el fantasma de bigotes, todo el grotesco desaparece en la sombra y se disuelve en la risa" (p. 176).

2. *El capote de Bajtin*

Bajtin iba a desarrollar muchas de las hipótesis de los formalistas rusos, dándoles una diferente orientación estética o filosófica. Casi con toda seguridad, la preocupación de Bajtin no sólo en los de Eijembaum, sino también los de Tynjanov y Vinogradov (cf. Erlich, 1969: 128, n. 23 y 341) sobre el grotesco. Y este interés por todas las manifestaciones históricas del arte grotesco lo condujo a la obra de Gógol. Bajtin dedicó a este autor un ensayo que formaba parte de su libro sobre Rabelais, pero que no llegó a ser incluido en él y fue publicado

más tarde con el título de "Rabelais y Gógol. El arte de la palabra y la cultura popular de la risa" en la recopilación de trabajos que en español lleva el título de *Teoría y estética de la novela* (1975: 487-499).

En su conocido trabajo sobre Rabelais, al que —como se ha dicho— pertenecía este ensayo sobre Gógol, Bajtin asoció el sistema de imágenes artísticas conocido como grotesco —y que Eijembaum había descrito en su ensayo sobre *El capote*— con la cultura cómica popular. Para el teórico ruso, en la base del realismo grotesco y de cualquier otro género cómico-serio estaría la percepción del mundo propia de la cultura popular, y ésta tendría mucho que ver con la risa de las fiestas populares que Bajtin engloba bajo la denominación genérica de "carnaval". Para Bajtin, el grotesco no es sólo un sistema de leyes artísticas, sino un modo de percibir el mundo y, además, un modo crítico y utópico de percibirlo. Por tanto, la combinación de procedimientos cómicos y patéticos en que consiste lo grotesco no obedecería sólo a una "intención estética" —como creía el teórico formalista—, sino también a una intención ética o crítica, que Bajtin considera implícita en el folklore carnavalesco y que sería la de transgredir las reglas habituales de conducta instaurando —al menos temporalmente— un "mundo al revés" y liberando al hombre de las construcciones sociales al mostrarle la posibilidad de un orden distinto del mundo. En palabras del propio Bajtin: "El grotesco, nacido de la cultura cómica popular, tiene siempre, de una u otra forma, a retornar al país de la Edad de Oro de Saturno y contiene la *posibilidad viviente* de ese retorno" (Bajtin, 1965: 49).

En este ensayo, en el que Bajtin califica a Gógol como "el fenómeno más importante de la literatura cómica de los nuevos tiempos" (op. cit.: 487), también se subraya que los rasgos más característicos de este fenómeno cómico vendrían determinados por "la relación directa de Gógol con las formas populares festivas de su tierra natal" (op. cit.: 488), es decir, de Ucrania. Nos cuenta Bajtin que en Ucrania, al igual que en Bielorrusia, las tradiciones de la cultura cómica popular eran muy fuertes y vivas: estaban vivas en las escuelas religiosas, los seminarios y las academias, y también en las instituciones de enseñanza no religiosas todavía en tiempos de Gógol, quien tuvo que conocerlas directamente en su forma oral y también a través de fuentes librescas (op. cit.: 489-490).

La obra de Gógol sería, pues, un ejemplo más de lo que Bajtin llamó "literatura carnalizada" y *El capote* no sería una excepción en este sentido, aunque sólo en dos ocasiones a lo largo del ensayo Bajtin ejemplifique sus hipótesis con imágenes extraídas de este relato. De las dos ocasiones en que Bajtin se refiere a nuestro cuento, la más importante es aquella en que, para ilustrar sobre un elemento tan característico de la cosmovisión carnavalesca como las "*muerdes alegres*", habla del final de *El capote*, de "la metamorfosis de Akaki Akakievich en el momento de morir (el delirio del moribundo, con insultos y rebeldías), sus peripecias después de la muerte" (op. cit.: 497-498).

3. Una relectura de *El capote* como narración utópica

A partir de estas sugerencias bajtinianas, se puede tratar de completar la que sería una lectura de *El capote* como relato crítico y emancipatorio. En ella tendría, en efecto, una importancia excepcional el episodio de la muerte de Akaki —incluyendo en él el delirio previo a la muerte y la posterior resurrección—, ese famoso "final fantástico" del que ya se dijo que no era más fantástico que el resto del relato, pero que —como ahora vamos a ver— estaría perfectamente diferenciado de ese resto por la función que cumple en el conjunto de la "fantástica" historia. Esta función es la de inaugurar la posibilidad de un "mundo al revés": desde el mo-

mento en que Akaki comienza a delirar, ocurre el "milagro" que, a decir de Bajtín, caracteriza al grotesco (op. cit.: 498). Pero, para entender en qué consiste ese milagro imprevisto que inaugura un mundo al revés, tenemos que echar primero un vistazo, siquiera sea somero, al mundo normal en el que vivía Akaki antes de ingresar en el mundo de los muertos.

La característica más importante de ese mundo normal es la jerarquía o, como prefiere decir Gógol, el *rango*. Al comienzo del relato, cuando se nos describe al protagonista, Gógol nos da ya la primera noticia en este sentido: "En cuanto a su rango —dice, refiriéndose a Akaki— (pues en nuestro país el rango ha de anteponerse a todo), era lo que se llama consejero titular a perpetuidad" (Gógol, 1842: 161). En la oficina donde trabaja Akaki aparecen los "superiores" tratando a Akaki "con despótica frialdad" y los "subjefes" dejándole los papeles "delante de las narices sin decirle siquiera 'copie esto', aquí tiene un asunto interesante" o cualquier frase agradable (p. 164). La jerarquización es un fenómeno que no afecta solamente a la organización de las relaciones en la oficina de Akaki, sino que alcanza a todos los aspectos del mundo en el que éste vive: un mundo estructurado por la *diferencia* y configurado por rígidas oposiciones como la que separa los zapatos de las botas (p. 162), la piel de maría de la piel de gato (p. 177), los "trineos claveteados de tachuelas doradas", de los "barnizados y provistos de pieles de oso" (p. 181), la "parte mejor de la ciudad" de aquella otra en la que vive Akaki (p. 180), el ataud de pino del de roble (p. 196) o el olor acre de las escaleras de servicio de la casa del sastre (p. 170) del farol que adorna la escalera de la casa del auxiliar de jefe de oficina (p. 184).

Las diferencias alcanzan igualmente a la corporalidad de los individuos. No se trata sólo de que Akaki sea inferior a sus "superiores" en rango social, sino que también es inferior en estatura y prestancia física a otros que son "superiores" en estos aspectos. Akaki es "bajito, algo picado de viruela, algo pelirrojo, incluso algo cegato a primera vista" y, además, tiene "una calva incipiente que le arrancaba de las sienes, los carrillos surcados de arrugas y la cara de ese color que suele llamarse hemorroidal" (p. 161). Frente a él, aparecen una noche unos "individuos bigotudos", uno de los cuales le acerca a los dientes "un puño del tamaño de la cabeza de un funcionario": Son los individuos que no sólo le arrebatan el capote nuevo, sino que le pegan "un rodillazo que lo arrojó de bruces a la nieve" (p. 186).

También el carácter, el temperamento de los individuos, está sometido a rígidas e inamovibles oposiciones. La debilidad del carácter de Akaki es a todas luces manifiesta y es la que permite que incluso aquellos que son inferiores a él en rango, como es el caso de los ordenanzas de su oficina, lo traten como si fueran sus "superiores": "Los ordenanzas no es que no se levantaran a su paso: es que ni siquiera lo miraban, como si fuese una simple mosca la que cruzaba la antesala" (p. 164). Akaki no eleva nunca el tono de voz y, cuando una vez lo hace, para exclamar de asombro "¡Ciento cincuenta rublos un capote!" —después de que el sastre le informa del precio del capote nuevo—, Gógol dice: "fue quizá la única vez que gritó en su vida" (p. 172). En cambio, todos le gritan a él. El guardia con el que tropieza cuando va pensando en el precio del capote: "¿Tienes que meterte en los hocicos de la gente? ¿O no tienes bastante con la acera?" (p. 173). El hombre que le roba el capote: "¡Pero si este capote es mío! —gritó uno de los hombres con voz de trueno" (p. 186). Y, sobre todo, el *personaje* que causa la muerte de Akaki: "pegó una patada en el suelo y levantó la voz hasta una nota tan estridente que habría atemorizado a cualquiera y no ya a Akaki Akákievich" (p. 193).

Conviene que nos detengamos ahora en el primer momento en que todas estas circunstancias de la vida de Akaki parecen transformarse. Es el momento en que Akaki estrena su capote nuevo, episodio que voy a poner en relación con el *ritual carnavalesco de la corona-*

ción que Bajtín ha descrito con prolijidad en sus trabajos. El día en que el sastre le hace entrega del capote se describe como "el día más solemne de la vida de Akaki Akákievich" (p. 178). El propio sastre adopta una actitud solemne y le pone el capote como si se tratara de un manto real:

Petróvich traía el capote, como le cuadra a un buen sastre, con la expresión más solemne que nunca le había visto Akaki Akákievich (...). Extrajo el capote del paño en que venía envuelto (...), lo contempló con orgullo y, sosteniéndolo extendido con ambas manos, lo echó ágilmente sobre los hombros de Akaki Akákievich (p. 178).

Akaki echa a caminar "con aire de fiesta". Recibe "plácemes" y "felicitaciones" de todos los que antes no le hacían caso. Todo aquel día es vivido por él como si se tratara de "una fiesta solemne". No puede "reprimir la risa" ante la "diferencia tan grande" que existe entre su nuevo y su viejo capote. Ese día, en lugar de escribir y copiar, como solía hacer todos los días, "permaneció tendido en la cama como un sibarita hasta que anocheció". Sale de su casa con "el capote nuevo sobre los hombros" para asistir a una "fiesta" en la que se va a "remojor el nuevo capote" (pp. 179-180). Es la primera vez en años que sale de noche a la calle y Akaki lo contempla "todo como una novedad" (p. 184). Cuando llega a la fiesta, "su presencia fue advertida y acogida con alborozo" y todos los presentes salen "al recibidor para admirar una vez más el capote". Como dirá más tarde el narrador, Akaki "vio resplandecer su mísera existencia con un rayo de luz en forma de capote" (p. 197). Y es a la salida de esa fiesta, es decir, al *final de la fiesta*, cuando le arrebatan el capote, devolviéndolo a la mísera situación de su vida anterior.

No puede dejar de advertirse la relación de este episodio con la que Bajtín considera la acción carnavalesca principal, "la *coronación burlesca* y el *subsiguiente destronamiento* del rey del carnaval", en cuya base se encuentra "el núcleo mismo de la percepción carnavalesca del mundo: el *patios de cambios* y *transformaciones, de muerte y renovación*" (Bajtín, 1963: 175). Las circunstancias excepcionales que ha vivido Akaki desde el momento en que el sastre le puso el capote sobre los hombros son las circunstancias de la fiesta carnavalesca en que alguien es coronado rey y luego destronado, convirtiéndose en objeto de las burlas de todos. No es casual que el capote le sea arrebatado en una "plaza inmensa", a la que Akaki se acerca con "cierto temor instintivo" (p. 185) y que no debe de ser otra que la plaza pública de las fiestas populares.

Después del destronamiento, todo vuelve a ser igual que antes. Los guardias vuelven a ser hostiles, la patrona vuelve a ser antipática, el comisario abochorna a Akaki. Ahora es, además, cuando aparece el *personaje*, quien, tras el final de la "fiesta" carnavalesca, va a encarnar de nuevo la visión jerárquica de la vida, y al que acude Akaki para que le ayude a recuperar su capote. La relatividad de las relaciones jerárquicas que establecen los hombres entre sí es puesta de relieve por el narrador en el siguiente pasaje referido al citado *personaje*:

Hoy es el día en que no se ha esclarecido aún el cargo que desempeñaba el *personaje*. Baste saber que un *personaje* se había convertido en persona importante hacía poco tiempo y que, hasta entonces, había sido persona no importante. Por otra parte, su cargo tampoco se considera hoy ya de importancia, en comparación con otros mucho más importantes. Pero siempre hay un círculo de personas para quienes es importante lo que para otros no tiene importancia (p. 189).

Pero, por relativa que fuera la importancia del cargo desempeñado por el *personaje* en cuestión, sus relaciones con las "personas" —respecto de las cuales está marcada su diferencia— están condicionadas por esa importancia, como si ésta fuera en verdad absoluta. Así, para recalcar su importancia, el *personaje* impuso la norma de que los subordinados salieran "a recibirlo a la escalera cuando él llegaba a la oficina", utilizaba modales y usos "graves y majestuosos, pero lacónicos" y redujo su trato con los subalternos a "tres frases: ¿Cómo se majestuó? ¿Sabe usted con quién está hablando? ¿Se da cuenta de quién está delante de usted? ...". Todo lo que no sea esto, le parece un rasgo de "familiaridad" que podría reducir "en menoscabo de su importancia" (pp. 189-190). En el fondo, el *personaje* representa un papel social que no tiene nada que ver con su humanidad real y que lo aliena de ella:

en el fondo era un buen hombre, atento y servicial con sus compañeros; pero el ascenso lo había sacado enteramente de quicio. Equiparado a un general por su rango, se aturulló, perdió la noción de las cosas y no supo ya cómo comportarse. Mientras trataba con sus iguales era un hombre normal, educado y nada tonto en muchas cuestiones; pero en cuanto se hallaba en compañía de personas inferiores a él, aunque sólo fuera en un grado, lo echaba todo a perder (p. 190).

Es lo que le ocurre, precisamente, cuando Akaki va a verlo para pedirle ayuda y cree "ver una excesiva familiaridad" en el planteamiento (p. 192). Akaki tendría que haber pretendido una instancia en cancelería que habría pasado al jefe de oficina y después al de sección, hasta llegar al secretario, quien se la hubiera pasado al *personaje*. La excesiva familiaridad con que Akaki plantea sus relaciones con el *personaje* le vale, pues, una reprimenda en la que éste usa sus frases preferidas: "¿Usted sabe con quién está hablando? ¿Sabe usted a quién tiene delante?". Finalmente, el *personaje* da la patada en el suelo y el grito que hacen huir a Akaki "sobrecogido y tembloroso", éñ tanto que él queda "muy ufano de aquel efecto (...) y realmente embriagado de pensar que su palabra tuviera incluso el poder de dejar sin sentido a una persona" (p. 193).

En el trayecto hasta su casa, en medio de la nevasca, Akaki coge el enfriamiento que le llevará a la muerte. Al igual que ocurrió en el momento de su coronación, se crea ahora una situación excepcional, en la que Akaki se libera de las normas y restricciones que han limitado su vida convirtiéndolo en un ser inferior. En los momentos previos a la muerte, Akaki delira, y en su delirio le asaltan visiones extrañas en las que se ponen en contacto su mundo real y un mundo deseado o utópico:

A ratos creía estar delante del general escuchando su reprimenda y repetía: "Perdone, su Excelencia", o bien pronunciaba blasfemias tan espantosas que la vieja patrona se santiguaba porque nunca le había oído nada semejante y, más aún, porque los insultos iban siempre precedidos de la palabra "Excelencia" (p. 196).

Si en el delirio se abre para Akaki la posibilidad de una "visión extraña" del mundo en la que él insulta al *personaje* en lugar de ser insultado por él, será tras la muerte —en la *vida fuera de la vida* de que habla Bajtin como otro elemento clave de la visión carnavalesca del mundo (cf. Bajtin, 1963: 197)— cuando esa posibilidad se haga real, sustituyendo completamente a la realidad en la que había vivido hasta entonces. A través de la muerte, Akaki retorna a la Edad de Oro de Saturno y el relato de Gógol adquiere el carácter utópico propio de la literatura carnavalesca. El "final fantástico" de *El capote* es un "mundo al revés" en el que Akaki vive "unos cuantos días de ruidosa existencia, quizá como compensación de la que había transcurrido antes tan desapercibida" (p. 197). Todo ocurre ahora al revés: en lu-

gar de ser despojado de su capote, es él quien despoja del suyo a todos, "sin distinción de rangos ni categorías"; en lugar de ser él quien se resfríe, son los demás quienes se ven "ex-puestos a los más graves resfriados"; en lugar de ser amenazado por un puño, es él quien amenaza "con un dedo desde lejos" (p. 197); en lugar de tenerle miedo a los guardias, son los guardias ahora quienes le temen a él (p. 199). Y, sobre todo, ahora será él quien asuste al *personaje*, echándole "la mano al cuello con mucha fuerza" (p. 200). En lugar de ser él el destronado, será el *personaje* quien, llevado del "pánico", se quite él mismo "el capote de los hombros" y regrese a su casa "sin capote", es decir, destronado, despojado de su "importancia". De ahí que, a partir de ese momento, fuera "mucho menos frecuente oírle decir a los subordinados: ¿Cómo se atreve? ¿Sabe con quién está hablando?" (p. 201).

El pasaje final de *El capote* contiene la última prueba de que nos encontramos en el "mundo al revés" de la literatura carnavalesca. Cuando el fantasma de Akaki aparece por última vez, perdiéndose "totalmente en la oscuridad de la noche", es ya un fantasma "mucho más alto", que "luce unos enormes bigotes" y amenaza a un guardia "de constitución debilitada" con "un puño que cualquier hombre vivo hubiera envidiado" (pp. 201-202). Como advierte Eijembaum, el fantasma con bigotes mueve a risa, pero se trataría de una *risa seria*, directamente conectada con el *utopismo de las fiestas populares* (cf. Bajtin, 1975: 497 y 490). Lo grotesco en Gógol no es sólo un sistema de leyes artísticas, sino una profunda percepción carnavalesca del mundo que da sentido a toda la narración. Eijembaum había demostrado que la crítica decimonónica se había equivocado al tomar un elemento de la composición de *El capote* por su "fondo", siendo así que, en realidad, era parte de su "forma"; pero Bajtin, a su vez, demostró que Eijembaum había tomado por "forma" lo que era, en realidad, el "fondo" de la obra de Gógol: el sistema de la composición grotesca. La relectura de *El capote* a la luz de las teorías bajtinianas devuelve al arte de Gógol su significación crítica y restablece la dimensión del sentido allí donde el Formalismo ruso veía sólo forma y procedimiento.

Referencias bibliográficas

- BAJTIN, Mijail M. (1963), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, F.C.E., 1986.
- (1965), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974.
- (1975), "Rabelais y Gógol. El arte de la palabra y la cultura popular de la risa", en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- EIJEMBAUM, Boris (1919), "Cómo está hecho *El capote* de Gógol", en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970, pp. 159-176.

2.- El propio Gógol diría en *La salida del teatro* (1892): "la risa es más significativa y profunda de lo que se piensa. No se trata de la risa generada por una irritación pasajera, por la disposición colérica y enfermiza de un carácter. Tampoco de una risa ligera que sirve a la gente de distracción vana y de entretenimiento, sino de la risa que brota, toda ella, de la naturaleza luminosa del hombre; que brota de esa naturaleza porque en el fondo de la misma existe una fuente que nunca se seca (...). Pero los hombres no oyen el fuerte poder de esa risa: lo que da risa es bajo, dice el mundo, sólo lo que se pronuncia con voz severa y tensa, sólo esto, recibe el título de elevado" (cit. por Bajtin, 1975: 493-494).

SULTANA WAHINÓN BENSUSAN

- ERLICH, Victor (1969), *El Formalismo ruso. Historia-Doctrina*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- GÓGOL, Nikolai V. (1842), "El capote", en *La avenida del Nevá. El retrato. La nariz. El capote. Apuntes de un loco*, Madrid, Anaya, 1989.
- WELLEK, René (1965a), *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, III: *Los años de transición*, Madrid, Gredos, 1972.
- (1965b), *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, IV: *La segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Gredos, 1988.

ÍNDICE

Carlos Castilla del Pino. <i>Multinomia en las Tribadas</i>	5
María Pilar Celma. <i>El tratamiento de la oratoria sagrada en la Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas: Retórica explícita y retórica implícita</i>	13
José Luis García Barrientos. <i>Problemas teóricos de la focalización narrativa (para una teoría "general" de la focalización)</i>	33
Manuel González de Ávila. <i>Civilización y pedagogía: El Recuerdo infantil de A. Machado</i>	53
Teresa Hernández Fernández. <i>Lorca y León Felipe: De Drop a Star a Poeta en Nueva York</i>	69
Javier Hernández Ruiz. <i>Los relatos de Gonzalo Suárez. Análisis discursivo de los mecanismos literarios y cinematográficos</i>	79
José Antonio Pérez Bowie. <i>Para una tipología de los procedimientos metaficcionales en la lírica contemporánea</i>	91
János S. Petöfi. <i>Lenguaje poético y poesía</i>	105
Fernando R. de la Flor. <i>La "iluminación profana". Vanguardia y autoanálisis de la psique (S. Dalí / J. Lacan: en torno a unos ensayos de 1933 en Minotaure)</i>	139
María Pilar Sáenz Arenzana. <i>José Somoza: ¿Prosa poética o poema en prosa?</i>	149
Kurt Spang. <i>"El quinto, callado; cuando más, sí y no". Propuesta de un método analítico de las figuras narrativas ejemplificada en Seguir de pobres de Ignacio Aldecoa</i>	159
Mihai I. Spatiosu. <i>Play, liminality and literary discourse</i>	171
Sultana Wahinón Bensusan. <i>Eijembaum y Bajtin: Dos visiones de El capote de Gógol</i> .	193
Claude Zilberberg. <i>Mythe et temporalité</i>	203
Resúmenes / Resumés / Abstracts.....	229