

***PAYASOS EN LA LAVADORA DE ÁLEX DE LA IGLESIA: DE LA
NOVELA DE CARNAVAL A ALGUNOS MODOS DE
ENMASCARAMIENTO TEXTUAL***

DANIEL FERNANDO BONILLA MOLINA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS
BOGOTÁ, JULIO DE 2006

***PAYASOS EN LA LAVADORA DE ÁLEX DE LA IGLESIA: DE LA
NOVELA DE CARNAVAL A ALGUNOS MODOS DE
ENMASCARAMIENTO TEXTUAL***

DANIEL FERNANDO BONILLA MOLINA

Trabajo de grado
presentado como requisito para optar por el título de
Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS
BOGOTÁ, JULIO DE 2006

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD:

Gerardo Remolina Vargas S.J.

DECANA ACADÉMICA:

Consuelo Uribe Mallarino

DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO:

Jorge Enrique Salcedo S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA:

Luis Carlos Henao de Brigard (E)

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS:

Luis Carlos Henao de Brigard

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO:

Cristo Rafael Figueroa

DEL REGLAMENTO DE LA UNIVERSIDAD

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al Dogma y a la Moral Católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

“En mi propia manera incoherente y alucinada, traté de dibujar las imágenes que veía en mi mente cuando oía música pop moderna estando en LSD... tontos payasos moviéndose en la pila de basura en la que estaban convirtiendo a la Tierra... Me engañé con mis propios dibujos. Otra gente pensó que eran imágenes felices de muñecos relajados teniendo un buen rato... ¡Así que eso terminé pensando yo mismo! Se me olvidó lo que eran realmente: ¡fotografías de la danza de la muerte!”

ROBERT CRUMP (Creador del Gato Fritz)

TABLA DE CONTENIDO

Introducción

I. Satrústegi en la Semana Grande. La presencia del carnaval en la novela

1. Aste Nagusia
2. La plaza pública sin límites
 - 2.1. La parada de autobús
 - 2.2. Concierto de 'Soziedad Alkoholica'
 - 2.3. La cárcel
 - 2.4. La parte vieja de la ciudad de Bilbao
 - 2.5. Txoznas, bares y tascas
 - 2.6. El burdel
 - 2.7. El Hotel Ercilla
3. "Una gigantesca reposición televisiva"

II. Apocalipsis y Carmen Miranda. Las máscaras, el discurso

1. Máscaras y mascaradas
2. El discurso del loco
 - 2.1. El efecto cómico y la locura
 - 2.2. La locura, ruta espiritual
 - 2.3. La deformación grotesca

III. La novela deformada

1. “La embriaguez de sentido”
2. Parodia y simulacro. El asunto del género
 - 2.1. Parodia
 - 2.2. Pastiche intertextual
 - 2.3. Simulacro

Conclusiones

Bibliografía

INTRODUCCIÓN

¿Qué Mac's has tenido?

Primero un Classic, luego un Power Book 150, luego un PB 8100 (el siguiente al 150), un G4 y un Titanium. Este último se me cayó de la mesa en *800 balas* y se estropeó el DVD, y eso me costó 150.000 pelears. He perdido tres portátiles, en *El día de la bestia* perdí el PB con una novela adentro y tuve que escribirla de nuevo. Otro, en una parada de autobús en México haciendo localizaciones. Y el tercero en un aeropuerto yendo hacia Las Vegas. No entiendo cómo no me perdí yo también... (Iglesia, citado en Pinel, 2004)

El anterior es un fragmento de una entrevista concedida por Álex de la Iglesia para Macuarium, la comunidad de Internet dirigida a usuarios de los productos de la firma Apple Mackintosh, entre los que podemos contar al autor español, quien siempre ha manifestado su predilección por las herramientas tecnológicas que ha encontrado en esta marca.

Pues bien, en el fragmento citado apreciamos lo que podría considerarse el origen de *Payasos en la lavadora*, la novela de nuestro estudio. Sobre todo por el efecto curioso que produce saber del computador en que se escribió y que luego

desapareció; por la alusión a la parada de autobús donde se perdió el otro Mac, y que cobra gran importancia dentro del programa narrativo de la novela y porque también asistimos a una confesión donde queda manifiesto que ésta tuvo que ser re-escrita, reconstruida, y que su edición final (la que salió a las librerías), es un conglomerado de retazos de memorias que tuvieron que ser nuevamente dispuestos en una trama coherente.

Con esto ya podemos encarar el problema de un texto cuyas operaciones de escritura se asemejan de no pocas maneras a los modos de configuración narrativa del cine, principalmente en un punto, el proceso de montaje. Y es que no podemos desconocer que antes de ser un escritor, Álex de la Iglesia es director de cine; claro, cabe una salvedad y es que todos los guiones de sus películas han sido escritos por él junto con su compañero eterno de fórmula, Jorge Guerricaechevarría. Con lo cual tenemos que de cualquier forma, sí hay un entrenamiento como escritor, así los escenarios de la escritura sean otros distintos a los que habitualmente se podrían dar en los formatos convencionales literarios.

Álex de la Iglesia se graduó de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Deusto en Bilbao, es dibujante de cómic y responsable de algunos de los personajes de culto dentro de los fanáticos españoles, cuyas historias ya son exquisiteces de coleccionistas, que restringen completamente el acceso del público promedio. Esta herencia del cómic puede rastrearse perfectamente en *Payasos en la lavadora*, la cual, por qué no, puede tomarse como todo un homenaje a este formato narrativo; y, en sentido estricto, en los *story boards* de sus películas, hechos en su mayoría por el autor español.

Álex de la Iglesia ha sabido combinar con inteligencia y visión lo que para algunos son productos 'basura' de la cultura popular, e incorporarlos a un aparato simbólico complejo que involucra los más variados horizontes narrativos. Su incursión en el cine con el cortometraje *Mirindas asesinas*, ya anunciaba, en 1991, sus intereses por uno de los aspectos más relevantes dentro del panorama contemporáneo, los productos de consumo.

La intención de estudiar una novela escrita por un cineasta, parte de esa inquietud por la asimilación de modos narrativos heredados de un formato audiovisual, e incorporados a la escritura creativa. O lo que también podría considerarse como la disolución de las fronteras entre los diversos productos provenientes de la cultura popular, los géneros, los formatos y los gustos.

En ningún momento perdemos de vista nuestro objeto de estudio para despojarlo de su condición de novela; más aún, dentro de los propósitos de este trabajo se hace necesario reafirmar constantemente que *Payasos en la lavadora* es antes que nada una obra literaria.

En lo que respecta a ella y a este trabajo debemos entonces decir que hemos dividido nuestro análisis en tres partes que, si bien, están claramente diferenciadas, nunca son independientes unas de otras y con seguridad encontramos aspectos de tal o cual capítulo que perfectamente podrían desarrollarse en otro, dejando entrever que el mismo abordaje de una novela heterogénea como esta, genera algunas dificultades metodológicas, superadas en cuanto podamos articularlas en un discurso también heterogéneo.

Por esta razón, emprendemos una lectura crítica a lo largo de tres capítulos, partiendo de una cuestión que, para nuestro concepto, es la más evidente, el asunto del carnaval como fenómeno socio-cultural y la carnavalización como teoría literaria, puesto que es justamente una fiesta concreta la que nos permite ubicar espacial y temporalmente los acontecimientos de la novela. El primer capítulo nos sitúa en las calles y recovecos de Bilbao durante la Semana Grande y nos permite conjeturar acerca de la posibilidad de la vigencia del carnaval fuera de los límites temporales, en escenarios como la televisión y su implicación en los individuos.

El siguiente paso consiste en destacar uno de los aspectos más importantes del carnaval, la máscara y las mascaradas, que sirve para vincular el ambiente de fiesta con las operaciones del discurso propias de la novela. A través de la máscara y sus aspectos esenciales, que estamos seguros se esquematizan acá, llegamos a conceptos importantes como la transformación grotesca y el discurso del loco. Y también es ella la que nos traza el puente que une lo propio del carnaval como manifestación de un deseo de liberación colectivo a través de la fiesta, con las particularidades que esa liberación puede llegar a tener en un individuo.

Tanto es así que llegamos al punto en que la máscara pasa a ser una intención y un efecto del discurso de la novela que nos ocupa, que opera en el mismo registro de otras formas de expresión contemporáneas, y que, bajo lo denominado aquí como modos de enmascaramiento textual, dará lugar a un proceso construcción

sobre la premisa del ocultamiento, justamente una de las características inherentes a todo lo que concierne a la máscara.

Parodia, pastiche intertextual y simulacro son los conceptos que utilizamos para poder determinar esas otras direcciones que toma la escritura y de qué manera significan una nueva posición frente a la cuestión de la identificación genérica de una obra literaria y en general de otras múltiples expresiones de la cultura.

En general, el fenómeno al que asistimos es el de una novela que dialoga constantemente con la filmografía de su autor y con otros textos de la cultura, configurando una visión de mundo y un todo simbólico coherente, frente a lo cual podemos decir que a pesar de la diferencia en el formato, Álex de la Iglesia escribió una novela que circula de forma análoga a sus películas, una novela de consumo, que no por ello deja de soportar un abordaje desde las herramientas que nos brinda la crítica literaria y que, un poco más allá, abre la puerta para mirar mucha de la producción literaria de nuestra época en relación con la dinámicas de la cultura contemporánea y sus particularidades.

I

SATRÚSTEGI EN LA SEMANA GRANDE.

LA PRESENCIA DEL CARNAVAL EN LA NOVELA.

Al iniciar la lectura de *Payasos en la lavadora* de Álex de la Iglesia, el primer elemento relevante que aparece es el de un escenario específico, el lugar donde acontece la historia narrada: Bilbao en el mes de agosto durante las fiestas de la Semana Grande, que de ahora en adelante llamaremos Aste Nagusia, por su denominación en idioma Euskera. Justamente es en esta situación espacio-temporal donde el narrador y protagonista Juan Carlos Satrústegi vive las aventuras que darán cuerpo al texto de la novela.

Es la voz de Álex de la Iglesia, autor, la que nos advierte, en las primeras líneas de la introducción a la novela¹, de este escenario carnavalesco: “Encontré el portátil, un *Powerbook* 150, en una parada de autobuses de la Gran Vía de Bilbao,

¹ Hay que mencionar que esta introducción está incorporada al universo ficcional de la novela y funciona en dos vías, por un lado, pretende ser una nota aclaratoria acerca del proceso de génesis del texto y por el otro, aunque dé la impresión de estar situada en una esfera exterior al texto mismo, constituye parte fundamental, porque es la inserción de Álex de la Iglesia (autor) como un personaje más de la novela.

a altas horas de la madrugada, durante la Semana Grande”. (Iglesia, p. 7. *Cursivas del autor*) Luego, en líneas posteriores, será el propio Satrústegi², protagonista, quien también dé cuenta de ello: “Tengo que hablar de Horkheimer y las pulgas, de Pirandello y el caballito, de las fiestas de mi pueblo” (Iglesia, p. 11). Aunque en este punto, el motivo del carnaval no esté lo suficientemente explícito, irá desarrollándose a medida que transcurra la novela, para configurarse como el telón de fondo, el ambiente donde ocurrirá el periplo de Satrústegi.

Pero lo narrado no es solamente las aventuras de nuestro personaje durante el tiempo que dura Aste Nagusia, sino que está presentado como un cúmulo de ideas, imágenes y recuerdos heterogéneos agrupados casi de manera caótica, e insertos en varios momentos de la novela.

Podemos hablar entonces de dos tipos de desplazamiento de Satrústegi: uno material y físico a través de las calles de Bilbao y otro, paralelo al anterior, que obedece a un rastreo en la memoria personal del protagonista. Esta configuración de la memoria individual de Satrústegi será retomada más adelante, así que por ahora detengámonos en el asunto del carnaval.

1. ASTE NAGUSIA

Aste Nagusia no difiere mucho de otro tipo de festividades similares en otras latitudes: durante una semana –nueve días para ser más exactos– tienen lugar

² ‘Satrústegi’ es una empresa española de transportes de carga por carretera, tienen unos anuncios publicitarios inmensos en todas las carreteras del país.

toda suerte de actividades colectivas que unifican el sentir del pueblo Vasco y a su vez abren la puerta al turista de otras regiones de España y del mundo. Hagamos un pequeño recorrido histórico y remontémonos a los orígenes de esta fiesta tal y como se conoce hoy.

En el verano de 1977, Bilbao, a diferencia de otras ciudades europeas, quedaba vacío. Un éxodo masivo de bilbaínos tenía lugar con lo que la industria hotelera también cerraba sus puertas y se iba de vacaciones. En ese mes de agosto ocurría la Semana Grande, lo cual es un decir, porque además de uno que otro festejo callejero, alguna velada boxística, corridas de toros y la gira por provincias de compañías menores de teatro, las 'fiestas' no tenían relevancia alguna en la prensa, salvo algún anuncio aislado. Ese sería el último año de estas fiestas por decirlo, anónimas, porque para 1978 se nombra la primera Comisión Popular de Fiestas encargadas de dotar de nueva vida a la Semana Grande. En este proyecto figura la creación de grupos o cuadrillas de animación que con el nombre de Comparsas³ aparecen espontáneamente sin ningún plan prefijado, ni tan siquiera idea de continuidad y que demandan la participación y preparación de la comunidad casi durante todo el año precedente. De esta forma, con la inclusión de las Comparsas, en los años siguientes Aste Nagusia se ha ido consolidando como el escenario de una serie de actividades musicales, deportivas, culturales y carnales durante nueve días, que inician con el *Txupinazo*⁴, la apertura de

³ El sentido de las comparsas como elemento de las fiestas de Aste Nagusia en particular se puede observar en ciertos momentos de *Payasos en la lavadora*.

⁴ El txupinazo es el lanzamiento de una serie de cohetes y fuegos artificiales que dan inicio a las fiestas

las *Txosnas*⁵ y la lectura del pregón por parte de *Marijaia*⁶ (patrona/símbolo de las fiestas. Literalmente: La bruja que trae la fiesta a la ciudad).

De pronto oigo una explosión. Noto cómo repercute en mi piel la poderosa onda expansiva. Inmediatamente después otras dos, aún más fuertes. No lo dudo. Nos están bombardeando. Comprendo que los militares se hagan cargo de la situación. La gente, atemorizada, mira al cielo buscando algo, una razón, un porqué, pero es imposible traspasar la cortina de vapor, humo negro y contaminación que cubre la ciudad. Examino las fachadas de los edificios que me rodean, por si alguna se derrumba a causa del impacto. Todos corren presas del pánico. El cielo se ilumina con un intenso color rojizo, y oigo segundos después el ruido de otra explosión. ¡No tardaremos en morir despedazados! Dios, algunos enloquecidos aplauden

⁵ Las Txosnas son locales dedicados a la instalación de los grupos de comparsas y a la venta de bebidas y comida ubicados en las calles, albergan también espectáculos musicales menores.

⁶ “Marijaia fue una ocurrencia de última hora. El lamentable estado, que más que de conservación era de absoluto abandono, en que se encontraban las figuras de los Gigantes Bilbaínos construidos en 1962 por suscripción popular, hacía imposible su presencia en Aste Nagusia. Y aunque este se había solucionado, o cuando menos cubierto, gracias al Ayuntamiento de Vitoria que cedió tres parejas de los suyos como suplentes, los miembros de la Comisión de Fiestas seguían dándole vueltas a la forma de tener algún tipo de gigantón genuinamente bilbaíno para las primeras fiestas de Aste Nagusia. Varios de ellos conocían de la existencia de una mascarilla de una muñecota que Mari Puri Herrero tenía confeccionada en su taller, a base de papel engomado, e impresionados por la fuerza de su imagen, propusieron a sus compañeros el presentarla a los bilbaínos como una especie de sorpresa.

Mari Puri aceptó dotar a aquella mascarilla de una cabeza, con pelos de esparto recogidos en una pañoleta, y de un cuerpo de unos tres metros de altura, armado con madera, y los brazos en alto invitando a la danza, y los propios miembros de la Comisión de Fiestas compraron las telas para confeccionar el vestido, al que se le dieron las últimas puntadas en la misma mañana del histórico 19 de agosto de 1978. En apenas cinco días, había nacido Marijaia. Un personaje ‘sorpresa’, al que incluso la mayoría de los miembros de la comisión de fiestas no había visto hasta su aparición al pie de la Basílica de Begoña, destinada a nacer y morir para siempre con la primer Aste Nagusia. Tan solo se tenía claro que sería quemada al final de las fiestas y enterrada según los usos marineros, tirando sus cenizas a la Ría dentro de un ataúd de color amarillo, de cuatro metros de largo, que diseñara Ángel Cámara, y no llegó a elaborarse protocolo o ritual alguno para sus apariciones, pero no cabe duda de que, desde el mismo momento de su presentación pública, a las seis de la tarde del sábado 19 de agosto de 1978, al pie de la Basílica de Begoña, Marijaia cautivó de tal manera a los bilbaínos, que allí mismo quedó erigida en la señora de la fiesta bilbaína de Aste Nagusia y su máxima representación simbólica. Marijaia ascendía, en pleno loor de multitudes, al OLIMPO MITOLÓGICO BILBAÍNO, encarnando el nacimiento, vida, muerte y resurrección de Aste Nagusia, y alcanzando la gloria de la salvación de su extinción y su muerte, que en un principio se había previsto como definitiva”.

(Tomado de: <http://boards1.melodysoft.com/app?ID=astenagusia%20&msg=1884&DOC=41>)

el bombardeo. La barbarie y la rapiña se harán con los comercios y las mujeres serán apaleadas y violadas... El cielo vuelve a estallar, esta vez con un fuerte tono verdoso. Me tiro al suelo; la explosión sonó cerca... Treinta segundos después me incorporo perdido de mierda y barro, con la certeza de que lo que estoy viendo no son más que fuegos artificiales. (Iglesia, p. 76)

Parece un chiste, pero en realidad es la descripción del *Txupinazo*. *Payasos en la lavadora* presentará entonces al poeta Juan Carlos Satrústegi realizando los trámites para cobrar su seguro de desempleo, el llamado 'paro' para los españoles; recibiendo los golpes de la crítica por su primer libro de poemas *A tomar por culo*, esperando la salida del segundo *No me jodas en el suelo como si fuera una perra*, y viviendo (léase enfrentándose con el mundo) y escribiendo durante Aste Nagusia lo que será su tercera obra *Payasos en la lavadora*.

La escritura de la novela ocurrirá a medida que avanza Aste Nagusia, en cualquier lugar y a cualquier hora y, de manera análoga al caos reinante durante la fiesta, la novela irá adquiriendo forma como un conglomerado de ideas, recuerdos, experiencias sin orden alguno, y que serán encontradas por Álex de la Iglesia en una parada de Autobús, quien se encargará de su edición y posterior publicación⁷:

Se trata de un conjunto de pensamientos, experiencias y recuerdos sin hilazón aparente, salvo una crónica misantropía. (Iglesia, p. 7)

⁷ Cabe mencionar que el hallazgo del computador por parte de Álex de la Iglesia hace parte del universo ficcional de la novela.

Las ideas se amontonan y soy incapaz de ordenarlas. Así es mejor. Pelearán entre sí intentando escapar de mi cerebro como las ratas en un naufragio. Sólo sobrevivirán las mejores, las más astutas y desalmadas, las crueles, las verdaderas. (Iglesia, p. 10)

Es en el escenario del carnaval donde asistimos a la suerte de un hombre abandonado por el Estado (paro) y arrojado al terreno inestable de la ausencia de la norma. Es decir, el de Satrústegi es un recorrido inseguro, desconocido, errante. Lo cual convierte el argumento en un deambular a la espera de cualquier cosa que pueda suceder. Y esta ausencia de la normatividad es una de las características principales del fenómeno del carnaval para Mijail Bajtin:

Las leyes, prohibiciones y limitaciones que determinan el curso y el orden de la vida normal, o sea, de la vida no carnavalesca, se cancelan durante el carnaval antes que nada, se suprimen las jerarquías y las formas de miedo, etiqueta, etc., relacionadas con ellas, es decir, se elimina todo lo determinado por la desigualdad jerárquica social y por cualquier otra desigualdad (incluyendo la de edades) de los hombres. (Bajtin, 1986, p. 173)

Bilbao será tomada por la locura y el desorden durante una semana y Satrústegi se verá allí sumergido. Cabe anotar que la primera sensación del personaje es de rechazo y repulsión, claramente misantrópica, hacia lo que él asimila con el derrumbamiento de Occidente: “Será cosa de las fiestas, a no ser que, por fin, el caos y la locura hayan tomado las calles y Occidente se derrumbe de una puta vez” (Iglesia, p. 39); para inmediatamente después, por efecto del alcohol convertirse en plena aceptación. También desde Bajtin podemos afirmar la no

posibilidad de escape del carnaval, puesto que quien allí se encuentra no asiste como espectador a una representación, sino a una forma anormal, disparatada del vivir, es lo que se ha dado en llamar el mundo al revés o la otra vida. En este punto Satrústegi describe de manera muy general su impresión respecto de las fiestas de su pueblo, siempre con la velocidad narrativa característica de todo el relato. Este encuentro y posterior inmersión en la fiesta es lo que dará comienzo a nuestro análisis. Para lo cual hemos de citar un fragmento de la novela bastante ilustrativo al respecto:

Había mucha gente en la calle para ser de noche, algunos iban disfrazados (...) Recuerdo que se oía música lejana. No cabía duda. Había comenzado la Semana Grande, las fiestas de mi ciudad... Una ráfaga de aire frío me hizo presagiar que a partir de aquel momento mi vida correría peligro.

...No puedo soportar al típico imbécil disfrazado de pueblerino ¿Y la niña que se viste con el traje de su padre y se pinta bigote? ¿No es lo peor? No; es peor el grupo de individuos con pelucas y tetas enormes de plástico. No hay nada más odioso que la imaginación de la gente.

Habría que crear algún tipo de organización criminal que impidiera todo esto. Se me ocurre llamarla PANICO. Con el tiempo ya daríamos sentido a las iniciales. No sé dónde me estoy metiendo. Estoy rodeado. La canalla, la chusma me aprisiona, me arrincona cada vez más. Huele a vino barato y a orín en grandes cantidades. En las fiestas de mi ciudad se dedica una calle exclusivamente a mear. Noto cada vez más presión. Resulta difícil caminar. Las fanfarrias –grupos musicales callejeros- tocan *A mi me gusta el pim, piribim, pin, pin*. Dios, un niño me ha tirado un petardo a los pies. Necesito beber algo. Me acerco a un puesto ambulante y pido un kalimotxo, bebida autóctona que consiste fundamentalmente en vino malo y Coca-Cola. Me preguntan si quiero un Katxi, y como soy débil, digo que sí. Me sacan un litro de kalimotxo en un vaso enorme de plástico. (Iglesia, p. 39)

Luego vendrá una alusión a la horda de personas y a un par de hechos curiosos y característicos del descontrol reinante durante la fiesta: un joven que se lanza desde una farola, se transmite una canción de moda por los altavoces y una pelea. Todo esto sumado acrecentará la repulsión y el desagrado de Satrústegi.

Ha sido Mijail Bajtin quien ha delineado una teoría del carnaval en su relación con la literatura. Por un lado ha estudiado los conceptos de carnaval y visión carnavalesca del mundo para después dar una definición de lo que él llama literatura carnavalizada, concepto éste sobre el que se ha desarrollado toda una tradición literaria que llega hasta nuestros días. Pero hemos de mencionar que desde Bajtin hasta hoy las ideas y definiciones sobre el carnaval han evolucionado y sufrido significativas transformaciones en donde han influido las dinámicas de las sociedades contemporáneas y por ende han afectado formas de expresión como la literatura.

El recorrido histórico que hace Bajtin desde los llamados géneros cómico-serios como el Diálogo Socrático y la Sátira Menipea hasta las obras de Rabelais y Gogol debe continuarse, porque es posible hallar en novelas de nuestro tiempo los rasgos fundamentales de la literatura carnavalesca, afectada y enriquecida por nuevas aportaciones teóricas al tema, que no son otras que las lecturas que se han hecho de los textos bajtinianos.

Pero aún así, Bajtin será de gran utilidad como punto de partida para configurar un modelo de análisis que involucre esos acercamientos posteriores a la teoría del carnaval, porque fue el primero en abordar el problema y plantearlo como una

teoría literaria y ya no como asunto de la antropología o la etnografía; así que repasaremos sus principales lineamientos teóricos para después rastrear la evolución del concepto en otros autores como Julia Kristeva o Umberto Eco y así argumentar por qué una novela como *Payasos en la lavadora* podría pertenecer a una ‘tradición’⁸ de la literatura carnavalizada. Es decir, estableceremos nexos constantes entre momentos específicos de la novela y la teoría del carnaval para responder al interrogante por la relación entre *Payasos en la lavadora* y el carnaval contemporáneo. Desde nuestra perspectiva de análisis, éste será el primer momento de acercamiento a la novela de Álex de la Iglesia.

Hemos de coincidir con Bajtin en la siguiente afirmación:

El carnaval en sí (reiteramos: en el sentido del conjunto de todos los festejos diversos de tipo carnalesco) no es desde luego un fenómeno literario. Es una forma de *espectáculo sincrético* con carácter ritual. Se trata de una forma sumamente compleja, heterogénea, que siendo carnalesca en su fundamento, tiene muchas variantes de acuerdo con las épocas, pueblos y festejos determinados. (Bajtin, 1986, p. 172. Cursivas del autor)

La anterior cita para decir que no es el acto del carnaval lo que interesa a Bajtin (ni a nosotros) sino su traducción –para emplear el término bajtiniano–, al lenguaje literario, frente a lo cual el propio Bajtin da una justificación afirmando que el lenguaje del carnaval se presta para ser transpuesto a un lenguaje de imágenes, esto es, a la literatura, puesto que se trata de todo un sistema de formas simbólicas que no se ajustan satisfactoriamente al lenguaje verbal ordinario pero

⁸ Utilizo las comillas porque el concepto de ‘tradición’ tiene que ver con lo propio carnalesco y será tratado más en profundidad para determinar su validez en el contexto de este estudio.

sí al literario, análogo al lenguaje del carnaval.

Ahora bien, entendamos el carnaval como una manifestación de lo popular ya que siempre será dentro de esta esfera en que lo hallaremos. Pero no sólo es una manifestación periódica de un deseo de liberación, es la liberación misma durante un tiempo determinado, por esa razón no funciona como escenario de representación sino como escenario de la vida misma, o de la vida al revés, anormal y disparatada, que puede llegar a ser el carnaval.

2. LA PLAZA PÚBLICA SIN LÍMITES

En líneas anteriores mencionábamos la aparición del escenario de la novela: Bilbao, que de acuerdo con lo anterior, debiéramos decir que como lugar de la acción, tiende a la transformación durante Aste Nagusia⁹. La ciudad no permanece inmutable sino que el comienzo de la fiesta le otorga vitalidad, movimiento.

Al estar el carnaval situado en la órbita de lo popular, debemos aceptar que el lugar donde se manifiesta en su más alto grado eso popular, es en la plaza pública, que para nuestro caso debe ser entendida no como un lugar específico, limitado en el espacio, sino como la metáfora de la interacción de los individuos:

La arena principal de acciones carnalescas era la plaza con las calles adjuntas. El carnaval ciertamente, también penetraba en las casas y se

⁹ Este asunto de la transformación será fundamental a la hora de hacer el análisis de Juan Carlos Satrústegi como personaje arquetípico carnalesco. Así como Satrústegi se transforma–degrada, la ciudad también lo hace, en una especie de metáfora en que los lugares adquieren una suerte de comportamiento orgánico.

delimitaba en realidad tan sólo en el tiempo y no en el espacio; el carnaval no conoce el escenario ni las candilejas del teatro y su espacio principal podría ser solamente la plaza, puesto que por su misma idea el carnaval es *popular y universal*, y *todos* deben participar en el contacto familiar, la plaza del carnaval –plaza de acciones carnavalescas- adquirió un matiz simbólico complementario que la ampliaba y la profundizaba. (Bajtín, 1986, p. 181. Cursivas del autor)

Cuando esta interacción se intensifica y multiplica estamos penetrando el concepto de carnaval. *Payasos en la lavadora* transcurre durante las fiestas de Bilbao y toda la ciudad se convierte así en una plaza pública de dimensiones hiperbólicas. Varios puntos unen nuestro planteamiento con las afirmaciones de Bajtín. Principalmente mencionemos el carácter simbólico de la plaza pública. El término plaza es empleado para designar una apertura, es decir, no se restringe a la plazoleta sino que abarca otros lugares, llamémoslos secundarios, donde también se pueden hallar los registros de lo popular, configurándose así como un ente abierto que abarca todas las zonas donde el contacto familiar y festivo entre los individuos es posible. Bajtín afirma lo siguiente frente a este fenómeno:

También otros lugares de acción (...), al poder ser espacio de encuentro y contacto de todo tipo de gente –calles, tabernas, caminos, baños públicos, cubiertas de buques, etc-, adquieren un sentido complementario de plaza carnavalesca. (Bajtín, 1986, p. 181)

Y de esa forma podemos hallar en la novela de Álex de la Iglesia esos lugares que se convierten en extensiones de la plaza y adquieren las características de ella. Estos lugares, instancias de lo público, serán definitivos al hacer el rastreo del

recorrido espacial de Satrústegi y sus encuentros y desencuentros con los otros personajes de la novela. Debemos hacer la salvedad de que algunas de las instancias que nombraremos no son propiamente lugares, sino sucesos y acontecimientos, pero que remiten a lo que hemos llamado aquí las extensiones de la plaza pública. Visitemos entonces esos lugares, que además nos ayudarán a hacer reflexiones sobre aspectos puntuales del carnaval.

La siguiente mención de los lugares de la novela es en cierto sentido, un afán metodológico de ubicación de las acciones, de delimitación de una serie de episodios y anécdotas, pero aquí no encontramos aún la esencia de lo carnavalesco-literario, más bien, son rastreados ciertos elementos característicos del carnaval como fenómeno socio-cultural y su equivalencia en la novela con motivos recurrentes y topografías. Pero este es solamente un primer nivel de acercamiento a *Payasos en la lavadora* puesto que, en este caso, el escenario carnavalesco de Aste Nagusia permite descubrir una estructura en la que la naturaleza del carnaval se manifestará, ya no como actos y lugares sino en la organización misma del lenguaje verbal y las operaciones de escritura allí presentes.

2.1. La parada de autobús

Allí Satrústegi irá escribiendo el borrador de la novela; además es como una especie de remanso, un sitio de anulación parcial del vértigo y el desenfreno de las fiestas. Será muy importante porque desde allí podremos acceder al proceso de reflexión y decantamiento (al menos en apariencia) de los acontecimientos

ocurridos al protagonista. La parada de autobús es el sitio donde lo vivido por Satrústegi durante Aste Nagusia deviene memoria y escritura. Veamos:

Estoy cansado. Me duele la cabeza, el cuello y la espalda... Será de estar de pie todo el rato. O quizá alguien ha estado saltando toda la noche sobre mí. No sé. Estoy delante del ordenador y no he desayunado siquiera. Claro, estoy en una parada de autobús. (Iglesia, p. 33)

Dejo el ordenador un momento sobre un pequeño cubo de basura, al lado de mi parada de autobús. Paseo de un lugar a otro, pensando en arriesgarme a volver, en vez de esperar a que me detengan aquí, en esta ridícula esquina. Sólo tendría que cruzar el puente del Arenal. (Iglesia, p. 36)

Me duelen los ojos de tanto mirar esta maldita pantalla líquida. Yo no sé si esto se está guardando o se me va a borrar todo de pronto. Por ahora parece que se mantiene. La batería marca una barra (...) me veo desde fuera y descubro que sigo aquí, de pies, en la parada de autobús. Hace calor (...) Quiero centrarme en lo que ocurrió estos últimos días, pero me cuesta un esfuerzo horroroso. (Iglesia, p. 133)

Y hacia el final de la novela:

Pirandello. Mi amigo Pirandello, recién duchado, con un maletín. Nos sentamos en una parada de autobús. Paso de contarle la verdad. ¿Cómo podría explicar la nariz rota, las cicatrices de mi cara, los huesos fuera de lugar?... ¿Cómo justificar el olor que despiden mis sobacos, cómo hacer comprender a Pirandello que mis nalgas se han enrojecido, amaratado, quemado hasta endurecerse como las plantas de los pies? Y lo más terrible, ¿cómo podría entender Pirandello que lo más maltratado de mi organismo es mi cerebro? (Iglesia, p. 165)

En la parada de autobús comienza y termina la novela. Y también es el punto que une el momento en que Satrústegi es detenido por los del psiquiátrico y deja el computador y cuando Álex de la Iglesia, o mejor, el personaje de ficción Álex de la Iglesia, encuentra ese computador y decide editar la novela, único archivo allí contenido. Yendo un poco más allá, podríamos decir que la parada de autobús funciona como enlace entre el universo de ficción de la novela y una posible realidad exterior a ella.

Acciones (semana grande), parada de autobús, Satrústegi, memoria, escritura, computador, parada de autobús, Álex de la Iglesia, edición, Novela. Esta puede ser más o menos la línea de seguimiento que podemos hacerle a la historia y donde podemos ver que la parada de autobús cumple una función de elemento cuya relevancia en el texto está dada por ser un posibilitador del discurso. Sin parada de autobús no hay novela.

2.2. Concierto de ‘Soziedad Alkoholika’

Una de las actividades principales durante Aste Nagusia y que aglutina miles de personas es el gran número de conciertos musicales de todos los géneros, y para lo cual se destinan varios escenarios, desde los muy grandes hasta los de reducida capacidad. Aste Nagusia se convierte así, en arena para muchos grupos locales de rock. ‘Soziedad Alkoholika’¹⁰ es uno de ellos y su presentación en la novela ocurre en la Plaza Nueva de Bilbao, que no es otra cosa que la plaza

¹⁰ Esta agrupación de rock también participa en la banda sonora de la película *El día de la bestia* dirigida por Álex de la Iglesia

mayor de esta ciudad.

Poco a poco nos adentramos en la Plaza Nueva, recinto típico de mi ciudad semejante a la Plaza Mayor de Madrid pero sin madrileños. Al fondo, a lo lejos, vislumbro algo que se parece a un escenario, iluminado con focos de diferentes colores. No podemos acercarnos más; la masa de gente es compacta, sin fisuras; miles de personas formando una especie de queso inmenso. Apocalipsis me asegura que los intérpretes son un grupo excelente. Se llaman Soziedad Alkoholica. (Iglesia, p. 54)

Apocalipsis es uno de los amigos que ha hecho Satrústegi en su recorrido, bautizado por él mismo porque va disfrazado con bolsas de basura y periódicos y según él no puede representar otra cosa que el fin de una era o el Apocalipsis, y el 'queso inmenso' es una metáfora de la interacción-integración, a la manera de un proceso químico, de los individuos entre sí. Queso aquí equivale al concepto sociológico de masa.

Esta mención a la plaza mayor nos permitirá enlazar la novela con los planteamientos de Bajtin respecto al carácter de vivencia del carnaval (Bajtin, 1986, p. 173) y las categorías esenciales de éste:

- La aniquilación de toda distancia entre personas, normativa, jerárquica, social, de etiqueta, en fin, de todas las desigualdades entre individuos y que tienden a desaparecer durante las fiestas, propiciando así una posterior instalación de un tipo de *contacto libre y familiar*.
- También Bajtin menciona otra categoría, la *excentricidad*, que permite la manifestación en actos concretos de aspectos reprimidos de la naturaleza humana

y que es posible en la plaza pública. En *Payasos en la lavadora*, toda la descripción del concierto y la forma en que Satrústegi llega a la tarima son una muestra de esta categoría. Esta salida a flote de lo reprimido es posible en el carnaval porque la abolición de las jerarquías durante el desorden de la fiesta funciona como catarsis y utiliza elementos mediadores como el humor, la risa, el disfraz y la máscara. En síntesis, el carnaval permite ser 'uno' a través de la aparición de 'otro', y esto da un carácter casi místico a algunos carnavales. En particular para Satrústegi, esta suerte de trascendentalidad está presente.

La Plaza Nueva de Bilbao es una especie de punto de partida que irá derivando en todos y cada uno de los lugares donde acontecerán las acciones carnavalescas de la novela.

- Una tercera categoría es la de las *disparidades carnavalescas*, que no es otra cosa que la lógica misma del carnaval, anormal, desviada, transgresora, contradictoria, paradójica, y que une lo aparentemente diverso y desunido por el curso de la vida normal jerárquica.

- En consecuencia aparece otra categoría, la *profanación*, que conjuga en actos concretos todas las categorías anteriores. Recordemos que es en la Plaza Nueva donde se corona a *Marijaia*, para después arrojarla a La Ría¹¹. De manera análoga, Satrústegi también es ensalzado y arrojado a La Ría después del encuentro con Ligeti y sus amigos (Iglesia, pp. 41-43). La primera profanación que encontramos manifiesta en la novela es a la poesía, puesto que Satrústegi, poeta, será golpeado y destronado, ya no sólo durante el tiempo de vigencia del carnaval

¹¹ Sistema fluvial menor que atraviesa la ciudad de Bilbao.

sino en su vida cotidiana; es decir, el carnaval ya no como fiesta, se extiende a la esfera de lo ordinario y habitual en la vida del protagonista, y también por fuera de la novela misma, puesto que la tradición literaria que aquí funciona como el texto oficial, es también objeto de trasgresión y profanación.

2.3. La cárcel

Se da aquí uno de los episodios importantes de la novela: la deformación grotesca del rito carnavalesco del travestismo¹². Satrústegi es violado (Iglesia, pp. 57-58), anunciando implícitamente lo que será el carácter andrógino, ambiguo y binario del personaje luego de su transformación en Estela Plateada (Iglesia, p. 96). Este asunto de las transformaciones de Satrústegi –utilizo el plural ya que convertirse en Estela Plateada hace parte de toda una serie de cambios que experimenta el protagonista-, será abordado más ampliamente al momento de tratar el asunto de la máscara.

2.4. La parte vieja de la ciudad de Bilbao

Es otro de los escenarios donde ocurre la fiesta. Importante mencionar que el resto de la ciudad, o gran parte de ella se encuentra afectada por la huelga en los servicios de limpieza; esto, sumado a las cantidades de basura que producen las fiestas, hacen que el panorama se convierte en algo supremamente agresivo para Satrústegi quien lo equipara con una especie de cataclismo, al sospechar que la

¹² Este rito del travestismo y de la bisexualidad y su relación con el carnaval y otros ritos populares está ampliamente documentado y explicado en: Ivanov, 1989

ciudad desaparecerá bajo las toneladas de desperdicios.

Si a este paisaje infernal, propio del Bosco, sumamos las cataratas de basura que provocan las fiestas todos los años, el casco viejo y sus alrededores habrán desaparecido bajo torrentes de desperdicios humeantes, como la lava de un volcán cubrirán los edificios hasta hacerlos desaparecer. Pompeya fue una broma, la peste que asoló Europa en la Edad Media tan sólo fue un ensayo; esta es la Catástrofe Definitiva. Los cimientos de Occidente se agrietan bajo mis pies. (Iglesia, p. 74)

Esta visión apocalíptica y desesperanzada es crucial en todo el curso de la novela, recordemos que ya antes Satrústegi ha anunciado este derrumbamiento de Occidente por causa de la locura producida en las fiestas. Lo que no queda claro del todo es si Satrústegi desea la caída, la presiente con temor, o ambas. Por otro lado, lo catastrófico constituye una presencia importante en la novela, casi es el clímax posible al que tiende. En este sentido la aparición del amigo disfrazado con bolsas de basura bautizado como Apocalipsis da una clara idea de lo que para nuestro personaje significa ello: la catástrofe final es un paisaje putrefacto, infeccioso, pestilente, infernal, que cubre la antigua civilización. ¿Metáfora del carnaval? tal vez, lo cierto es que este tipo de imagen no es exclusiva de la novela, en *La Comunidad*, película también dirigida por Álex de la Iglesia, ocurre algo parecido: la casa donde hallan el cadáver del viejo también está llena de bolsas negras de basura, como lo está la casa de la Varillas (Iglesia, p. 110), y que funciona como un anuncio de lo venidero tal y como dice el mismo Satrústegi: “Descubro en todo aquello una clara premonición de los últimos acontecimientos”

(Iglesia, p. 111); en otra de las películas de Álex de la Iglesia, *Muertos de risa*, uno de los personajes, Bruno, en un acceso paranoide, explicando cómo la basura permea todas las acciones de los hombres; refiriéndose a su vecino Nino (el otro protagonista) dice: “la basura te define”, porque es ella la que habla sin ningún tipo de restricción sobre lo que puede ser o –en el caso de esta película-, lo que aparenta ser, un individuo, introduciéndonos en esa idea del simulacro que plantea Jean Baudrillard, y a la que llegaremos luego de atender lo concerniente al disfraz y la máscara. La basura es un disfraz. Apocalipsis encarna así una idea mucho más perversa que la de un hombre vestido con bolsas negras.

De esta forma, la existencia de lo carnavalesco va adquiriendo para Satrústegi tintes macabros, al conducirlo a un estado de no posibilidad de escape; la fiesta así se convierte en un descenso hacia el infierno, imposible de eludir por el estado de inconciencia de los individuos durante la fiesta y por la abolición de cualquier tipo de normatividad. Un poco Satrústegi nos va sugiriendo que el carnaval en acto, se limita en el tiempo (los nueve días de Aste Nagusia), pero que su influencia se extiende silenciosamente a las otras esferas de la vida cotidiana, provocando un caos moral y anárquico. La trasgresión de la norma y la búsqueda de la libertad durante el carnaval, estudiados por Bajtin, es exagerada en *Payasos en la lavadora* y muestra ese paisaje convulso y caótico contemporáneo, que también halla una correlación con la ya mencionada huelga de los servicios de aseo y con el caos institucional puesto manifiesto cuando Satrústegi hace los papeleos para cobrar su seguro de desempleo y parodiado como una conspiración

entre organizaciones criminales: HYDRA y SPECTRA¹³. “Está claro que el INEM es un montaje, una tapadera tras la que se oculta SPECTRA, o algo peor. Quieren hundir a Occidente, y el INEM es el primer paso”. (Iglesia, p. 22). Nuevamente el asunto de la caída de Occidente se hace presente. Podemos extrapolar varias cosas de aquí: lo carnavalesco en *Payasos en la lavadora* es una forma concreta de la catástrofe en el mundo cotidiano. La anulación o alteración de la conciencia de los individuos durante la fiesta puede extenderse al discurrir de la vida ordinaria. No hay una liberación real a través del desarreglo de los sentidos sino una sumisión en el caos. Lo que inicialmente era una manifestación del contacto familiar facilitado por la ausencia de jerarquías sociales se convierte poco a poco y peligrosamente en una deriva del individuo en el mundo contemporáneo, como bien le sucede a Satrústegi. Ante eso no hay otro camino que la insurrección.

2.5. Txoznas, bares y tascas

Estos tres lugares, extensiones de la plaza pública, adquieren matices diversos en la novela; mientras que las txoznas mantienen el carácter abierto que invita al ciudadano a hacer parte del carnaval, los bares y las tascas, son entidades cerradas que, si bien conservan el espíritu festivo, el acceso a ellas se torna restringido. En los bares por la falta de identificación con las subculturas que se reúnen en lo que Satrústegi llama los ‘pubs modernos’: “Durante estos últimos años he podido observar una preocupante proliferación de pubs modernos,

¹³ Recordemos que SPECTRA es el nombre de la organización criminal contra la que se enfrentan los servicios secretos en algunas de las novelas y películas del agente 007, James Bond.

decorados por una nueva escuela de anormales a los que podríamos denominar los *goticopalurdos*" (Iglesia, p. 89). En las tascas se da también esta forma de exclusión, particularmente en la llamada tasca *Txema*, que funciona como un arquetipo de los demás locales similares, porque a pesar de sumarse al ambiente de carnaval, es un lugar donde aún se conservan las normas de etiqueta, que como bien dice Bajtín, se transgreden durante el carnaval:

Una vez en la calle reflexiono sobre lo ocurrido. ¿Por qué no he podido participar, como todos ellos, de un buen vino y una apacible charla? Es evidente que he cometido algún imperdonable error de etiqueta (...) Ahora que lo pienso, existía un denominador común en su indumentaria: todos vestían el pantalón mil rayas. Cuatro tenían camisa blanca. Tres de ellos llevaban el jersey al hombro, y dos de ellos llevaban boina. Si quiero moverme en estos ambientes, debo escoger cuidadosamente los elementos que compongan la unidad de mi vestuario y combinarlos con elegancia. (Iglesia, p. 109)¹⁴

La restricción de este contacto familiar en dichos lugares nos pone de manifiesto el sentido ambiguo que empieza a descubrirse en la novela; a pesar de que pubs modernos y tascas son concebidas también como instancias de lo público (lo conocido por muchos individuos), se configuran como una forma más que adquiere la esfera de lo privado (lo propio del individuo y desconocido por la colectividad). Satrústegi experimenta ese rechazo porque dichos lugares debieran pertenecer al universo del carnaval y ser agenciamientos de la fiesta, pero no lo

¹⁴ Ver también el epígrafe de ese capítulo: "Te has ataviado de manera ridícula para este mundo" Kafka; que se constituye en otro de los puntos de enfrentamiento que tendrá Satrústegi con el mundo que está empezando a conocer.

son más que en apariencia. Esta también es una forma de trasgresión de las categorías bajtinianas del carnaval, ya que lo inicialmente concebido como un contacto festivo y familiar tenderá poco a poco a la exclusión, configurando así ya no un 'gran carnaval' sino 'carnavales pequeños' conformados por grupos humanos minoritarios exclusivos y excluyentes. La novela como ese ente trasgresor está también mostrando cómo en el mundo contemporáneo es necesaria una revisión de la teoría bajtiniana puesto que, como decíamos líneas arriba, el carnaval también ha incorporado elementos nuevos a lo largo de la historia moderna. Esto hace conveniente la utilización de nuevas herramientas críticas para abordar el problema.

2.6. El burdel

En el universo de la novela, no es posible imaginarlo en un lugar distinto al barrio bajo y caso contrario a lo expuesto anteriormente, son las casas de prostitución un elemento clave en eso que hemos llamado la extensión de la plaza pública. Por un lado, es el barrio bajo y el burdel donde es posible vivir la fiesta con intensidad; y por otro, son los burdeles aquellos lugares donde de manera explícita una de las formas de lo íntimo y lo privado –el sexo-, se hace público.¹⁵ Veamos:

...La Semana Grande continúa. No consigo identificar el barrio, pero parece animado. Debemos encontrarnos en algún lugar al otro lado de la Ría.

¹⁵ En muchas de las fiestas contemporáneas podemos ver que las paredes del burdel se han derrumbado. La orgía también se da en la calle. Los encuentros sexuales 'a la vista de todos' durante estas fiestas no son extraños. Recuérdese el festival de Woodstock o Love Parade, la fiesta electrónica en las calles de Berlín, por sólo mencionar algunos.

Pregunto a un amable transeúnte de color. Me indica que esto es la Palanca. Eso me tranquiliza, me resulta familiar. *La Palanca...* Suena como un lugar mítico: La Atlántida. Aquí es donde viven los dioses de mi ciudad, como los griegos, en lo alto de una colina. Los edificios parecen antiguos. Ya lo veo, es la acrópolis de la villa, su centro intelectual. Puede apreciarse en la gente que nos rodea. Todos andan con algo en la cabeza, como distraídos. Los hombres pasean, charlando amistosamente, compartiendo ideas, proyectos, ilusiones. Las mujeres salen de los locales a recibir a los paseantes. Los tratan con un cariño inusual, típico del norte. Intxáustegi, amante de las costumbres locales, entabla una animada conversación con una atractiva mujer de aspecto caribeño. Mientras, decido introducirme en un local sugerente: *El Gato Negro*. (Iglesia, p.138. Cursivas del autor)

Necesariamente debemos tomar *La Palanca* como el arquetipo del barrio de inmigrantes: transeúnte de color; todos andan con algo en la cabeza, mujer de aspecto caribeño. Pero inicialmente, lejos de insinuar que éste es un barrio peligroso y sórdido, se refiere a él, primero, como un lugar donde el contacto familiar propiciado por la fiesta se acentúa y da lugar a que diferencias de tipo racial, cultural o religiosas (que es lo que se intenta decir finalmente al mostrar el flujo de gentes provenientes del extranjero), desaparezcan; y por otro lado, en un tono paródico, se refiere al sitio como el epicentro de la intelectualidad y a sus mujeres como las intelectuales, ridiculizando el hecho evidente de que en muchas de las capitales europeas donde se encuentran asentamientos de inmigrantes americanos o africanos, dicho sitios se estigmatizan bajo el signo de la inseguridad y la peligrosidad:

Mis dos nuevas amigas, Irene y Bocaflorja –adivino que la llaman así por su risa fácil- son del extrarradio. Actualmente están en paro, pero hacen <<sus cosillas>> -imagino que artículos en revistas especializadas, colaboraciones, etc.- para salir adelante. Bocaflorja es un alma romántica. (Iglesia, p. 139)

Sumemos a los anteriores fragmentos de la novela el episodio posterior de la orgía entre Satrústegi, Intxáustegi y las prostitutas, Irene, Bocaflorja y la dominicana Sandra, para referirnos al carácter carnavalesco que adquieren los excesos corporales y que es una de las características de lo grotesco, que a su vez es uno de los elementos relevantes a la hora de definir lo carnavalesco, y que retomaremos más adelante.

La orgía, tan común en fiestas paganas de la antigüedad como las Saturnales Romanas en la Edad Media, es la forma más elaborada de profanación del carácter sagrado del sexo como instrumento de procreación. Si por un lado lo sexual se asocia con la fertilidad, por otro, la orgía se asocia con el carnaval dada su condición exagerada y profana. El carnaval es el momento de la abundancia en todos los sentidos, que al permitir satisfacer necesidades corporales, producen alegría. La fiesta es fiesta en cuanto satisfacción desmedida de esas necesidades del cuerpo. Contrario a lo que ocurre en el discurrir habitual de la vida cotidiana, durante la fiesta todo cobra dimensiones hiperbólicas. Por eso se habla de orgía, de embriaguez, de banquete, en los que toman parte todos, es decir, satisfacer la necesidad corporal en el dominio de lo público y hacerlo con exceso. Bajtin se refiere a ello cuando estudia la obra de Rabelais:

Se suele destacar el predominio excepcional que tiene en la obra de Rabelais *el principio de la vida material y corporal*: imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual. Son imágenes exageradas e hipertrofiadas. (Bajtin, 1989, p. 23. Cursivas del autor)

Y así como en el autor francés, *Payasos en la lavadora* está repleta de imágenes obscenas y repulsivas de las degradaciones del cuerpo en el plano sexual y coprológico, de excesos en la bebida, la comida y las drogas, que vehiculan la idea de lo grotesco como otro de los elementos carnavalescos dentro de la novela.

2.7. El Hotel Ercilla

Será la culminación del recorrido desgraciado de Satrústegi. Es a la vez la cima gloriosa que se quiere alcanzar pero también, como lo indica el título de ese capítulo, es el harmagedón, el desastre final. Este carácter ambiguo del hotel como sitio donde coexisten lo sublime-sagrado con lo profano-grotesco es el ejemplo claro de eso que Bajtin ha llamado sistemas de inversión, Julia Kristeva, permutaciones significantes y V. V. Ivanov, oposiciones binarias.¹⁶

El carnaval es ambiguo por naturaleza, todo debe ser su contrario y (con)fundirse en él; y es en esta lógica paradójica donde mejor se puede observar la supresión de cualquier tipo de jerarquías que, hasta este punto, han sido del orden de lo social, y que están más que claras en la secuencia del hotel (Iglesia, cap. 14) como figura sintetizadora de la abolición jerárquica en el orden del discurso, es

¹⁶ Los dos últimos en sus lecturas de la obra de Bajtin.

decir, en el vertimiento del carnaval como fenómeno cultural y popular en procedimientos escriturales que configuran un tipo particular de literatura.

Lauro Zavala se apoya en esta idea de lo paradójico para dar una definición de lo posmoderno, que podría sernos útil en cierto momento, ya que lleva inmerso el asunto de la transgresión y la ruptura, de la coexistencia de contrarios, característica del carnaval.

Y ante la coexistencia, en la mente de todo receptor de signos, de elementos propios de ambas tradiciones, la clásica y la moderna, contradictorias entre sí, nos encontramos sumergidos en lo que llamaremos, a falta de una mejor denominación para referirnos a lo paradójico, *el espacio cultural de la posmodernidad*. (Zavala, L., p. 28)

Llegar a definir nuestra novela de análisis como posmoderna no hace parte de los alcances de este trabajo, pero sí nos abre el camino para posibles interpretaciones posteriores donde lo posmoderno se pueda ver claramente desde las categorías de lo carnavalesco.

En este orden de ideas, podremos apoyarnos en la afirmación de Lauro Zavala para sugerir que sí es posible hablar de una estructura carnavalesca en la escritura de algunos textos contemporáneos, en los que habita toda una serie de estructuras contradictorias (ya no sólo lo clásico y lo moderno) y, como en el carnaval, poder afirmar que los contrarios se articulan –leyendo perversamente a Aristóteles-, en una especie de lógica del *tercero incluido*. Estamos hablando entonces de un sustrato carnavalesco al interior de la novela de Álex de la Iglesia que emerge en una primera instancia por el espacio físico en que se desarrolla;

pero en este punto hemos de hacer una salvedad, *Payasos en la lavadora* como ejemplo de una posible literatura carnavalizada no se alimenta directamente del carnaval en sí, ya que su lugar ha sido ocupado primero por una forma contemporánea de la fiesta, y segundo por mucha otra literatura carnavalizada. Estas literaturas carnavalizadas contemporáneas obedecen a un espíritu carnavalesco que ha mutado en sus manifestaciones a través del tiempo y es dentro de este marco, el de la transformación del carnaval, donde podemos situar la novela de nuestro análisis. Si bien las palabras de Bajtin son sentenciosas, abren una brecha para rastrear la permanencia de lo carnavalesco en nuestra época, veamos:

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, es decir, el carnaval fue una de las formas de la vida misma. Por ello la carnavalización es inmediata (algunos géneros se destinaban directamente para el carnaval). *La fuente de la carnavalización fue el carnaval mismo*. Además, la carnavalización determinaba la formación de los géneros, es decir, no sólo tocaba el contenido sino también los mimos fundamentos genéricos de la obra literaria. A partir de la segunda mitad del siglo XVII el carnaval deja de ser casi por completo la fuente inmediata de la carnavalización, cediendo su lugar a la influencia de la literatura ya carnavalizada anteriormente; de este modo, la carnavalización llega a ser una tradición puramente literaria (...) En esta literatura ya separada de la fuente inmediata que fue el carnaval, los elementos carnavalescos se transforman y cobran así un nuevo significado.

Por supuesto, también el carnaval en sentido propio, así como otros festejos carnavalescos (por ejemplo, la corrida de toros) y la corriente de

mascarada, la comicidad de carpa y otras formas del folklore carnavalesco siguen influyendo directamente sobre la literatura incluso en nuestros días. Pero esta influencia en la mayoría de los casos se limita al contenido de las obras sin tocar su base genérica, es decir, carece de capacidad para producir géneros nuevos. (Bajtin, 1986, p. 185. *Cursivas del autor*)

Es así como toda la literatura carnavalizada posterior a Rabelais y Gogol, que para Bajtin son los últimos en utilizar el folklore y el carnaval como fuente directa, carece de esa presencia inmediata del carnaval. También debemos decir que el carnaval ha sufrido una suerte de secularización que lo asimila indistintamente con cualquier tipo de festividad de corte popular. De esta forma aparecen y desaparecen constantemente sistemas de símbolos que son acogidos rápidamente por la literatura pero que conllevan un carácter inestable. Si el carnaval según Bajtin es el epicentro de la trasgresión, la ‘carnavalización del carnaval’ no puede menos que minar aquellas instancias en las que éste se convertía en algo ritual, periódico y arquetípico. Y es allí donde se sitúa la literatura carnavalesca contemporánea que se alimenta no ya del folklore y las tradiciones sino de las constantes y complejas modalidades de la trasgresión en los discursos.

Dice V. V. Ivanov: “En la novela, el carnaval popular tradicional sirve únicamente como escenario y motivación para revelar la naturaleza verdadera del carnaval” (p. 36), y en nuestro caso particular, la verdadera naturaleza del carnaval no está revelada en Aste Nagusia y los lugares donde ocurre como carnavalización significativa, ni en el personaje carnavalesco arquetípico de Juan Carlos

Satrústegi, que estudiaremos más adelante, sino en una estructura profunda que se manifiesta en las operaciones discursivas de la novela.

3. “UNA GIGANTESCA REPOSICIÓN TELEVISIVA”

En *Payasos en la lavadora* se puede observar cómo el carnaval asiste a una suerte de actualización constante a través de la televisión. Por ahora digamos que la televisión en la novela es otra de las manifestaciones del carnaval y la visión carnavalesca del mundo, además porque equivale a la vida misma, y en algunos casos, la reemplaza:

Conocer es recordar; es algo que los griegos tenían claro; no hay nada nuevo, todo es como una reposición; una gigantesca reposición televisiva programada por una entidad metafísica, ininteligible, cuarentona y aburrida, sedienta de nostalgia. (Iglesia, p. 12)

En otras palabras, Dios, o algo parecido a un dios, se manifiesta en la vida a través de la televisión. Un Dios vigilante, que todo lo observa y todo lo sabe. Un ‘Gran Hermano’, que conduce los destinos de los hombres por caminos difíciles. En *Payasos en la lavadora* esta presencia divina un tanto paródica está determinada en gran medida por los modos de circulación de los llamados *mass media*, ya que por una parte encontramos esos fenómenos televisivos al lado de expresiones culturales de consumo masivo como el cine, el cómic y la publicidad. En últimas, son ellos los que determinan y moldean ciertos comportamientos y

actitudes en los individuos. Umberto Eco, en su libro *Apocalípticos e Integrados*, escrito en 1965, ya está manifestando la importancia del fenómeno televisivo para las sociedades y los individuos: “la televisión es uno de los fenómenos básicos de nuestra civilización” (Eco, 2004, p. 359), y en cuanto hecho relevante en la novela merece nuestra atención. Nos interesa el lugar que ocupa la televisión como modificador de comportamientos; es decir, la influencia que la televisión puede ejercer en la configuración de las individualidades. Además porque en *Payasos en la lavadora* están presentes las problemáticas de la televisión como hecho comunicativo que deriva en hecho artístico. Dice Eco:

Es grave, en efecto, no darse cuenta de que, si bien la televisión constituye un puro hecho sociológico, hasta el presente incapaz de dar vida a creaciones artísticas verdaderas y propias, aparece sin embargo, como fenómeno sociológico precisamente, capaz de intuir gustos y tendencias, de crear necesidades, esquemas de reacción y modalidades de apreciación, aptos para resultar, a breve plazo, determinantes para los fines de la evolución cultural, incluso en el campo estético. Nadie cree que existe una regla eterna y canónica de lo bello, y las definiciones que una sociedad da de lo bello y de lo artístico, de lo agradable y de lo estético, dependen estrechamente de un desarrollo de las costumbres y los modos de pensar. He aquí en qué términos una reflexión sobre la televisión como fenómeno sociológico interesa a la estética. (Eco, 2004, p. 364)

Y dice después que solamente teniendo a la vista las características de la televisión como un producto de servicio comunicativo, en pocas palabras, como una forma del espectáculo, se pueden intuir las posibilidades estéticas y artísticas de este medio y su lenguaje particular. Al insertarse en la vida cotidiana la

televisión está modificando constantemente las actitudes de los espectadores.

En la novela vemos a Satrústegi haciendo una disertación justo sobre ese punto:

La televisión es, actualmente el medio expresivo más rico y fértil que posee el hombre. Había que decirlo, así de claro.

El teatro, el cine, la literatura, la música, la poesía –menos la mía- están muertos, son fósiles, piezas de museo de provincias, experimentos fallidos de una cultura pasada de moda. Ya nadie hace nada bueno; lo poco que se podía hacer está hecho. Sólo quedan unos cuantos payasos haciendo el ridículo. La única posibilidad de triunfo que les queda es que los dos tipos del anuncio se ahoguen en la lavadora y poder así ocupar su puesto. ¿Qué pasa? ¿Os escandaliza? ¡Necios arrogantes! Oídme bien; es un hecho evidente que arrastramos muertos desde hace mucho. Y ya huelen.
(Iglesia, p. 34)

La televisión, junto con otros medios audiovisuales masivos, puede tomarse entonces, como una de las formas que adquiere lo carnavalesco para insertarse en la vida cotidiana; es decir, si el carnaval está limitado en el tiempo, la televisión es el medio como este límite desaparece haciendo que esa vida al revés, vigente en la duración del carnaval, se mantenga en el resto del año. Por otro lado, es una de las muchas instancias donde lo privado se hace público. La televisión permite sostener una continuación temporal que sobrevive al carnaval, pero como elemento trasgresor aún está limitado a la pantalla.¹⁷ Y en el caso particular de la novela son los payasos ese elemento que sobrevive al carnaval y se inserta en la pantalla, a la manera de una metáfora de resignación: el arte murió, ya no queda

¹⁷ Muchos de los programas de televisión muy recientes están aboliendo esta frontera. La interacción entre espectador y programa cada vez es más notoria y marcada. Tal es el caso de los llamados 'Reality shows', o de aquellos programas de 'llame y programe su propia parrilla'.

más que la televisión, la única forma de arte posible; todo lo demás es obsoleto. Nótese entonces cómo Álex de la Iglesia utiliza el tono acusador para echar por tierra cualquier posibilidad para el arte. La televisión constituye ese elemento destronador.

...En cambio, amigos míos, la televisión... La televisión es innovadora, creativa, joven, fuerte. La televisión arriesga, la televisión rompe moldes y esquemas. Sobre todo la privada, la pública está perdida, despistada, imitando como puede lo que hacen las demás. Es triste reconocerlo, pero es así. (Iglesia, p. 34)

Pero la televisión también se destrona a sí misma. Por eso puede considerarse una de las formas importantes que adquiere el carnaval. Más adelante vamos a hablar del sentido de las transformaciones en la novela; pero aquí ya podemos intuir que lo denominado como carnaval contemporáneo es el resultado de transformaciones constantes sobre estructuras carnalescas que, infieles a su sentido inicial, se han ido anquilosando y estableciendo como tradiciones fijas e inamovibles, todo lo contrario a los preceptos originales del carnaval.

La actualización de los ritos, propiciados antaño por el carnaval, se dan ahora por la televisión, el rito es una retransmisión en diferido. Este fenómeno cultural no es nuevo en las obras de Álex de la Iglesia, es más, casi podríamos decir que hace parte fundamental de sus intenciones narrativas. Recordemos el comienzo de *Acción mutante*, la transmisión de un noticiero que informa el último golpe del grupo terrorista; en *El día de la bestia* la televisión juega un papel fundamental, por allí el padre Berriartúa contacta al profesor Cavan y es a través de ella que recibe

las 'señales' del cielo; en *Muertos de risa*, el 'Grand Finale' ocurre en un especial de nochevieja transmitido en directo, sin mencionar la inclusión del comercial del Flag golosina, -también en *Payasos en la lavadora*: "hace caso a tus helados" (Iglesia, p. 118)-, y algunas tomas documentales del casi golpe de Estado conocido como el Tejerazo ocurrido el 23 de febrero de 1981 cuando miembros de la Guardia Civil Española, comandados por el teniente coronel Antonio Tejero, accedieron al Congreso de los Diputados y retuvieron a los allí presentes, que se disponían a votar la investidura como presidente del gobierno de Leopoldo Calvo-Sotelo. También vemos en la mencionada película algunos montajes con imágenes de eventos como las Olimpiadas de 1992 en Barcelona. De *Muertos de risa* dirá Jordi Sánchez Navarro en uno de los pocos estudios que de la obra de Álex de la Iglesia se han hecho:

La televisión es, en efecto, el hilo sobre el que se teje la compleja red que sustenta el relato. Desde las evidentes citas a los grandes nombres de la televisión –José María Íñigo y Uri Geller, Narciso Ibáñez Serrador-, hasta la inclusión en el relato del intento de golpe de Estado de Tejero en 1981, que, en un juego magistral, se narra mediante imágenes televisivas y "en" la televisión, (...) *Muertos de risa* es la gran obra que el cine español ha dado sobre el tema de la influencia social de la televisión. Pero además, la televisión es el gran generador de citas en la película, la razón de ser del relato. (Sánchez, p. 117)

Y qué decir de *800 balas*, esa épica contemporánea transmitida en directo por los telediarios españoles y que está construida como una especie de show televisivo que se repite una y otra vez y, más allá, como la nostalgia por una época dorada

del cine: el spaghetti western. Y de esa forma arribamos a *Payasos en la lavadora*, que se convierte así en una especie de síntesis de los temas y métodos de Álex de la Iglesia abordados en sus películas. Recordemos que la fecha de publicación de esta novela es 1997 y que está situada casi en la mitad de la producción cinematográfica de este director español, pero en donde se pueden ver casi todas sus obsesiones narrativas. La televisión es una de ellas y también cómo los medios de comunicación afectan los comportamientos de los individuos frente a la sociedad y su época. Kenneth J. Gergen (1997) plantea esta problemática:

Al vincular las concepciones acerca del individuo con las pautas de comportamiento vigentes, operan dos procesos fundamentales. En ambos casos, este vínculo se ve promovido por las tecnologías de la saturación social. (...) Al ser saturados por las relaciones, somos colonizados por *fragmentos de los otros*, y cada uno alberga a cúmulos de posibilidades para relacionarse con otros y reemplazarlo. El resultado final es que estamos listos para participar en un mundo de incoherencia, un mundo en el que todo vale. Estamos preparados para mantener diversas conexiones e intervenir en variados contextos, y si éstos aparecen en sacudidas sucesivas, como los programas de televisión cuando cambiamos el canal, nos maravillamos de nuestra capacidad de adaptación. Además, como cada fragmento incorporado es la adquisición de un valor (una pequeña voz que nos impone un nuevo mandamiento), el “nosotros” bien puede buscar algo que aún no se ha gestado, cualquier pauta estable de ser pisotea la sensibilidad de mil espectros internos. Cada fragmento clama por otra alternativa, señala una posibilidad abandonada o se burla de la acción que hayamos elegido por su trivialidad. Cada modalidad de ser se convierte así en una pequeña prisión que nos instiga a buscar la libertad de expresión, aunque cada liberación no hace sino crear un nuevo marco de contención. (Gergen, 222)

La televisión como una de esas tecnologías de saturación, puede presentar un nuevo marco donde esa liberación que ya antes ha sido manifiesta en el carnaval sea posible, pero es un marco que siempre tiende a ampliarse. *Payasos en la lavadora* puede interpretarse desde esta nueva perspectiva: La aventura de un individuo saturado que se rediseña a partir de fragmentos de 'otros', y esos 'otros' pueden ser desde el amigo de infancia hasta el personaje de ficción de una u otra película. *Satrústegi* es un caso singular de un proceso que bien puede observarse en la cultura contemporánea, la desestabilización del 'Yo' que pugna por encontrarse en los otros. Esta saturación produce algo que podríamos llamar individuos-zapping, manteniendo la analogía con la televisión, y que en nuestro concepto es un punto clave en la novela, ya que está narrada a trozos.

La vida de *Satrústegi* es como un constante cambio de canales, la novela de *Satrústegi* también lo es en su estructura, similar a la que encontramos en una película como *Perdita Durango*. El rastreo del personaje en su pasado obedece a un ejercicio de configuración de memoria individual, pero más fuerte es el hecho de que esa memoria individual es una reposición de corte televisivo. Lo cual nos da un tipo de narrativa collage o lo que otros han llamado pastiche intertextual. Dicho método es casi una de las marcas de estilo de Álex de la Iglesia en sus películas, donde perfectamente confluyen la ciencia ficción y las road movies, el género de terror y la comedia, el western y el documental. Nos atrevemos a decir entonces que *Payasos en la lavadora* también es una apuesta por un género a trozos, un género pastiche, un género carnavalizado a la manera de un zapping. Y

esa es la forma en que la televisión, el cine, los cómics, la publicidad, como tecnologías de saturación, se convierten en la nueva cara que adquiere el carnaval en la vida cotidiana. Una novela como la que abordamos obedece a esta estructura inestable, pero es justamente allí donde puede dársele valor estético.

II

APOCALIPSIS Y CARMEN MIRANDA.

LAS MÁSCARAS, EL DISCURSO

Cuando se piensa en el carnaval, no en un carnaval específico, sino en una idea más o menos general, cercana y convencional, se tiende a relacionarlo con hombres y mujeres que por un período de tiempo se convierten en otros. Llega a nuestra mente, inevitablemente, la más variada gama de colores, los más increíbles atuendos, las conductas más extravagantes. Hemos asumido que durante el tiempo de carnaval la preocupación por la conservación de las reglas desaparece; la máscara ayuda a ese propósito. Ocultos y por qué no decirlo, invisibles, y además, iguales al resto, podemos sentirnos a gusto sabiendo que nuestras conductas, muchas veces impropias y excesivas no tendrán recriminación alguna, puesto que no es posible señalar a nadie ya que, en un sentido estricto, no hay nadie a quien señalar. Por eso la presencia de la máscara es fundamental para la comprensión del carnaval, tras la máscara todos pueden asumir el comportamiento del loco y no ser acusados de locura, permanecer

inocentes, ya que ésta proporciona un anonimato incluso mayor del que puede generarse en la masa amorfa de los que viven el carnaval.

Hay máscaras visibles en *Payasos en la lavadora*, *Apocalipsis* y *Carmen Miranda*, y la sugerencia de todas las comparsas que desfilan por Bilbao, pero ellas no son más que un primer escaño para abordar el problema, que ya no sólo presenta el ocultamiento de un grupo de personajes que se divierten cometiendo ‘pecados’, sino que conforma todo un sistema de ocultamientos y transformaciones, no sólo al nivel de los personajes sino de la estructura misma de la novela.

Metodológicamente hablando, nuestro recorrido es el siguiente: después de una revisión panorámica de los diferentes sentidos de la máscara, pasaremos a mirar su importancia dentro del ámbito carnavalesco. Esto nos lleva necesariamente a plantearnos la pregunta por el ‘yo’ oculto y los nuevos significados que adquiere desde esta perspectiva. Inmediatamente después, analizaremos todo el proceso de transformación grotesca de Satrústegi, como una forma de alteración del ‘yo’, para desembocar en tres de las formas presentes en la novela de enmascaramiento textual: la parodia (creación un doble destronador, en el sentido bajtiniano), el pastiche intertextual (cruce de géneros) y el simulacro (como aquello que llena vacíos de realidad).

1. MÁSCARAS Y MASCARADAS

No es posible hablar de un único sentido otorgado a la máscara o al acto de enmascaramiento, y para nadie es nuevo que el carnaval está asociado generalmente con la máscara y el disfraz. En casi todas las festividades carnavalescas alrededor del mundo podemos encontrar hombres y mujeres que, bajo el amparo de la máscara, asumen comportamientos que difícilmente tendrían en la vida cotidiana. La máscara es uno de los elementos clave para verificar la evidencia de esa 'vida al revés', que es el carnaval.

Por esa razón tampoco es de extrañar que una novela como *Payasos en la lavadora*, ambientada en una fiesta popular, suponga la existencia de esta peculiaridad. Desde el título mismo, podemos percibir la alusión directa a un tipo de personaje, cuya sola mención nos catapulta a un rostro que se oculta tras la máscara.

La presencia de la máscara es definitiva en nuestra perspectiva de análisis, no sólo porque evidencia un tipo de actitud y comportamiento de los individuos durante la fiesta, sino también porque marca una línea interpretativa que va desde el hecho material de ponerse un atuendo insólito hasta ciertas características propias del discurso en la novela.

Pero antes de eso, tratemos de tener una idea general de la máscara y su relación con las acciones carnavalescas, para así, poder rastrear esa importancia en el programa narrativo de *Payasos en la lavadora*.

Varios sentidos pueden atribuirse a la máscara (Genevieve y Lefort, p. 7), como una *falsa cara* artificial, es decir, construida a través de la utilización de algún aditamento que se agrega para cambiar el aspecto físico. También como un aspecto anormal que es causado por un estado patológico, una *falsa apariencia*. Como reproducción de un rostro, protección o, en marcos más amplios, como cualquier forma de ocultamiento, parapeto o abrigo. Hay otro sentido atribuido a la máscara y tiene que ver con su vinculación a creencias y supersticiones y en últimas, con lo sobrenatural.

Dicen también Allard Genevieve y Pierre Lefort:

En el lenguaje provenzal, la etimología “masco” parece referirse tanto a una máscara como a una hechicera. Esta alusión al campesinado de una región debe unirse a las supersticiones universales y los universos infantiles; de una manera o de otra, se intenta dominar el Más Allá, y permitirnoslo es justamente uno de los papeles de la máscara. (Genevieve y Lefort, p. 9)

Y también más adelante lo siguiente:

Se vea por donde se vea, divinidades y demonios se encuentran y se cruzan, y ello tanto en las religiones más evolucionadas como en las primitivas. Por tanto, es perfectamente normal asociar el espanto al dominio divino. El portador de la máscara encarna a un ser que a menudo lo envuelve y, en un segundo estado, imitando los gestos de aquel al que encarna, puede entrar en estado de trance en el curso de una crisis que le deja extenuado y de la que no se puede acordar. Desde entonces cunde un terror hiperbólico: hay que inspirar miedo o tener miedo, se pasa de ser el “aterrado” al “aterrador”. El portador de la máscara libera en sí energías

desconocidas y su personalidad común desaparece mientras aparece su personalidad secreta, que proviene de otro mundo. (Genevieve y Lefort, p. 110)

Esa cercanía con un Más Allá oculto posibilitado por la acción de la máscara es un elemento relevante que se asocia con muchos de los ritos de sociedades primitivas¹⁸. Según sea el caso, la máscara permite y ha permitido, en el terreno de lo simbólico, que los héroes de las más variadas tradiciones, encarnen entidades divinas o demoníacas, posean habilidades de animales sagrados y emblemáticos, y en fin, que a través de una alteración de la apariencia, se pretenda, y en ocasiones se logre, una identificación con aquello que se representa.

Al respecto dicen los autores del ya citado libro:

Desde la más remota Antigüedad surgieron falsos rostros, que permitían al hombre abolir su individualidad y, en dominio “sobrenatural”, afrontar potencias más fuertes que él. Al parecer derivada de una doble función, funeral y teatral, la máscara ha inspirado a menudo a los pintores y se ha convertido en atributo de nuestra vida cotidiana. (Genevieve y Lefort, p. 11)

Y es que precisamente ese fenómeno de abolición de la individualidad que da paso a diversos comportamientos y creencias, es en lo que coinciden las diversas acepciones del término ‘máscara’ y que nos puede servir como punto de partida. Dice Julia Kristeva respecto de la máscara: “Es la marca de alteridad, el rechazo de la identidad” (p. 232), lo que nos arroja a la idea de lo ‘otro’ que se manifiesta a través del cambio de apariencia, la transformación, el nuevo aspecto, que hace

¹⁸ El libro anteriormente citado contiene un amplio panorama de esta clase de ritos y de las culturas que la practican. Así mismo el también citado artículo de V. V. Ivanov.

que lo 'uno' desaparezca o, por lo menos, se oculte, y también a la inversa: lo oculto (sea cual sea el significado que le otorguemos), se manifieste.

Este punto se hace importante ya que, como hemos mencionado, esa cualidad de la máscara que permite la presencia de lo sobrenatural, se relaciona directamente con el pasado ritual del carnaval.

Es claro que muchas de las actividades que se realizan durante el carnaval tienen su origen en formas rituales y simbólicas ancestrales; pero también es cierto que esta simbología no está del todo verificada en los festejos de corte carnavalesco, sobre todo en los contemporáneos, que bien pueden mantener alguna cercanía con dichas tradiciones, o romperla totalmente.

Tal es el caso de *Payasos en la lavadora* que, ambientada en Aste Nagusia, lo primero que incorpora respecto al asunto del disfraz y la máscara, es la aparición de dos personajes particulares: Apocalipsis y Carmen Miranda. A partir de allí sabemos que en Aste Nagusia como en muchos otros carnavales, suceden las llamadas mascaradas, y, en el caso de Satrústegi, éstas tienen todo el sentido de elemento potenciador de las fuerzas humanas y de puente con lo sagrado, divino y sobrehumano, tal y como podríamos ver en un sentido ritual primigenio.

La diferencia es que aquí la máscara que trae Satrústegi no es física sino simbólica. La alteración de su individualidad y el rechazo de su identidad, están dados por una degradación grotesca del cuerpo y su figura, que a la vez constituye camino de éxtasis espiritual.

Habiendo entonces planteado un sentido general de la máscara, pasemos a la definición de mascarada como hecho carnavalesco, a partir de lo planteado por varios autores.

Para los ya citados Genevieve y Lefort, la mascarada comprende por lo menos cuatro definiciones:

- a) Antaño, divertimento de origen italiano y de carácter aristocrático, formado por escenas o entradas alegóricas, mitológicas o burlescas, de personajes enmascarados. Por nuestra parte, la mascarada parece remontarse a la Antigüedad, a las grandes fiestas en honor de dos divinidades griegas, Artemisa y Dionisos.
- b) Reunión o desfile de personas con disfraz y enmascaradas; esta interpretación es muy corriente, pues se trata de personajes enmascarados (o disfrazados).
- c) Atavío y disfraz ridículos o extraños: ¿quién de nosotros no ha encontrado nunca individuos, hombres o mujeres, con disfraces que los hacen parecer 'grotescos'? (...)
- d) Actitud hipócrita, presentación engañosa: un proceso político es, a menudo, una mascarada, una discusión en que sólo se evocan algunos elementos. ¡No hay limitación posible a semejante mascarada! (Genevieve y Lefort, p. 9)

Y para el historiador Jacques Heers, las mascaradas son:

grupos de personajes disfrazados con máscaras, que forman equipo e ilustran juntos el mismo tema, la misma anécdota, gracias a sus vestiduras, sus atributos, los gestos imitativos, los gritos o invocaciones y los cantos compuestos especialmente para su designio. (Heers, p. 241)

Nótese la coincidencia de estas dos afirmaciones con las ya mencionadas 'comparsas', que se lanzan como un elemento propio de Aste Nagusia. Al parecer podemos suponer que Apocalipsis y Carmen Miranda hacen parte de una de esas comparsas. Aunque no está del todo claro que los dos amigos disfrazados de Satrústegi provengan de uno de los grupos de mascaradas, sí ocurre que, en general y a partir de un par de afirmaciones de nuestro personaje, podemos extrapolar la presencia de individuos disfrazados a lo largo y ancho de las calles. De acuerdo a este orden de ideas podemos decir que Álex de la Iglesia hace sobresalir a estas dos figuras de la masa anónima para dejar consignado lo variopinto y vistoso de la fiesta.

Vemos entonces la primera aparición de Carmen Miranda y Apocalipsis:

Partido Anarquista Nihilista Ideal de Castigo y Opresión: PANICO. Llevo dos katxis y dos litros de cerveza; si bebo más, igual se me ocurre algo mejor. Aquí vienen dos víctimas de PANICO. Uno está disfrazado con bolsas de basura y periódicos, con la cara pintada de negro con un corcho quemado –no se me ocurre qué puede representar que no sea el Fin de una Era o el Apocalipsis- y el otro lleva un sombrero de paja enorme adornado con cuatro plátanos de plástico y dos peras reales sostenidas por tiras de celo, una malla color piel ceñida a su cuerpo barrigón y una falda de tiras de colores.

Apocalipsis arrastra un pincho moruno, desgraciadamente lleno de polvo y basura que se ha pegado a la carne. Se le habrá caído varias veces. Carmen Miranda me ha golpeado en la cabeza con una porra de plástico, imitación perfecta de un as de bastos. Interpreto este gesto como un signo de cordialidad y bebo de su kalimotxo. (Iglesia, p. 52)

Hemos hecho énfasis en los elementos del carnaval presentes en la novela; la máscara es uno de ellos, pero nuestro estudio se agotaría en una mera descripción.

Si bien Apocalipsis y Carmen Miranda funcionan en ese sentido convencional de la máscara, también permiten fijar la atención del lector en uno de los rasgos característicos de la novela: la referencia continua a situaciones, fenómenos y productos de la cultura: libros, autores, películas, historietas, canciones y programas de televisión.

En el caso particular de Carmen Miranda, el que representa se toma por lo representado, de ahí que el modo en que Satrústegi nombra el tipo con el sombrero de frutas, intente llevar al límite su identificación con la cantante popular; no importa si por el camino se hace una inversión sexual y se oculta la verdadera identidad del personaje al no decirnos su nombre. Lo importante aquí es observar cómo en esta situación, los dos personajes disfrazados, han dejado de ser ellos mismos para aparecer ante los ojos de Satrústegi, no como dos tipos que se parecen a algo o a alguien, sino como dos tipos que 'son' ese algo y ese alguien.

Satrústegi no ve a un hombre disfrazado de Carmen Miranda, ve a Carmen Miranda. Esta forma de desaparición de la individualidad ya la habíamos mencionado al hablar de la masa que vive el carnaval y aquí ocurre de manera similar producto del acto de enmascararse. Ya no es más 'parecer' otro sino efectivamente 'ser' otro. En el caso de Apocalipsis sucede en los mismos términos, sólo que la similaridad no se da con un referente, por decirlo así, humano, sino con una situación o concepto intangible, cuyo único acceso es a

través de transferencias de sentido. Apocalipsis es una metáfora pero como veíamos, supera la mera alusión referencial para cargarse ontológicamente con todo lo que puede traer consigo el Apocalipsis como ente significante.

Puede decirse entonces que las referencias a fenómeno de la cultura presentes en *Payasos en la lavadora*, no 'representan' sino que 'significan', eliminando, substituyendo, disimulando u ocultando el significado inicial del referente y posibilitando la aparición de eso 'otro' que mencionábamos. Y por esta razón, lo que hay que rastrear es más bien una forma de auto-referencialidad de la novela en sí misma; es decir, cómo dichos elementos se articulan entre sí dándole coherencia interna.

Ese es entonces uno de los primeros aspectos importantes de la máscara en la novela, o más bien del acto de enmascaramiento, puesto que empezamos a hablar de nuevos sentidos que se otorgan a significantes más o menos conocidos y que dan curso a la novela en cuanto se 'separan' de ese sentido conocido en busca de una suerte de justificación alterna al interior de la novela.

Claro, debemos decir que esta forma de ocultamiento tiene grados y matices que son detallados cuando es necesario.

Para esto citeamos nuevamente a Heers:

La máscara y el disfraz no son desde ahora solamente gratuitos, cosa de pura invención o imaginada para recreo, inspirada en algún folklore ancestral o en leyendas orientales; ya no son sólo lo feo o lo grotesco para aterrar o causar risa; ya no son el exotismo o la evocación de un mundo fantástico de países lejanos. Más bien parece al mismo tiempo, y sin duda

más aún, una verdadera *transformación*, una marca de transferencia social, el deseo de imitar, de remedar. No es tan sólo el rostro que gesticula, inofensivo, del demonio o del salvaje; es la *irreverencia*, cuando no la sátira. La mascarada se convierte en pretexto para jocosas agudezas, más o menos directas, a veces centradas en un determinado personaje y comprendidas entonces por los iniciados del momento, a veces llegando hasta el tipo social mismo a través de un esquema más sintético de las ridiculeces y los abusos de poder. (Heers, p. 21. *Cursivas nuestras*)

Esa marca de transferencia social, mencionada por Heers, nos sitúa necesariamente en una esfera política donde los comportamientos de los individuos dentro del carnaval, y más específicamente, los que hacen parte de la mascarada o comparsa, obedecen a esa suerte de transformación colectiva.

Estamos hablando entonces de una de las formas de alteridad, pero esta vez no aplicada a sujetos sino a grupos y comunidades, cuya finalidad puede hallarse en lo que ya hemos mencionado como el deseo de liberación.

Ese ha sido el sentido general de la mascarada. *Payasos en la lavadora* no escapa de tal sentido y la mascarada permite entonces que al mismo tiempo que los rostros se ocultan y desfiguran, también se supriman los nombres y aparezcan las nuevas denominaciones, tal vez aleatorias, de los personajes.

De esta forma, podemos interpretar que Horkheimer, Marcuse, Pirandello, Godot, Ligeti, Ionesco, hacen parte de una especie de mascarada, una gran farsa que se extiende, más allá de los límites del carnaval, al entorno de la vida misma de Satrústegi, lo cual complementaría nuestra idea de un carnaval contemporáneo que se inserta poco a poco en el curso de la vida ordinaria y habitual.

Porque también hemos visto cómo, a los ojos de Satrústegi, todos se han despojado de su individualidad (excepto Intxáustegi) para ser otros, para ser los payasos del anuncio de televisión. Claro que en esta gran farsa no todos asumen los mismos papeles. También encontramos dos personajes peculiares: Fernando C. y Parra, cuyos nombres, siendo verdaderos, se extienden en una pléyade de repeticiones. Es decir, Fernando C. y Parra son arquetipos. El primero de ellos, la encarnación de la figura física del payaso que produce 'ascopena'¹⁹, y el segundo, el arquetipo de la homogeneidad de la masa:

Afortunadamente, lector, ni usted ni yo somos Parra. Siguen las fiestas y la gente está más enajenada que ayer, si cabe. La gente ríe a carcajadas con esa estúpida alegría inconsciente, sin motivo, porque sí. De haber un motivo, el único que se me ocurre es que ellos secretamente, también sienten que no son Parra. Pero si reflexionamos en serio, llegamos a la conclusión de que Parra puede ser perfectamente feliz, porque Parra no tiene que sospechar nada. Parra estará convencido de ser mucho mejor que Parra; es decir, el auténtico Parra, pequeño y mezquino. Aunque, si vamos a eso, todos somos un poco Parra; todos vivimos engañados, todos somos un poco peores de los que creemos.

Ahora que lo pienso, me gustaría ser Parra, porque Parra vive engañado, pero él no lo sabe. Parra no sospecha nada. Por eso Parra es Parra y yo estoy aquí, rodeado de chusma, en medio del Arenal, en el centro de la villa, con una cicatriz que me escuece, unos calzoncillos que quieren volver a casa porque ya son las tres de la mañana y un katxi en las manos, dispuesto a emborracharme. (Iglesia, p. 51)

¹⁹ Recordemos el final de la película *Crimen ferpecto*, que a manera de la fábula tradicional, nos podría estar dejando una triste enseñanza: Asume el papel del payaso, sé un payaso y triunfarás.

Llegados a este punto, agregamos que en el universo construido por Satrústegi, notamos una constante tendencia a la aparición de dobles paródicos; y de esa forma los parámetros con que algo se juzga como 'real', empiezan a tambalear, llegando a límites tales como suponer el estatus de gran farsa generalizada que adquiere la realidad.

Más adelante examinaremos esto desde lo que Jean Baudrillard ha denominado los simulacros como particularidades en la cultura contemporánea.

Si antes veíamos, desde el terreno de lo político, la imposibilidad de liberación a través del carnaval, y a través de la televisión, la liberación individual, vemos ahora cómo la máscara se constituye en el único elemento que posibilita la liberación, a través de la aparición de lo 'otro'.

Dice Julia Kristeva, coincidiendo en algunos puntos con Umberto Eco:

La subversión de la palabra carnavalesca transgresiva queda neutralizada por la abolición de la Ley: lo que domina el carnaval es la transgresión. Pero se trata sólo de un pseudo-transgresión, de un significado negativo que necesita la presencia del espectro constante de su positivo. La Ley. La palabra carnavalesca no consigue, pues, su intención. Al no poder destruir la verdad simbólica (el significado en tanto que significado trascendental), destruye su univocidad y le sustituye el DOBLE. (Kristeva, p. 231. mayúsculas de la autora)

Y así, la aparición del 'doble' en la forma de la máscara es lo que permite la liberación del discurso transgresor. Pues bien, *Payasos en la lavadora* se mantiene entonces, en un movimiento constante por liberar un discurso que tiende a morir, dentro de la duración del carnaval. Por esto, la mascarada así como la

plaza pública, se debe manifestar fuera de los límites de espacio y tiempo, impuestos por el carnaval tradicional.

Según Kristeva:

Así, destructor de la PERSONA, del TIEMPO y de la distinción enunciación-enunciado, la máscara, que parece liberar el discurso, elimina de hecho la PALABRA. En efecto, no hay discurso sin sujeto, tiempo y enunciado-enunciación. La máscara constituye pues la MARCA de la LIBERACIÓN TOTAL del VERBO y de su MUERTE inmediata. No hay palabra sin sujeto, tiempo y enunciación. Existe una práctica permutacional que nada expresa y que no puede ser representada. Necesariamente, esta práctica rechaza la escena como superficie representativa y comunicativa y se desarrolla en la totalidad del VOLUMEN carnavalesco (anterior a la presentación escénica) en tanto que elaboración de un sentido jamás alcanzado. Como teatralidad permutacional, la máscara es anti-representativa. (...) En efecto, la escena no existe en el espacio del carnaval; la máscara asegura el trabajo SOBRE y EN un discurso que no es, en este caso, un MENSAJE dirigido a los demás (los destinatarios), allí donde todos son su otro marcado por la máscara. Todo esto significa también que la máscara es ANTI-EXPRESIVA; el discurso bajo la máscara repudia, como veremos, el SENTIDO y se cierra en sí mismo para morir en su propio interior. (Kristeva, p. 232. mayúsculas de la autora)

Por eso no es necesaria la búsqueda de sentido en los nombres falsos que Satrústegi otorga a los personajes cercanos a él, puesto que no hay sentido alguno, al ser discurso sin sujeto. El curso de la novela nos da una que otra relación aislada con el referente de tal o cual nombre, pero en general, los sujetos que se enmascaran bajo una nueva denominación son simple y llanamente 'dobles' que se han despojado de su sentido inicial y bien, lo han reemplazado por

otro (insistiendo) diferente, o bien, lo han transformado paródicamente para adquirir estatus de realidad en sí mismos.

Por esto también la máscara, ahora en un nuevo horizonte simbólico, no es el vehículo de 'aparición' de lo oculto sino su encubrimiento. Es decir, sabemos de la presencia de lo oculto, lo sobrenatural, lo sagrado, divino o demoníaco, pero no podemos acceder directamente a él, puesto que está 'cubierto' por el disfraz o la apariencia distinta. Como lectores lo percibimos en ciertas operaciones discursivas y escriturales, pero en sentido estricto, lo oculto no puede manifestarse. Por esta razón, Satrústegi es visto como un loco, así él esté en realidad transformándose en su 'otro' liberado: Estela Plateada. Justamente este discurso de transformación es el que se oculta y el que muere en su interior.

Una operación similar ocurre en *El día de la bestia*. El profesor Cavan y el Padre Berriartúa, al final de la película, son sujetos de un discurso que ha muerto, cerrándose a sí mismo y que impide que sea expresado; cuando ello ocurra, asumirá la forma de lo que Kristeva ha llamado 'Discurso del loco'. La salvación del mundo es, en la perspectiva de la película, un acontecimiento inenarrable, puesto que se convierte en discurso oculto, enmascarado.

Para Kristeva (p. 238), el Loco es el personaje favorito del carnaval, "figura ambigua de la ley y su transgresión", y que además, encarna sus discursos. Más adelante dice:

Sin embargo, no hay que confundirlos con aquel aspecto del discurso 'loco' que explota el significado y se organiza como una absurdidad o como una contradicción en los térmicos (...) Este discurso, paródico y relativizante, supone la existencia de un sentido previo, y obtiene su efecto cómico por el hecho de demostrar la ambigüedad de este sentido pre-existente. Se trata aquí de un significante negativo o más bien ambivalente (no-disyuntivo) que la novela integrará en su estructura no disyuntiva. (Kristeva, p. 238)

En ese sentido, *Payasos en la lavadora* como ejemplo vivo del funcionamiento de ese discurso del loco, merece nuestra atención, en tanto que éste es la figura central de la novela; además porque es el sujeto de la enunciación y el protagonista del enunciado, para seguir utilizando los términos de Kristeva.

Pero antes de abordar las modalidades de este tipo de discurso en la novela, vamos a una caracterización general del loco como epicentro del carnaval.

Aquí debemos hacer una precisión. En nuestra línea argumentativa, intentamos hacer un rastreo del concepto de máscara para desembocar en el asunto de la transformación. Así, el Loco Satrústegi deambula por un camino en el que al final aparece su 'doble' destronador-liberador.

2. EL DISCURSO DEL LOCO.

De la misma manera en que aludíamos a los lugares de la fiesta como instancia significativa en cuanto extensiones de la plaza pública, donde tienen lugar las categorías bajtinianas sobre el carnaval, también se hace necesario abordar al

personaje protagonista: Juan Carlos Satrústegi, que funciona en una doble articulación, como narrador y como sujeto de la acción.

Payasos en la lavadora en su primera edición (Planeta, 1997), traía un subtítulo que se suprimió en la edición que tenemos a la vista. Aquél agregado era 'Discurso de un loco', que no por haber desaparecido en las posteriores ediciones de la novela, pierde importancia. Más aún, es una clave para abordar el problema de la definición de Juan Carlos Satrústegi como personaje carnavalesco.

De entrada surge una dificultad. Si aceptamos lo dicho por Bajtin, debemos decir también que entonces el carnaval al ser del dominio de lo público, tiende a abolir manifestaciones de tipo individual, puesto que es justamente la condición de masa de la gente que vive la otra vida del carnaval, lo que permite afirmar el carácter de homogeneidad de los grupos humanos allí presentes para así, de esta forma, superponer lo colectivo de las comunidades a lo particular de los individuos. Ahora bien, *Payasos en la lavadora* centra su atención en un personaje que se sumerge en la fiesta, fundiéndose y confundiéndose en el gran 'queso primigenio', pero, es su relato y no el de otro personaje o el de la masa al que accedemos en la lectura de la novela.

A continuación definimos a Juan Carlos Satrústegi como 'el loco', no desde las posibles interpretaciones psicoanalíticas sino más bien como personaje arquetípico similar en muchos sentidos al loco o demente, casi animalesco, de la Edad Media, y que era rechazado por los otros hombres que se consideraban cuerdos o sanos.

2.1. El efecto cómico y la locura

Convengamos inicialmente en que Juan Carlos Satrústegi es un personaje cómico. Para esto recurramos a la diferenciación que hace Umberto Eco entre el efecto trágico y el efecto cómico, en su artículo “Los marcos de la libertad cómica” (1989, p. 10); por un lado, el efecto trágico se da porque a partir de la violación de una regla cometida por un personaje noble y simpático, compartimos su remordimiento y sentimos compasión por el castigo que se le infringe. Frente a eso, disfrutamos por la reafirmación de la regla que ha sido trasgredida. Mientras que en el efecto cómico, el que nos atañe en este punto, aparecen sustanciales variaciones, la violación es cometida por alguien con quien no simpatizamos porque es un personaje innoble, inferior y repulsivo (animalesco), como en este caso Satrústegi, y por lo tanto, nos sentimos superiores a su mala conducta y a su pena por haber transgredido la regla, como espectadores, gozamos y nos burlamos de su desdicha, sin preocuparnos demasiado; dando la bienvenida a la violación y cometiéndola indirectamente, podría decirse que nos sentimos vengados por el personaje cómico que ha desafiado el poder represivo de la regla. De esta forma, sentimos placer por el acto de violación de la ley hecho por otro y a la vez reímos sin compasión alguna por su desgracia. “Lo cómico siempre es racista: sólo los otros, los Bárbaros, deben pagar” (Eco, 1989, p. 10).

Aste Nagusia permite entonces, como en todo carnaval y para nuestro caso, la violación de la regla y la aparición del personaje cómico que nombra Eco, el innoble, inferior y repulsivo que se parece demasiado a la idea que podemos

hacernos de Satrústegi. Él es el personaje animalesco y grotesco con quien no podemos identificarnos ni compadecernos pero sí, en algún momento, dentro de lo risible que puede llegar a ser, disfrutamos su condición desafiante frente a las reglas y asumimos su castigo-encerramiento como la consecuencia lógica de una actitud violatoria ante las normas.

Y es que esa actitud desafiante frente al mundo está manifiesta desde las primeras líneas de la novela: "Habría que matarlos a todos" (Iglesia, p. 9), y la recorre de palmo a palmo en una especie de misantropía creciente, donde el mundo exterior se configura como el enemigo a sortear y vencer. Satrústegi encarna así a un arquetipo heroico deformado puesto que su recorrido va dejando marcas imborrables en su cuerpo y, a la vez, es el sujeto elegido por esferas sacras y divinas, pero arrojado al mundo donde llega a su degradación total.

Payasos en la lavadora es una forma contemporánea de descenso al infierno. Hemos visto que el paisaje general de la novela se asimila a imágenes apocalípticas: basuras, desorden, odio, y Satrústegi se verá allí abandonado a su suerte determinando algo que podemos llamar una caricatura órfica si mantenemos el asunto del descenso.

Es así como este personaje se integra a la (a)lógica carnavalesca. Primero con extrañamiento y luego, sumido en la confusión que termina por absorberlo y destruirlo. Líneas arriba decíamos que Satrústegi encarna una figura semejante al 'loco' de la edad media, esta afirmación apunta a que si bien el ambiente es contemporáneo, la experiencia de locura o desarreglo de los sentidos de Satrústegi, más bien parece remitir al escenario medieval que al paisaje de

nuestro tiempo. A continuación, esas similitudes.

Según Jacques Heers (p. 123), hay una desviación de la fiesta tradicional de los miembros de una colectividad hacia otro tipo de fiesta particular: la de los locos. Siendo el carnaval un estado, llamémoslo así, de locura temporal, y que finalizado éste, todos vuelven a sus conductas habituales (cuerdas), aun es posible que queden vestigios en algunos individuos. Estos sujetos hacen parte entonces de la fiesta de los locos, que como bien indica su nombre se trata de un regocijo de aquellos que, superado el carnaval –por no perderlo de vista-, se mantienen observando conductas insanas y las vuelven costumbre. No es el carnaval la única razón para justificar este tipo de conducta en la Edad Media, pero sí podemos asumir la ‘vida loca’ de algunos como un carnaval perpetuo.

Recordemos lo dicho atrás, en *Payasos en la lavadora* es posible hablar de un carnaval que supera la cronología de Aste Nagusia; en el caso de Satrústegi, esta comprobación puede hacerse porque él ‘sobrevive’ a la temporalidad de dicho carnaval pero para él no termina porque se vuelve una presencia latente en el curso de su vida cotidiana. *Payasos en la lavadora* se manifiesta como una novela donde las fiestas oficiales de la ciudad se confunden con la fiesta de locos que encarna Satrústegi.

Pero Heers dice aún más, y quisiéramos detenernos en este punto: “Para muchos, en efecto, el demente lleva como una impronta sagrada; ha sido tocado por Dios y asume la caída de hombre” (Heers, p. 123), y más adelante: “El demente ve lo que los otros no pueden ver; sabe decir el futuro y conoce de antemano el destino de los hombres. Es un ‘poeta clarividente’” (*Ibid*).

Cabe aclarar que el término loco o demente se extiende a otros tipos de anomalía como el poseído, el epiléptico, el deforme, el inválido o a todo aquél que en su apariencia y conducta manifieste el abandono de Dios.

2.2. La locura, ruta espiritual

Vemos entonces que para una porción del imaginario medieval, el loco, estaba marcado por lo sobrenatural, por lo divino, alzándose casi como un ser de dimensiones míticas y fantásticas, puesto que es él un elegido por Dios pero a la vez, esa fortuna también le depara la desgracia.

Satrústegi es también un poeta que, poco a poco se ve abandonado por la divinidad: el hecho de no poder cobrar 'el paro', constituye el primer momento de aparición de algunos elementos claves: el edificio Baxter, los Cuatro Fantásticos y el profesor Richards, que son definitivos en el transcurso de la novela como encarnación de la relevancia místico-filosófica del cómic.

Para Satrústegi entrar en el carnaval es también entender que el mundo es una amenaza constante y esta entrada se convertirá en una ruta tortuosa para alcanzar la virtud: Satrústegi es atracado por Ligeti, la Sucia, Hijoputa y Mamen; luego de recibir un navajazo en la cara, es arrojado a la Ría.

Satrústegi recibe la carta de su editor anunciándoles la demora en la salida de su segundo libro. Satrústegi ha recibido con furia la descalificación de su primer libro por parte de la crítica. Satrústegi es golpeado en el concierto de Sociedad Alcohólica y violado en la cárcel. Satrústegi se siente en la zona negativa:

Creo que estoy dando los primeros pasos dentro de lo que el profesor Richards llamaba la Zona Negativa. Richards y sus hombres, los Cuatro Fantásticos, solían acudir a la Zona Negativa para acabar con Galactus, el comedor de planetas. Galactus fue el villano más poderoso contra el que ha luchado ningún superhéroe. No era un ser humano. Era un dios cuyo castigo eterno consistía en alimentarse de planetas como única dieta (...) Más que luchar, los Cuatro Fantásticos mantenían una discusión acerca del Ser y la Verdad flotando en la Nada, mientras uno y otro intentaban destruirse usando sus superpoderes. Richards le hacía ver a Galactus la inconveniencia de comerse la Tierra.

La batalla dialéctica se debía librar en un terreno metafísicamente neutral. La Zona Negativa se hallaba fuera de cualquier consideración espacio-tiempo, habitada por seres inmateriales, por ideas aberrantes, monstruos del pensamiento. Galactus, dios gnóstico infinitamente sabio y malvado, argumentaba el sinsentido de la existencia y la ausencia absoluta de principios legítimos sobre los que fundamentar una ética, como bases de su discurso. El profesor Richards, el hombre elástico, era el defensor de occidente; extraordinariamente inteligente pero más bien pesado. Las luchas siempre finalizaban por una pequeña rampa que hacía abandonar a Galactus la Zona Negativa y reanudar su régimen en otra galaxia. Los Cuatro Fantásticos volvían a la realidad tridimensional victoriosos, dispuestos a una nueva aventura. La auténtica razón de su aparente victoria –descubierta sólo por unos pocos lectores- no era otra que *Richards aburría a Galactus*. (Iglesia, p. 60. Cursivas del autor)

La anterior cita constituye un momento crucial en la novela porque enuncia como si ocurriera en un plano metafísico, el dolor, el odio, el asco, la mala suerte, el abandono y la desventura que rodean a Satrústegi en el plano corporal, físico y que se empiezan a configurar como manifestaciones del olvido divino; también soportan la lucha de los poderes cósmicos, universales, es decir, los Cuatro

Fantásticos enfrentados a Galactus, son la visión de De la Iglesia sobre la eterna lucha del bien contra el mal, y la Zona Negativa como el lugar de dicho enfrentamiento.

Central este episodio también porque Satrústegi empieza el recorrido místico que lo lleva a cimas de trascendencia espiritual. Este es el primer desprendimiento de lo terrenal, del Apocalipsis, de la caída de Occidente, del Harmagedón, para acceder a la divinidad, como se ve líneas adelante en la novela; Satrústegi sufre durante la fiesta una especie de preparación para el momento de éxtasis: la muerte de Marcuse.²⁰

De hecho, estos días, en las fiestas, dentro de mi mente siento una clarísima transformación química regresiva, un *regressus ad uterum* imprescindible para que este acontecimiento místico tenga éxito. El crimen (*Nigredo*) vuelta al caos primigenio, momento culmen del proceso iniciático, elevará mi alma sobre la materia, trascendiéndola. Necios arrogantes... ¡No entienden nada! Cuando Marcuse y yo nos encontremos (*conjunctio oppositorum*) y la muerte surja de esta unión definitiva de los contrarios, surgirá un nuevo ser, la Síntesis (*filis philosophorum*), ente totalizador, indestructible, artífice de la Gran obra...

Galactus estará orgulloso de mí. Yo seré su heraldo, más allá del Arco Iris. (Iglesia, p. 72. Cursivas del autor)²¹

Nótese cómo se perfila lo que ya ha dicho Ivanov frente a los mitos de inversión sexual y unificación / anulación de contrarios como neutralización ritual:

²⁰ Recuérdese que Marcuse es el nombre en la novela del crítico del primer libro de Satrústegi.

²¹ Véase la cita de la página (53) “desde la más remota antigüedad...”

Los mismos elementos del sistema mitológico que desempeñan el papel de neutralización (mediación) ritual o la remoción de opuestos bipolares son realizados en el mito por pares de gemelos, y en el ritual por ritos de gemelos y transvestistas (luego, el carnaval), cuyo fin es la unificación de polos de oposiciones binarias. Seres gemelos y andróginos suelen estar ligados en las mitologías. (Ivanov, p. 29)

Aunque de manera paródica, porque en la novela los niveles de trascendencia están supuestos desde la activación en el mundo sensorial de una ficción proveniente de las historietas, la vía espiritual que toma Satrústegi tiende a la realización en un ser nuevo, integrador, total; que hasta este momento depende de la muerte de Marcuse, como detonante para la integración.

Pero aquí surge algo interesante de analizar, el mismo Ivanov, partiendo de un estudio etnográfico detallado y consultando otras fuentes, hace un rastreo de las formas de intercambios sexuales manifestada en cultos específicos a lo andrógino y en el ritual carnavalesco del travestismo, con máscaras o disfraces, que buscan el restablecimiento del equilibrio entre la oposición macho / hembra y que se relaciona con creencias antiguas en un ser andrógino original que degeneró en la separación de lo masculino y femenino. Pero también Ivanov dice que esta deidad original se conecta con la posibilidad de un estado sobrehumano. Ir hacia la disolución de la diferencia sexual, no en el plano biológico, es alcanzar un momento ideal, todo esto a partir de una regresión y vuelta hacia el estado primordial pre-humano, manifestado en lo andrógino de los rituales carnavalescos. En este punto ya no sonará extraño la alusión al libro de Nietzsche, en el título del

capítulo siete de la novela: *Ecce Homo*²².

Satrústegi ha sido elegido por Galactus, y a pesar de la insistencia en lo doloroso que significa existir en el mundo, ha dado el primer paso hacia la plenitud, fundiéndose con la masa que celebra la fiesta y esperando la señal, como en el episodio bíblico de Moisés, para cumplir lo dictado por su señor Galactus: transformarse en Estela Plateada.

Lo que hemos descrito anteriormente es a grandes rasgos el viaje espiritual de Satrústegi que concluye en eso que habíamos llamado la impronta sagrada, el toque divino. Describimos así todo un rito iniciático, de frenesí místico, un proceso ininteligible e inenarrable de liberación espiritual, detonado por la fiesta, el exceso y las drogas, visto casi como una situación caricaturesca, puesto que proviene de la asimilación de una aparente trivialidad: un cómic.

2.3. La deformación grotesca

Bajtín valoraba el carnaval por esa condición liberadora que encarnaba. Umberto Eco (1989) refutando a Bajtín asegura que esa liberación no es dada más que en apariencia puesto que, finalmente, la ausencia de normas durante el carnaval limitado en el tiempo, no hace más que reafirmar la existencia de la norma, convirtiéndose así en una forma de trasgresión autorizada, que encierra una contradicción. El carnaval no libera porque es una instancia en la cual se recuerda

²² Para complementar esto, remito al lector al libro de Gianni Vattimo (1989) *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*. Éste podría constituir un punto de partida para un análisis posterior en el que se relacionen las particularidades de la máscara con la obra de Nietzsche, a partir de la novela de nuestro estudio.

que la norma existe.

Pero esta interesante digresión entre Bajtin y Eco es vista desde una perspectiva enteramente política, puesto que son las comunidades en masa las que gozan de la fiesta y sienten una liberación global, así, en lo profundo, no haya más que un simulacro.

Para nuestro caso el hecho de la liberación se da en el plano del individuo (Satrústegi), quien encarna este conflicto entre una liberación real o simulada y que se manifiesta en las esferas de lo material y lo espiritual y en la autoafirmación del personaje versus el rechazo-temor-admiración que produce en los demás, y menciono esta tríada para coincidir con el ya citado Jacques Heers, porque el loco inspira temor al ver lo que otros no pueden ver, al estar como fuera del mundo, más allá de él. La multitud también reverencia la loco porque Dios habita en él pero por esta misma razón es rechazado, expulsado, apartado, puesto que encarna no una falta o pecado individual sino las faltas de todos los hombres, asumiendo también el castigo de todos ellos. Una especie de mesianismo desfigurado.

Visto desde afuera, Satrústegi está escribiendo una bitácora de su locura (Alex de la Iglesia está fuera, nosotros también), disparatada, anormal, desmedida; pero desde adentro, Satrústegi es un ser que encarna la caída y por ello la maldición, y que además debe soportar la tortura de vivir en el mundo. Satrústegi los odia a todos pero a la vez les teme. Blasfema y critica la sociedad contemporánea, la

insulta y ataca con violencia, pero aquella siempre sale victoriosa²³.

También es importante lo que dice Heers respecto de la apariencia física del loco, que podemos asimilar a la de Satrústegi, en el episodio específico de la Tasca de Txema, en una referencia directa al asunto de las normas de etiqueta que son violadas durante el carnaval: “En fin, el demente asusta o provoca una viva molestia por su apariencia exterior, por el aspecto que les infringe su enfermedad y que agrava aun más la presión de las costumbres establecidas” (Heers, p. 124), y por si fuera poco, luego de los accesos violentos de locura, Satrústegi se encuentra pasando fácilmente de los harapos con que está vestido a la total desnudez, tirado en el asfalto luego del encuentro con las prostitutas:

Vuelvo a sentir otra vez el frío contacto de mis mejillas sobre el asfalto húmedo de la calle. Es una buena postura para reflexionar, para dejar correr las ideas y los recuerdos, frescos por el agua que empapa mi pelo. Intxáustegi, a mi lado, tampoco quiere levantarse. Está a gusto como yo, bocarriba, en mitad de la calle, parando el tráfico. En circunstancias como ésta –totalmente desnudo y postrado en el suelo, con una pequeña muchedumbre rodeándome-, es fácil abandonarse a la melancolía. Evocar imágenes soñadas, dulces fantasmas del pasado. (Iglesia, p. 145)

²³ Recuérdese la excelente novela del norteamericano John Kennedy Toole, (1996) *La Conjura de los necios*, cuyo personaje protagónico Ignatius J. Reilly pertenece a la misma estirpe de Juan Carlos Satrústegi, individuos cuya posición frente al mundo dista mucho de ser, digamos... convencional. Personajes que utilizan la escritura como la manera para desmontar los cimientos de la sociedad contemporánea. Personajes que blasfeman y atacan sin ningún tipo de misericordia todo aquello que está mal en el mundo. Ignatius J. Reilly atacará la falta de “una teología y geometría coherentes” y Satrústegi hará lo propio frente a la falta de gusto de los hombres. Estas dos novelas, estos dos personajes, dejarán ver a través de una parodia sobre la filosofía y la poesía, una suerte de violencia simbólica de individuos que se enfrentan a lo monstruoso del mundo que los rodea y los reduce.

Esta escena se calca sobre lo afirmado por Heers y destacamos las coincidencias; “El loco ya no tiene hábitos conforme a las conveniencias: atacado de locura, los desgarras, los hace pedazos. Sus ropas harapientas lo señalan fácilmente. A veces, en una de sus crisis sale desnudo como un gusano” (Heers, p. 125); la muchedumbre mira con repulsión, pero como veíamos en Eco, con alivio, porque son otros y no ellos los señalados. Lo único que han hecho es, de manera latente, delimitar un camino por el que el loco-Satrústegi deambula para llegar al estado de sanación imaginado por ellos: el psiquiátrico. Si el loco de antaño era encomendado a Dios, único con la posibilidad de salvarlo, el loco de nuestra época (Satrústegi), debe enfrentar los mecanismos que ha ideado el hombre para tal fin. Para todos Satrústegi es un enfermo de locura, pero él se siente como un iniciado, un incomprendido, como decíamos antes, un tocado por la divinidad. Por decirlo de otra manera, Satrústegi padece una locura anacrónica. Contemporáneo nuestro, su enfermedad es de la Edad Media.

Pero no sólo los desórdenes son en la apariencia física, puesto que las conductas sociales del loco también se ven afectadas, incrementando esa situación de rechazo: “El loco, cargado de toda clase de vicios, provoca el escándalo con sus apetitos amorosos o sexuales” (Heers, p. 125). El loco es violento en todos los sentidos, como Satrústegi cuando, haciendo gala de ese apetito en la escena de la orgía con las prostitutas, también se vuelve presa de ese otro apetito y muerde furiosamente uno de los pezones de Sandra, la prostituta dominicana, como lo

hizo también contra Fernando C., en el primer golpe de PANICO²⁴, su grupo terrorista, en una imagen recurrente de invocación a Hannibal Lecter, quien a su vez 'posee' a Satrústegi para cometer esos ataques.

El último punto que menciona Heers es la presencia de vínculos entre locura y devociones, sólo que para él, en la Edad Media son del orden religioso, concretizándose en la admisión del loco en el templo, mientras que para nosotros, le reverencia hacia Satrústegi se da porque ha acogido para sí una consigna liberadora, junto con otros 'desgraciados'²⁵, y se dirige casi de la mano de un dios al lugar donde se halla Marcuse, cuya muerte es la instancia última de liberación; durante su avance, muchos lo siguen conformando un ejército grotesco, que enfrenta a las fuerzas de seguridad estatal, en una de las escenas más carnalescas de toda la novela.

Una liberación individual también puede provocar un espíritu revolucionario colectivo, sólo que esta vez es el loco quien la dirige. Por eso, está destinada al fracaso, porque pasa de ser una conducta violenta y peligrosa a un disparate ridículo y cómico. Heers denomina una forma del escarnio público a este tipo de situaciones:

²⁴ En la novela: "Partido Anarquista Nihilista Ideal de Castigo y Opresión".

²⁵ Como podemos ver también en tres de las películas de Álex de la Iglesia, *Acción Mutante*, *El día de la bestia* y *800 balas*. Deformes, contrahechos y lisiados en la primera; trío de locos de la segunda y 'vaqueros' contemporáneos en la tercera. Aquí entiéndase locura en la misma dirección que hemos mantenido el concepto en nuestro texto.

Todos estos indicios cuadran a la perfección con lo que sabemos por otros conductos sobre las demostraciones del vulgo, las persecuciones contra los dementes por la calle, las pullas con que se les abruman, además de las rechiflas malsonantes, los golpes, las piedras o por lo menos basuras que se las tiran (...) Escenas de infamia, diversiones populares en lo más bajo de la calle, que finalmente hacen del loco, enfermo pero inofensivo, no ya un chivo expiatorio sino un perfecto hazmerreír. De modo que la salida del loco a la calle suscita inmediatamente esos placeres baratos y vulgares, del peor gusto, y su paso se inscribe como una huida grotesca, una cabalgata bufa, expuesta a todos los sarcasmos y los simulacros de violencia. Todo el conjunto, sin embargo, se produce entre grandes manifestaciones de júbilo. (Heers, p. 133)

De esa manera, lo que para Satrústegi conlleva un asunto casi místico (liberación a través de la máscara), para los demás no pasa de ser una nueva aventura en época de carnaval (fiesta de locos), una forma más de la diversión (vida al revés), o mejor aún, una diversión a costa del loco (el personaje favorito del carnaval), quien, ciego en su locura, lleva a sus últimas consecuencias eso que Heers ha llamado simulacro de violencia.

En varios puntos de este estudio, hemos hecho alusión al asunto de la transformación física de Satrústegi. Seremos un poco enfáticos ahora, para trazar un puente entre la máscara y todos los indicios presentes en la novela de dicha transformación, que hemos tomado como otro de los sentidos atribuidos a la máscara: "El disfraz es una imitación, y por tanto adopción de una apariencia definida o engañosa. En el hombre se trata pues de metamorfosis". (Genevieve y Lefort, p. 11)

Satrústegi no necesita ponerse una máscara –ya antes la ha repudiado-, para

adoptar otra apariencia que, en nuestro concepto, espante y produzca rechazo; sencillamente su recorrido por los lugares donde ocurre la fiesta y los acontecimientos que en ellos protagoniza lo van convirtiendo poco a poco en un 'otro' deforme:

En las deformaciones y malformaciones de nuestro cuerpo es fácil encontrar algo fascinante, y aun repugnante, que provoca el terror; es así como, desde un simple gesto hasta la mímica más refinada de las brujas, hay toda una infinidad de temas para máscaras. (Genevieve y Lefort, p. 101)

En la novela encontramos una verdadera desfiguración, ya no es sólo un gesto, es la aparición de la mueca que no se puede borrar y que provoca el repudio y el horror. Dice Bajtin (1989) que "lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de la máscara" (p. 42), con lo cual decimos que en nuestro caso lo grotesco obedecerá propiamente a la transformación. Con respecto al asunto de la deformidad, podemos nombrar dos textos que pueden suministrarnos información valiosa, por un lado, el prólogo a *Cromwell* de Victor Hugo (ca 1911), con algunas precisiones sobre lo grotesco y lo deforme y cómo este ingrediente también es generador de belleza en ciertos momentos de la historia del arte; en segundo lugar se encuentra el estudio de Wolfgang Kayser, (s. f.) del que extraemos algunas impresiones que nos sirven de ayuda para tener una aproximación al concepto.

Después de dejar en claro la presencia de lo grotesco en la historia del arte con ejemplos bien representativos, Kayser se aventura a definir el término, "Lo

grotesco sólo se experimenta en la percepción” (p. 219), así que debe corresponder a un efecto en el lector-espectador, emparentado con lo cómico en nuestro caso. También nombra lo grotesco como algo hostil e inhumano, un mundo que se vuelve extraño, en ocasiones monstruoso y siniestro (p. 224) y del que hace parte la brusquedad y la torpeza.

En este punto, vamos a reconciliar la diferencia de las acepciones del término entre Bajtin (1989, p. 48), y Kayser. Para el primero es indudable la asociación de lo grotesco con las degradaciones y los excesos corporales y las renovaciones que a partir de allí se pueden dar, sobre todo en una dinámica carnavalesca; para el segundo, y es aquí donde hacemos posible la reconciliación, dada la dirección de nuestro estudio, lo grotesco es la transformación que produce los efectos arriba mencionados de extrañamiento y distanciamiento. Kayser menciona un caso concreto y es el de la demencia; veamos:

En el demente lo humano se presenta en transformación macabra; otra vez parece que un *id*, un espíritu extraño e inhumano se ha introducido en el alma. El encuentro con la locura es, como quien dice, una de las experiencias primigenias de lo grotesco que nos son insinuadas por la vida.
(Kayser, p. 224)

Si para Bajtin lo grotesco asociado con el carnaval, implica la renovación del cuerpo, para Kayser constituye la disolución de un ‘yo’ que se hace extraño a través de la deformación, llegando a ser monstruoso; asimilado a lo que en líneas arriba hemos nombrado, citando a Kenneth Gergen, como un ‘yo’ saturado. Dice Kayser:

Corresponde a la estructura de lo grotesco el que nos fallen las categorías de nuestra orientación en el mundo. Hemos visto que hay, (...), procesos perdurables de disolución, como la mezcla de los dominios para nosotros separados, la anulación de la estética, la pérdida de la identidad, la deformación de las proporciones 'naturales', etc. además hemos dado con nuevos elementos de disolución, por ejemplo, la anulación de la categoría de cosa, la destrucción del concepto de personalidad, la aniquilación del orden histórico. (Kayser, p. 225)

Lo grotesco es la entrada de lo demoníaco en el mundo, entendiéndolo como todo aquello que se opone ruidosamente a cualquier forma de racionalidad (Kayser, p. 229). En *Payasos en la lavadora* pueden percibirse las dos mencionadas definiciones de lo grotesco, sintetizadas en el acto liberador de la deformación del cuerpo y la trascendencia mística de ser Estela Plateada, pero también de manera evidente, la intención de conjurar eso demoníaco; no hace falta más que recordar lo que en algún momento asociamos con la caída de Occidente, el Apocalipsis y el Harmagedón, como símbolos de la novela.

El siguiente es un compendio de esos momentos que hemos llamado los signos de la deformación grotesca de Satrústegi, bajo el lente de las definiciones de Bajtin y Kayser:

Este exceso de confianza parece haberle sentado mal a Ligeti, porque saca una navaja y me está rajando la cara. Hijoputa aprovecha esta situación chocante para quitarme la cartera, mientras Mamen y la Sucia me empujan a la Ría. (Iglesia, p. 43)

Como un primer indicio, el navajazo en la cara, anuncia un rostro en el que se fija esa mueca imposible de deshacer. El navajazo es una impronta, un sello de la deformidad, que permite la relación con otro arquetipo cinematográfico: el delincuente, cuyas cicatrices son signos de encarnación de la maldad:

Me duelen las heridas de la cara (...) Ya soy un delincuente, un asesino. Todos los delincuentes y asesinos tienen cicatrices. La mía no puede ser más notoria; me cruza la boca, sube por la nariz y se detiene en el párpado. Scarface. Soy Scarface. (Iglesia, p. 45)

Poco a poco pasamos de la deformación del 'valiente' que en el combate recibe la furia de su contendor y soporta la marca de la batalla en su cara, a la deformación grotesca que raya en lo lastimero y lo risible, la atracción circense. De nuevo, otro par de referencias a la cultura: Bacon,

No puedo soportar el dolor. Es demasiado intenso. Creo que se me ha podrido la cabeza. Alguien debería cortármela; la infección puede extenderse al resto del cuerpo (...) Noto que tengo los pantalones caídos, a la altura de la rodilla. Me palpo la cara. No tiene forma de cara. No distingo la nariz. Creo que se oculta bajo mis párpados hinchados y entumecidos. La cicatriz es una brecha abierta que recorre mi rostro. Noto nuevas bifurcaciones. Parece que se ha extendido tras los últimos acontecimientos. Más que Scarface, ahora me siento como un retrato de Bacon. Creo que he encontrado un ojo. Intentaré abrirlo manualmente, porque los párpados no me responden. Lo consigo. (Iglesia, p. 57)

y *El hombre elefante*, la película de David Lynch:

Debo de tener mala cara; Apocalipsis dice que le recuerdo al Hombre Elefante. Se acabó mi futuro de *killer* mafioso. Mi sitio es el circo. Música de organillo: *¡Vean, señoras y caballeros, al poeta grotesco, el hombre cuya alma romántica se halla presa de un cuerpo deforme! ¡Oigan sus palabras, llenas de belleza, mientras observan su enorme ano desproporcionado!* (Iglesia, p. 60. Cursivas del autor)

Con algún dejo de un posible tono dramático, Satrústegi se oculta, ya es el 'otro' deformado, el que no puede salir a la luz:

Pero esta vez camuflado en mi sonrisa. Ah... Nadie distinguirá la sutil diferencia que existe entre la risa abierta, plana y confiada del ciudadano ejemplar, y la torcida, *la envenenada mueca que dibujan los labios de mi rostro desfigurado*. (Iglesia, p. 72. Cursivas del autor)

Y dentro de esta bitácora de la deformación, otro referente cultural. El creador de la imagen de Alien, H. R. Giger:

Mi cuello ha perdido la capacidad de giro; se ha convertido en una columna de acero maciza. Noto los nervios gruesos y duros, a punto de romperse. Al pasar por delante de un escaparate me veo reflejado en el cristal. No me reconozco. Tengo el pelo y la ropa rasgada. Mi boca dibuja una mueca extrañísima, mezcla de risa y dolor infinitos; las dos filas de dientes apretadas una a la otra como si fueran una única pieza, y las encías blanquecinas, secas. La sonrisa del extraterrestre diseñado por Giger es una buena referencia. (Iglesia, p. 93)

Satrústegi es ya sin duda alguna la encarnación del monstruo, el aterrador monstruo que deambula sin rumbo por el mundo soportando el dolor físico de cargar con la deformidad:

Intento levantarme pero un tirón fortísimo en las articulaciones me lo impide, y caigo de nuevo al charco. Además, parece que se ha activado el resto de los dolores que me acompañaban antes de la evolución mística, pero aumentados en proporción geométrica. Descubro docenas de llagas y

heridas abiertas por todo mi cuerpo, algunas tumefactas. También advierto sorprendido que he perdido la uña del pie y que me falta un diente. Me pica todo (...) el rostro me arde, pero no por un posible contacto con la luz del día sino porque se me han abierto todas las cicatrices que cruzaban mis ya inidentificables facciones. *Debajo de los adoquines no está la playa, sólo hay tierra batida*. Lo sé porque mi cara destrozada descansa sobre ella. (Iglesia, p. 101. Cursivas del autor)

Pero enseguida tenemos que a partir de los signos de la deformación, podemos extrapolar un punto importante, que excede lo estrictamente corporal, y es el de cómo este asunto de lo físico pasa a ser un asunto moral. Veamos esa cita:

Pero ¿es así de sencillo? Quiero decir, ¿es posible olvidar un detalle como ése y seguir tan normal? Un día no te lavas los dientes y al siguiente tampoco y al otro tampoco. En un mes o dos nadie se acerca para charlar contigo si no es con mascarilla. A la de unos años sólo puedes tomar sopitas y bollos de crema. Pero tú sigues yendo al cine, haciendo chistes o comprando el periódico. Poco después, un vecino te mata porque te confunde con una mosca gigante.

¿Puede ocurrir lo mismo con tu casa, con tu aspecto o, peor, con tu carácter? ¿Nos ocurrirá a todos lo mismo? ¿Seremos todos como la Varillas? Quizá olvidemos un aspecto esencial de nuestras vidas, algo que para nosotros pasa desapercibido pero que es una evidencia palpable, bochornosamente visible para los demás (...) Años de engaño, de vergonzosa existencia, de lepra moral ¿Estando contagiados? (Iglesia, p. 112)

Esta cita, es casi como la bisagra entre la deformación física y la evolución espiritual, entre Bajtin y Kayser. Olvidarse de cosas esenciales para el buen funcionamiento de la vida, tiene que ver también con liberarse de todo aquello que se convierta en una carga que impida la plenitud. ‘Sacar la basura’ adquiere un

nuevo sentido, se hace equivalente a deshacerse de la suciedad del alma:

Investiga, lector, en lo más oscuro de tu interior. Analiza tu alma, esa muda limpia que te dio tu madre y que tú, de tanto usarla has llenado de lamparones. Piensa en lo que te da miedo, en lo que te quita el sueño. Nunca se trata de algo ajeno; normalmente te acobarda, fuera de ti mismo, te pertenece. No hay nada peor que verse desde fuera, descubrirse en los demás, ver tu mierda proyectada en otros. El enemigo real es ese tipo que se parece a ti, que peca de tus mismos errores, distorsionados por la distancia, aumentados grotescamente como en un espejo de feria. Por eso le odias, porque en lo más hondo de tu ropa interior la mancha crece de igual manera. ¿Cómo se atreve a exhibir descaradamente eso que tú ocultas avergonzado desde hace años? (Iglesia, p. 15)

Y en otro pasaje de la novela, justo en el momento en que ha logrado deshacerse de toda esa 'basura' (metáfora) que hay en el alma y se convierte en Estela Plateada:

Con el bacalao –así llaman los iniciados a esta armonía disgregadora- consigo liberarme de todos los excrementos adheridos a mi alma enquistada. Identidad, Voluntad, Entendimiento; con este último se derrumban sus conceptos básicos: Espacio, Tiempo... Causa, efecto. Esa costra de categorías podridas que me oprimían asfixiándome se han hecho añicos. ¡Por fin! ¡¡¡Soy Estela Plateada!!! (Iglesia, p. 96)

Habíamos visto líneas arriba que la basura apilada, producto de la huelga de los servicios de limpieza, funciona como sinónimo de la degradación orgánica de la ciudad, a la manera de un cuerpo vivo; la basura acumulada durante años en la casa de la Varillas; los hombres acumulando 'excrementos' en su ser, nos dan ya

una idea de lo que significa para Satrústegi convertirse en Estela Plateada. He aquí la auténtica liberación, así ello implique el odio, el miedo y la burla a los ojos de los demás. Este puede ser el verdadero significado trascendental de la transformación material e in-material de Satrústegi.

El descuido por la apariencia es necesario, desde esta perspectiva, para alcanzar la instancia sagrada. Para Genevieve y Lefort (p. 55), “la metamorfosis suprema conduce a la divinidad”.

Y por esta razón el Loco de *Payasos en la lavadora* no tiene que ver tanto con una patología mental, como se puede ver desde la psiquiatría, sino con la construcción de un aparato simbólico que permea todas las instancias de la vida cotidiana. Y así, en este sentido coincidimos nuevamente con Mijail Bajtin y Julia Kristeva, cuando afirman que la literatura carnavalesca conserva el arsenal de imágenes que proviene del carnaval y su lenguaje.

Michel Foucault (1998), señala que la locura es el reinado de la ilusión, donde lo falso es tomado por verdadero, donde la razón se alza como una forma de lo supuesto, de lo percible desde la alteración de los sentidos. Veamos:

La locura es la forma más pura y total de *qui pro quo*; toma lo falso por verdadero, la muerte por la vida, el hombre por la mujer, la enamorada por la Erinia y la víctima por Minos (...) Le es suficiente llevar su ilusión hasta la verdad. Así, la locura es, en el centro mismo de su estructura, en su centro mecánico, a la vez fingida conclusión plena de oculto recomenzar, e iniciación a lo que aparecerá como reconciliación de la razón y la verdad. Ella indica el punto hacia el cual converge, aparentemente, el destino trágico de los personajes, y a partir del cual surgen realmente las líneas

que conducen a la felicidad recuperada. En la locura se establece el equilibrio; pero lo oculta bajo la nube de la ilusión, bajo el desorden fingido; el rigor de la arquitectura se disimula bajo el manejo hábil de estas violencias desordenadas. (Foucault, p. 69)

Este fragmento resume la forma que asume la locura en la época preclásica, la cual es destinada al silencio del encierro en la época clásica, en palabras del propio Foucault.

Nótese cierta similitud con los acontecimientos de *Payasos en la lavadora* que derivan en el encierro en el psiquiátrico del poeta Satrústegi, capturado por los hombres de blanco, al comienzo y al final de la novela.

Recuérdese también que en cierto punto hemos argumentado la cercanía de la locura de Satrústegi con el concepto que de ella se tenía en la Edad Media y el Renacimiento; pues bien, las palabras de Foucault terminarán de confirmar dicha concordancia.

Por esto nuestra insistencia a no tomar la locura en el sentido de una enfermedad mental sino como un constructo cultural que, si bien, fue adormecido en la época clásica, retomando a Foucault, puede aún tener repercusiones en la literatura de una época como la nuestra²⁶, y derivar en narraciones del tipo *Payasos en la lavadora*, dejando abonado el terreno para hablar de una tradición (irónicamente) de la literatura carnavalizada en nuestros días. En este punto podemos entonces encontrar muchas relaciones de eso que Bajtin llamaba la 'vida al revés' del

²⁶ Otro de los libros que guarda relación con nuestra posición es el trabajo del profesor Roy Porter, *Breve Historia de la locura*, coeditado por Turner Publicaciones y el Fondo de Cultura Económica, en 2003

carnaval con lo que Foucault enuncia como el equilibrio de la locura.

Habiendo abandonado la fiesta en la novela como el escenario, habiendo abordado uno de los fenómenos más importantes del carnaval, la máscara y la mascarada, y habiendo destacado varios hechos concretos que hacen presencia en la fiesta y la novela, habiendo dado un vistazo a la figura del loco Satrústegi y su proceso de transformación y deformación, entraremos de lleno a mirar las operaciones discursivas de la novela, dentro de eso que hemos llamado los procesos de enmascaramiento textual.

III

LA NOVELA DEFORMADA

Si el carnaval constituye la 'vida al revés', la literatura carnavalizada es una suerte de literatura al revés, de literatura liberada del peso que impone la norma de cualquier tradición literaria.

Reforzada esta idea con el hecho de que *Payasos en la lavadora*, dadas sus particulares condiciones de origen, que no son otras que el hecho de ser una novela escrita por alguien que hace cine, asegurando una distribución aceptable por lo menos entre aquellos que se cuentan como sus seguidores y fanáticos, y que también podría llegar a ser una razón para desdeñarla, puede situarse en una órbita por momentos alejada de cualquier tipo de tradición literaria, bien sea española o universal; y digo por momentos, porque, de cualquier forma, sí es posible encontrar relaciones entre ésta y otros tipos de textos literarios y haciendo algunos rastreos bibliográficos, situarla en una u otra corriente, en una u otra generación de autores. Sólo que el abanico también se abre porque nos pone en

situación de diálogo con otras formas discursivas contemporáneas, televisión, cine, cómic, entre otros. A propósito dice Sánchez Navarro:

El cine de Álex de la Iglesia ha sabido conectar con una masa de espectadores (...) a quienes el 'mundo artificial' del cine de géneros hecho con honestidad, del cómic fantástico y de humor, del reciclaje posmoderno de los materiales culturales del pasado reciente, no les produce la urticaria que sí ocasiona en la crítica elitista, cuyas preocupaciones sobre la entidad estética de los productos realizados en su país les hace ajustar la sensibilidad de sus detectores de 'basura posmoderna' en un umbral asombrosamente bajo. Ha sabido conectar, decíamos, con un grupo de consumidores para los que la televisión, el cómic de superhéroes, y el humor costumbrista de los tebeos de Bruguera, el sentido de la aventura de *Tintín*, el cine de género, Hitchcock y *Star Wars* son materiales culturales que no enmascaran la realidad en un escapismo estéril, sino que son cultura contemporánea. (Sánchez, p. 9)

Por esto y por cierta comodidad metodológica, preferimos hablar entonces de la novela ya no solamente como una obra literaria, sino como un texto de la cultura popular, a la manera en que lo dicen Umberto Eco en su libro *Apocalípticos e integrados* y Lauro Zavala en su artículo "Elementos para el análisis de la intertextualidad":

La intertextualidad es la característica principal de la cultura contemporánea. Si todo producto cultural (un concierto, una mirada, una película, una novela, un acto amoroso, una conversación telefónica) puede ser considerado como un texto, es decir, literalmente, como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, entonces todo

producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes. (Zavala, p. 26);

y porque dentro de esas expresiones de la cultura también se encuentra la literatura. Somos conscientes del debate que respecto al tema se puede estar dando en la academia, pero como el objeto de este estudio no es ese, no iremos más allá en esa dirección, solamente para decir que *Payasos en la lavadora* pertenece más al dominio de lo popular, es una novela de consumo, y eso permite también que desde allí miremos lo carnavalesco.

La anterior precisión, porque de aquí en adelante, en este tercer capítulo, intentamos dotar de sentido a esas posibles redes construidas de y desde la novela de Álex de la Iglesia con y hacia otros textos de la cultura, presentes explícita o implícitamente en ella. Lo abordaremos desde una perspectiva intertextual, y concretamente desde tres conceptos básicos; el pastiche, la parodia y el simulacro. Y la suma de ello es lo que definiremos como una novela deformada.

Pero antes de eso, echemos un vistazo a un género literario de la antigüedad, cuyas características pueden hallar una correlación con la estructura de *Payasos en la lavadora*. Mijail bajtin, en su libro sobre Dostoievski, al hablar de la tradición de los géneros cómico-serios como géneros carnavalizados, menciona uno que nos es de sumo interés para abordar de lleno los elementos del discurso carnavalesco en la novela de nuestro estudio: la Sátira Menipea.

Este género carnavalizado, flexible y cambiante como Proteo, capaz de penetrar en otros géneros, (...), llegó a ser uno de los primeros portadores y conductores de la percepción carnavalesca del mundo en la literatura, incluso hasta nuestros días. (Bajtin, 1986, p. 160)

Acto seguido Bajtin (1986, cap. 4), presenta las características de dicho género. Las resumiremos a continuación y en relación directa con *Payasos en la lavadora*. Por un lado, aumenta la presencia de la risa como elemento esencial (efecto cómico); notamos una excepcional libertad de la invención temática y filosófica y por ello, está libre de la tradición y no se ajusta a ninguna exigencia de la verosimilitud externa (parodia de la filosofía y la literatura); presenta situaciones excepcionales para provocar y poner a prueba la idea filosófica, la palabra y la verdad plasmada en la imagen del sabio buscador de la verdad (Satrústegi) que es puesto a prueba a manera de una aventura, a veces simbólica o místico-religiosa, de sus posiciones filosóficas. Estas aventuras de la idea o la verdad se dan en el mundo, en la Tierra, en el Infierno, en el Olimpo (caricatura órfica); junto con eso, se da una combinación orgánica de la fantasía, el simbolismo y lo místico-religioso con un naturalismo de bajos fondos sumamente extremo y grosero. Las aventuras de la verdad en la tierra tienen lugar en los caminos reales, lupanares, antros de ladrones, cantinas, plazas de mercado, cárceles, orgías eróticas de cultos secretos, etc. El hombre de la idea, el sabio, se topa con el mal universal y no se intimida ante él (recuérdese la alusión a los lugares de la fiesta en el capítulo primero); éste es un género de las 'últimas cuestiones', donde se ponen a prueba las posiciones filosóficas a través de discursos y actos extremos

(PANICO), y cuyas acciones se dan en una estructura a tres planos: Tierra, Olimpo, Infierno; también podemos acceder a un nuevo tipo de focalización, se observa desde puntos de vista inusitados: la altura, por ejemplo, desde donde cambia la percepción ordinaria de los fenómenos observables (el vórtice del universo, la zona negativa); lo siguiente es la experimentación psicológico-moral: estados anormales, demencias, desdoblamiento de la personalidad, ilusiones irrefrenables, sueños raros, suicidios, etc. El sueño ya no es oráculo como en la épica y se abre paso un tipo de hombre inconcluso, incongruente consigo mismo. El doble aparece como un elemento cómico-trascendental (Estela plateada); son comunes las escenas de escándalos, conductas excéntricas, discursos y apariciones inoportunas, es decir, toda clase de violaciones a las reglas de etiqueta, comportamiento y discursividad. Los escándalos liberan la conducta humana de normas que la predeterminan (la Tasca de Txema); figuras literarias como el oxímoro y marcados contrastes a todos los niveles. Por ejemplo, la prostituta virtuosa (Sandra la dominicana); el emperador que se vuelve esclavo (Marcuse); lujo y miseria; ladrón noble, etc. Bruscas transiciones y cambios, altos y bajos, unión de lo desunido. También se dan algunos elementos de utopía social (manifestados en la novela en la violencia del loco); se intercalan otros géneros: cartas, cuentos, discursos, simposios, poemas, etc., y se mezcla la prosa con el verso (pastiche), con fines paródicos; como consecuencia de lo anterior, se da una pluralidad de estilos y tonos y un carácter de actualidad más cercana, es decir, una reacción inmediata de los acentos ideológicos más actuales.

Mirando con un lente agudo, todas y cada una de esas características pueden

rastrear en ejemplos concretos en la novela de Álex de la Iglesia; claro que como no es nuestra intención definir *Payasos en la lavadora* como una Sátira Menipea contemporánea, nuestro estudio no va hasta allá, pero sí podemos afirmar la presencia de todo un universo simbólico en la figura de Juan Carlos Satrústegi, el cual presenta analogías muy fuertes con lo que pudo llegar a ser la Sátira Menipea como género literario.

Lo que merece la pena destacar de la menipea es su carácter de género-réplica de otros géneros épicos y trágicos de la antigüedad, pero también que esta réplica constituye una deformación de los géneros tradicionales a través de ciertos procedimientos escriturales.

Payasos en la lavadora es el relato de la deformación corporal de Juan Carlos Satrústegi pero es también una suerte de novela deformada. A continuación aproximaremos el tema de la máscara y el doble a esa operación de deformación al nivel del discurso, lo que puede llegar a considerarse la novela deformada de nuestros días, que no es otra cosa que la apertura a formatos y recursos ya existentes que al conjugarse en un todo coherente adquieren nuevos significados.

1. “LA EMBRIAGUEZ DE SENTIDO”

De esta manera nombra Julia Kristeva una de las consecuencias del discurso del Loco: “el intento de racionalizar juegos significantes situándolos en una trama narrativa” (p. 239), lo que da como resultado una analogía con lo que ella ha llamado “el vértigo del significante infinito en el que vive el carnaval” (p. 240).

Menciona Kristeva algunos de los posibles juegos verbales que, de igual manera, podemos encontrar en *Payasos en la lavadora*. El primero y más importante es el de “las ideas sin continuidad (yuxtaposición de palabras autónomas, sin ningún encadenamiento de causalidad o motivación)” (p. 239). Recordemos el primer capítulo de la novela de De la Iglesia, “Como ratas en un naufragio”²⁷: Ideas aleatorias, sin orden, apresuradas, una confesión inconclusa²⁸; todo esto como anuncio del vértigo y la velocidad del relato.

Las repeticiones (construcción de una secuencia sobre el fonetismo de una sola palabra que, por ello, aparece repetida, deformada, variada), en menor grado en la novela, pueden percibirse más como reiteraciones en las actitudes del protagonista frente a los demás, odio desmedido, pesimismo constante, inminencia de la catástrofe; y la enumeración (tendencia a reconstruir toda la serie de un conjunto por una simple yuxtaposición, sin ninguna sintaxis), están claramente supuestos en el siguiente fragmento de la novela:

Hablé con su familia y me dijeron que había sido ingresado en un psiquiátrico. Con su consentimiento me hago cargo de la publicación del texto, confiando que ello quizá ayude a su pronta recuperación. Lo he dividido en capítulos, he suprimido la mayor parte de insultos a personas e instituciones, así como los párrafos directamente incomprensibles –quince líneas seguidas de consonantes, la palabra *maricones* repetida mil doscientas veces- o los puramente irrelevantes –cinco páginas dedicadas exclusivamente a describir diferentes tipos de cortezas de cerdo-. (Iglesia, p. 9. Cursivas del autor)

²⁷ Ver la cita de la página (17) “se trata de...”

²⁸ Ver el epígrafe del capítulo 4 de la novela. “Todo lo que he publicado no son más que fragmentos de una gran confesión” Goethe.

Curiosamente estos juegos verbales no están incorporados en el texto de la novela, sino que su existencia se limita a un pasaje fugaz en la introducción de la misma. Continuando con el juego propuesto por el autor, aparecen en el supuesto texto original, el borrador que Satrústegi escribe en las paradas de autobús y se suprimen en la edición final hecha por Álex de la Iglesia. Ésta, además es una de las características del discurso de la novela: elementos que aparecen y desaparecen casi sin ningún fin claramente determinado. Una forma de lo que hemos llamado enmascaramientos textuales.

La otra manifestación de una verbalidad carnavalizada es la jerga ininteligible (palabras sin sentido en ninguna lengua), como podemos ver también en la anterior cita con las quince líneas de consonantes y con la incorporación de una especie de *slang* vasco y la adjudicación de nuevos sentidos a palabras como miedo, emoción, *ascopena*, ésta última, un neologismo.

Estos y muchos más juegos verbales pueden rastrearse y su mención aquí ratifica la afirmación de Julia Kristeva de que una novela que no olvide sus orígenes carnavalescos, los incorporará en mayor o menor grado. Situemos a *Payasos en la lavadora* dentro de esa órbita.

Bien, las operaciones discursivas aparentemente sin sentido cumplen entonces una función liberadora del discurso, como veíamos arriba, en un modo operacional similar al de la máscara, que aniquila el sujeto que la enuncia, y por consiguiente, elimina su discurso. La fantasía verbal dispara los significantes para 'encerrar' en su interior un significado que bien puede desaparecer, sumiendo todo en un vacío

comunicativo y agotando cualquier posibilidad interpretativa. Sumemos a esto que en la novela asistimos a una inagotable acumulación de referencias culturales –ya hemos mencionado algunas en nombres atribuidos a personajes-, que, en nuestro concepto funcionan en cuanto eso, acumulación: Charlton Heston, el hombre Rata, Hannibal Lecter, los Flag Golosina, la muerte de Gwen Stacey y el Hombre Araña, la revista Pent House, Estela Plateada, G. I. Joe, El Bosco, los Picapiedra, Pepe Grillo, Pinocho, Juanita la Santa, todos los epígrafes, y la liste sigue...; que no buscan ser interpretados porque son discurso oculto, ininteligible.

Todo ello es lo que Kristeva llama “el desequilibrio del sistema simbólico entre significante y significado” (p. 242), que bien puede conducir a una interminable aparición de textos de la cultura sin significado, retórica, discurso que se designa a sí mismo, que pulveriza el sentido inicial eliminando cualquier sintonía con los referentes previos, resemantizando y reinventando la cultura.

Ya lo dice De la Iglesia en la introducción, “También he considerado conveniente introducir unas cuantas citas que saqué de un diccionario, para darle un tono un poco más universitario, por consejo de su madre” (p. 8)

Todas y cada una de las menciones a otros textos están justificadas al interior de la novela, agotando y suprimiendo otras instancias por fuera de ella misma. Si bien es un texto referencial, a partir de dichos referentes se vuelca y se cierra sobre sí mismo, no a la manera del discurso anti-expresivo de las obras de Joyce o de Beckett, que rechazan también el sentido, sino a través de una falsa apertura (máscara). Álex de la Iglesia logra lo que ellos pero a través del proceso inverso, mostrar es su forma de ocultar, decir es su forma de no decir.

No importa de donde provenga uno u otro epígrafe, no importa su autor, porque todos tendrán una intención de coherencia sobre puntos concretos del tejido novelesco, además el mismo Álex de la Iglesia ya lo puso como un juego, casi como una broma sin un sentido trascendente que relacione la novela con las obras de los autores mencionados. Es más, cabría la posibilidad de construir todo un sistema de redes internas para enlazar y darle algún significado al sinnúmero de intertextos. Esta es la manera en que el discurso carnavalesco de la novela adquiere sentido: paradójicamente, por supresión del sentido mismo. Kristeva llama a esto “literatura que dialoga con los textos precedentes para relativizarlos” (p. 247).

Amplíemos el sentido de ‘relativizar’: ridiculizar, subvertir, transformar, oponer, desacralizar, en últimas, destronar los textos precedentes. “Crear un doble destronador” (p. 179) es la definición que Mijail Bajtin da de Parodia.

Así como la menipea, *Payasos en la lavadora* se convierte en una acumulación de ‘réplicas’ de la cultura contemporánea de masas, pero réplicas vacías de significado, por lo menos en la medida en que busquemos asociarlas con los discursos ‘oficiales’²⁹ que les dieron origen.

²⁹ En el sentido que expone Kristeva de un discurso anterior que ocupa el lugar de la ley

2. PARODIA Y SIMULACRO. EL ASUNTO DEL GÉNERO

2.1. Parodia

Dice Mijail Bajtin: “la parodia es orgánicamente ajena a los géneros ‘puros’ (la epopeya, la tragedia) y por el contrario, es orgánicamente propia de los géneros carnavalizados” (p. 179). Esta cuestión nos puede servir de ayuda para dar cierto estatus de ‘impureza’ a una novela como *Payasos en la lavadora*.

La parodia tiene que ver con lo cómico y lo ambivalente, otro concepto que Bajtin subraya como esencial al momento de abordar el problema del carnaval. La ambivalencia bajtiniana apunta en varias direcciones: en aceptar la naturaleza doble de las imágenes carnavalescas, y en el reinado de un mundo relativizado que toma las cosas por su contrario y que así mismo permite la coexistencia de esos dobles.

Iris M. Zavala en su estudio sobre Bajtin y la posmodernidad, dice:

La ambivalencia del carnaval escenifica los conflictos del lenguaje y de poder, ya que la cultura es el espacio de las luchas sociales, donde los oprimidos se esfuerzan por apropiarse el lenguaje para alcanzar su propia liberación; una lucha por la liberación que encarna los rasgos del poder (asimétrico) no establecido y apunta a la inversión social y a la subversión antihegemónica del poder monológico. Esta risa paródica, esta ambivalencia que afirma y niega, sepulta y revivifica es el discurso privilegiado de los oprimidos, es un percepción del mundo que libera el miedo. (Zavala, I, p. 185)

Con lo cual tenemos que la parodia como recurso literario, y como presupuesto estructural de *Payasos en la lavadora*, se convierte en una figura liberadora de discurso (máscara), ambivalente y ambigua y relativizadora de discursos precedentes.

Gerard Genette (1989) hace una aproximación histórica al término 'parodia', desde las etimologías y variaciones del concepto en distintas épocas. Sin dar nunca una definición exacta del término 'parodia', Genette es de gran utilidad cuando habla de ella como una "transformación textual con función lúdica" (p. 55); si bien la parodia ha dejado de operar en el plano formal, es conveniente anotar que los registros paródicos en *Payasos en la lavadora* son del orden de los contenidos.

Payasos en la lavadora puede verse como una parodia –transformación- del tema del héroe encarnado en la figura de Juan Carlos Satrústegi y también como parodia de los discursos de la cultura contemporánea, que son aspectos donde se advierte una suerte de enmascaramiento de los discursos oficiales.

Veamos estos dos puntos por separado.

Genette ha llamado 'antinovela' a un tipo genérico emparentado con lo que aquí hemos denominado novela deformada. La antinovela ve surgir la antítesis del héroe clásico, o también, en algunos casos, su desaparición. Ya hablamos del discurso del loco, ahora indagemos en el delirio como factor determinante de la deformación novelesca.

La locura, o más exactamente el delirio, es en efecto el principal operador del tipo de hipertextualidad (parodia) propia de la 'antinovela' (novela deformada): Un héroe de espíritu frágil e incapaz de percibir la diferencia entre ficción y realidad toma por real y actual el universo de la ficción (cómic, cine, televisión), se cree uno de los personajes e 'interpreta' en este sentido el mundo que le rodea. (Genette, p. 187. Paréntesis nuestros)

Ya antes habíamos hablado de la relativización del mito de Orfeo y decíamos que *Payasos en la lavadora* operaba como una forma caricaturesca de aquél. Charlton Heston y Hannibal Lecter son modelos que Satrústegi acoge en su viaje. Estela Plateada es el signo máximo de la liberación.

Ahora bien, la parodia en la novela funciona en cuanto incorporación de modelos que redundan en las actitudes del protagonista. Si la masa se ha homogeneizado por causa de la fiesta y las individualidades han desaparecido, Satrústegi carga de estatus ontológico a seres provenientes de productos de la ficción; de esa forma, Satrústegi niega la fiesta e incorpora un agente liberador que opera en la vida cotidiana, reemplazando lo que anteriormente podía tomarse por su entorno (personas, escenarios) más cercano y convirtiendo así a dichas ficciones en elementos más reales que lo real. En el mismo registro pueden interpretarse personajes como el Quijote, Gargantúa o Ignatius J. Reilly. Por otro lado, ese delirio de Satrústegi es mediático porque proviene de los formatos y fórmulas (ya no formas) de los textos contemporáneos.

Enmascarar los productos de la cultura contemporánea de masas para relativizarlos es lo que aquí asimilamos a la parodia. De igual modo sucede con la

poesía, el arte y la filosofía, que como textos hegemónicos oficiales, se hacen presentes en la novela para ser destronados.

Recordemos las lecciones de ontología: “El Ser es una hostia que te arranca los dientes” (Iglesia, p. 106); “Si los miras –al del Kleenex, al pobre de la cajita de cartón, al jipi de la flauta- estás perdido, porque has reconocido su existencia” (Iglesia, p. 16).

Recordemos las críticas de arte que hace Satrústegi:

Regoyos, artista pleno. La obra de Regoyos nos inunda con su fantasía bucólica, con lienzos rebosantes de naturaleza, orgullo de nuestro pueblo. Una fuerte pincelada, cargada de sentimiento, hace vibrar nuestros corazones. Conducidos por la frescura de su mirada, entramos en un mundo fantástico, henchido de recuerdo y nostalgia hacia su tierra natal, Lekeitio. (Iglesia, p. 63. Cursivas del autor);

críticas que son para todos iguales, “pintores, escultores, ceramistas, acuarelistas, retratistas, videoartistas, mimos” (Iglesia, p. 63). Recordemos también aquella montaña de basura que Satrústegi equipara a “una obra de arte, a una videoinstalación” (Iglesia, p. 73).

Recordemos los poemas de Satrústegi:

*No me jodas en el suelo
como si fuera una perra
que con esos cojonazos
me llenas el coño de tierra.*
(Iglesia, p. 26)

Ligeti, sabio y salvaje, Lux æterna,
afila tu lengua sobre mi rostro,
mi rostro sincero de amigo.
Yo telo di todo; el katxi, el pincho, el corazón,
Tú me entregas la ira de una mirada esquiva.
(Iglesia, p. 45)

Y para redondear este tono paródico, los epígrafes sacados del diccionario con la intención de dar un toque ‘universitario, intelectual’.

Deformar, en nuestro caso, es producir efectos nuevos, perversos, de discursos rígidos de la cultura. ‘Dar vida nueva a huesos viejos’; y demostrar así la inestabilidad de los conceptos, encontrar una manera de enunciar el rechazo que produce la fiesta a través del juego discursivo. La fiesta como tal, se ha convertido en una suerte de discurso totalizante, oficialista, como la religión, el capitalismo o el terrorismo, parodiado sutilmente en los ataques de PANICO³⁰, como forma alusiva de ETA.

Nos acercamos así a la idea de que *Payasos en la lavadora* está repleta de dobles destronadores, desde un Satrústegi / Marijaia, hasta un Satrústegi / De la Iglesia, pasando por héroes de papel y celuloide que esconden a los héroes de carne y hueso.

Álex de la Iglesia y/o Satrústegi provocan la aparición y puesta en situación de algunas de las múltiples ‘voces’ de la cultura contemporánea, sobre todo aquellas de consumo masivo.

³⁰ Pánico Films es el nombre de la productora de Álex de la Iglesia y con la que ha realizado sus dos últimas películas hasta la fecha: *800 balas* y *Crimen perfecto*.

Iris Zavala, argumenta desde Bajtin y el tema de la alteridad, que la literatura debe ser entendida como discurso social, puesto que es otro de los “modos comunicativos compartidos por otras formas de discurso” (p. 175) y para ello despliega todo un sistema de relaciones entre el concepto bajtiniano de ‘otredad’ y las ‘voces’ de la cultura. Es decir, “el <<otro>> bajtiniano es tanto el individuo hablante como la comunidad hablante, el copartícipe en un enunciado” (p. 175). Y de allí podemos derivar que los textos de la cultura también se presentan como discurso hablado, comunicativo, que “apunta a las interferencias de voces y a lo dialógico como interlocución con otros (incluyendo los lectores) que deben responder” (p. 175).

2.2. Pastiche intertextual

De esta forma, *Payasos en la lavadora*, se articula como conjunto amorfo de ruidos e interferencias culturales –para retomar el concepto de efecto máscara en acústica³¹-, y de participación social, donde a nuestro modo de ver y coincidiendo con Zavala, una novela de este tipo se convierte en una síntesis novelesca de discursos contrarios coexistentes, pero que al ser incorporados en su programa narrativo, sufren una suerte de transformación en sus significados. Conservando el sentido original de ‘parodia’ como un texto que se pone ‘al lado’, *Payasos en la lavadora* se configura como la constante adhesión de significados derivados de un significado primario; es decir, a un sentido original, se le atribuye otro en una

³¹ Ver Genevieve y Lefort, p. 9

cadena interminable, una sucesión continua de nuevos sentidos, hasta el punto que el significado último pocas veces tiene que ver con el que inició la cadena.

El 'otro' en *Payasos en la lavadora* es un 'otro' ficcional que ha desplazado al 'otro' colectivo que existe en Aste Nagusia. Con lo cual tenemos que ese 'otro' ficticio que actúa como réplica de la colectividad, se ha insertado a través de los productos mass-mediáticos en la vida cotidiana, asegurando así la permanencia del carnaval por fuera del límite temporal y espacial. Reza la primera frase del artículo de Ana María Amar Sánchez: "Vivimos en una época caracterizada por la apropiación de imágenes y convenciones íntimamente asociadas con la cultura de masas" (p. 43); donde en efecto, se analiza la relación entre la alta y baja cultura, cuestión no resuelta hoy por hoy y que también fue planteada por Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados*. Los llamados mass-media han permeado todas las esferas del arte contemporáneo, "la cultura de masas ha sido una de los factores más claros de crisis y de desestabilización de las categorías con las que se piensa el arte" (Amar, p. 43).

De esa forma damos la categoría de género pastiche a una novela como *Payasos en la lavadora*, que presenta un entrecruzamiento de muchos otros géneros, no sólo literarios sino también provenientes de la cultura de masas. Hablamos líneas arriba de que los textos contemporáneos ya no es posible catalogarlos en cuanto formas, sino como fórmulas o formatos. Esto implica la incorporación a la literatura de este recurso que proviene de la repetición. Hemos dicho también que esta es una novela de consumo. La situación contemporánea expone estos textos donde

lo uno (la tradición, la forma) dialoga con lo otro (la experimentación, la ruptura, la fórmula).

La parodia y el pastiche en este caso, entre otros modos de intertextualidad, hacen manifiesta la tensión, la situación límite entre lo que se ha denominado alta y baja cultura. Tenemos a la vista una multiplicidad de productos culturales de consumo masivo (sobre todo en la sociedad española), que van deformando el sentido de la literatura como dominio de lo alto y que poco a poco la van incorporando a la esfera de lo popular. Recordemos que el carnaval también tiene que ver con la reconciliación de lo alto y lo bajo. Parodia y pastiche en una novela como la de nuestro estudio, podrían provocar que se leyera como 'literatura menor', pero también hemos visto que la aparición de muchísimas expresiones artísticas que se nutren constantemente de lo popular, debilita cada vez más dicha distinción.

Otro caso es el de la apropiación de formatos contemporáneos y *Payasos en la lavadora* lo hace de manera plausible. Dice Amar Sánchez:

Por otra parte, si el cine está presente en las técnicas de los relatos, en la construcción por montaje y en el uso de su imaginario, también son claves los códigos de la radio, de la música de consumo, de la 'novela rosa', de la crónica social y, en especial, el de la publicidad. Las novelas se organizan como espectáculos característicos de la cultura de masas: la lengua no sólo propone en algunos casos 'efectos de oralidad', también explota todos los elementos del lenguaje publicitario y de los medios. (Amar, p. 48)³²

³² Recuérdese los capítulos de *apocalípticos en integrados* dedicados a estos fenómenos de la cultura en particular.

Este asunto de la construcción por montaje sí que está presente en nuestra novela, y obviamente es un mecanismo heredado de la actividad principal de Álex de la Iglesia. *Payasos en la lavadora* es la suma de recuerdos narrados con técnica zapping y está organizada de manera similar al montaje por secuencias del cine, que rebasa la lógica lineal del relato para anular la temporalidad. Este efecto se percibe en la novela:

Escribo en presente porque todo está ocurriendo otra vez, todo sucede delante de mis ojos de nuevo, limpio y brillante, a todo color. A través de la pantalla de cuarzo líquido se distinguen los lugares, las cosas, las personas. (Iglesia, p. 12)

A propósito del fenómeno de inserción de la cultura de masas en la literatura dice también Amar Sánchez:

Los relatos están en el límite (de los géneros, de la ironía, de la literatura) explorándolo en tensión y cuestionamiento perpetuo. En todos los casos, también, hay un uso de la cultura de masas 'desestabilizador', gracias al cual las fronteras entre géneros menores y mayores pierden sentido. (Amar, p. 51)

Y es precisamente Álex de la Iglesia, uno de los autores contemporáneos que hace evidente por un lado, la disolución de la brecha entre lo alto y lo bajo en la cultura y, por otro, la cohabitación de géneros. Aunque abiertamente muchas de las producciones de Álex de la Iglesia se pueden incluir dentro del género de la comedia y el mismo autor manifiesta su tendencia a la elaboración de productos audiovisuales con estas características, dentro de la comedia también se puede

rastrear esta cuestión del cruce de géneros. En un libro-diálogo titulado *La bestia anda suelta: Álex de la Iglesia lo cuenta todo*, se expone esta cuestión en palabras del propio De la Iglesia, y que podría constituir una posible 'poética' del autor:

Uno de los primeros artículos programáticos del fanzine *No* se titulaba 'La comedia es el lenguaje de los dioses'. Piensas en toda la parafernalia de investigación que se dedica al cine premeditadamente serio y no hay ni una cátedra que se dedique a analizar por qué *La fiera de mi niña* es tan maravillosa; a averiguar cómo funciona ese juguete para aprender a hacer juguetes parecidos... La comedia como máquina de felicidad ¿no?... Y no se estudia por desinterés, porque se sigue considerando un género menor y, sobre todo, fruto del azar. ¿Quién ha estudiado en serio los mecanismos del humor? Bergson, Freud... y para de contar. 'Eso hace gracia porque sí'. No, perdonen, no es porque sí, porque luego cuenta otro el mismo chiste y no tiene ni puta gracia ¿no?... Hay un trabajo brutal de intuición, de observación; hay unas reglas... Las mejores comedias nacen de planteamientos científicos, del sistema de prueba y error... Así trabajaba Lubitsch... Trabajar, probar, equivocarse, seguir, seguir... Siempre hay que defender la infinita superioridad intelectual de la comedia, porque es el género más complejo que existe... En cambio, para el intelectual típico, para el falso intelectual, la comedia tiene algo de obsceno precisamente porque está a favor de la felicidad, y todo lo que está a favor de la felicidad es sospechoso... Sospechoso de banalidad, de inutilidad... Lo que les va es que les planten un espejo en las narices, cuanto menos autocomplaciente mejor: historias de tipos que han fracasado y nos cuentan su fracaso con absoluto regodeo. ¡Eso sí que es obsceno! Para mí hay dos tipos de películas; las que te dejan tiempo para pensar, que te obligan a buscar las claves... y las buenas, en las que no hay tiempo para pensar, para salirte y reflexionar, y en las que encuentras las claves a cada paso. (Iglesia, en Ordóñez, p. 55)

A pesar de esta marcada importancia del género de la comedia para Álex de la Iglesia, debemos notar que esta cuestión de los géneros y su constante diálogo es aplicable también a la obra cinematográfica de Álex de la Iglesia; avanzando un poco más allá, encontraremos que la misma novela se comporta como un pastiche de las películas del autor español. Las cucarachas (*La comunidad*), los payasos (*Crimen perfecto*), los delirios por acción y efecto de la lectura de cómics (*La comunidad*), los ejércitos de locos enfrentándose a la policía (*Acción mutante*, *800 balas*), los comerciales de televisión (*Muertos de risa*, *El día de la bestia*), la basura (*La comunidad*, *Muertos de risa*), entre otros, son ejemplos de situaciones de la novela y que se configuran como obsesiones y marcas de estilo en el universo ficcional de Álex de la Iglesia³³.

2.3. Simulacro

Por otro lado, surge otro concepto aplicable, desde nuestro enfoque de análisis, a lo que hemos llamado enmascaramientos textuales. Ya no son solamente los juegos verbales y el tono paródico, sino también un fenómeno de la cultura contemporánea presente en esta novela; se trata del simulacro. Cuando los nuevos significados adquieren independencia de aquél que les dio origen y se insertan en el orden de los discursos sociales, alcanzando estatus de realidad en sí mismos, entonces estamos hablando de simulacro.

³³ Esta cuestión del cruce de géneros está ampliamente sustentada en el libro de Jordi Sánchez Navarro a partir de la página 65 en el capítulo titulado 'Transitando el jardín de los géneros (que se bifurcan)' y que se refiere especialmente a su primer corto *Mirindas asesinas* y a sus tres primeras películas *Acción mutante*, *El día de la bestia* y *Perdita Durango*.

En ciertos puntos de la novela, el discurso ha muerto detrás de la máscara, porque el referente ya no tiene nada que ver con el sentido que se le ha otorgado. Este asunto del simulacro como punto máximo alcanzado en esta cadena de nuevos significados, es decir, como una consecuencia llevada al límite de la parodia en la novela, se desprende de ella para darle una nueva significación en cuanto ausencia de significación.

Según Jean Baudrillard:

Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. (p. 9)

Si bien en la novela, los modelos están evidenciados por un conocimiento supuesto de ellos, perfectamente incorporados a los imaginarios culturales contemporáneos, algunos en mayor o menor grado, pero en casi todos los casos no desconocidos por el lector. Podríamos perdernos en el espejismo del referente, de las competencias lectoras y culturales, para buscar una posible interpretación de todos estos registros, pero proponemos que no es más que una forma distractora y que el mismo Álex de la Iglesia no es inocente a ese respecto. En páginas anteriores lo hemos visto como acumulación, como juego verbal, como dobles paródicos-destronadores, ahora proponemos que sea visto lejos del puente que los une con su referente, porque la presencia de esa posible relación no interfiere en la búsqueda de sentido final.

Los hiperreales de la novela no son invención ni de Satrústegi ni de Álex de la Iglesia, no son siquiera invención. Son transformaciones que han derivado en un nuevo principio de realidad. No son tampoco formas simbólicas que pretenden ser 'descifradas'.

El simulacro es la forma más elaborada de los enmascaramientos textuales, porque, al conservar la analogía, lo único que sobrevive es la máscara, la cual adquiere en sí misma estatuto de realidad. Si en la parodia veíamos que aún era posible rastrear el referente y trazar un lazo unificador, en este caso vemos que lo que queda de ese referente es solamente un nombre y que se cargará de otros sentidos. El simulacro es una máscara que ha dejado de ser máscara y se ha insertado en el orden de lo real. Y esta abolición de la máscara produce un nuevo discurso, que está lejos de ser aquel discurso muerto y oculto que se libera a través del acto de enmascaramiento.

En este paso a un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni de la verdad, la era de la simulación se abre, pues, con la *liquidación de todos los referentes* –peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de signos, materia más dúctil que el sentido, en tanto que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias, a todas las operaciones binarias, a toda el álgebra combinatoria. No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias. Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse –tal es la función vital del modelo en un sistema de muerte, o, mejor, de resurrección anticipada que no concede posibilidad alguna ni al fenómeno mismo de la muerte.

Hiperreal en adelante al abrigo de lo imaginario, y de toda distinción entre lo real y lo imaginario, no dando lugar más que a la recurrencia orbital de modelos y a la generación simulada de diferencias”. (Baudrillard, p. 11)

Proponemos entonces una lectura de *Payasos en la lavadora* en clave de simulacro, es decir, desde la perspectiva de la desaparición de los modelos y referentes, desde la negación del principio de realidad presente en todas y cada una de las referencias a fenómenos de la cultura de masas.

En efecto, proponemos que los Horkheimer, Ligeti, Marcuse, Camen Miranda, Godot, Pirandello, de la novela, han superado la etapa de la representación y no son más el recuerdo o la nostalgia hacia los personajes de la historia de la filosofía o de la cultura. Estos nombres se han vaciado de realidad en la novela para ser llenados nuevamente con sentidos distintos. “No quiero hacer de esto un libelo, así que a partir de ahora prescindiré de nombres reales, utilizando el primero que se me ocurra. Llamémosle, por ejemplo, Herbert Marcuse”. (Iglesia, p. 22)

El simulacro es el grado más alto de ‘otredad’, puesto que allí lo ‘otro’ pasa a ser íntegramente ‘otro’, eliminando cualquier tipo de relación de interdependencia, equivalencia, similitud o semejanza; y en nuestra novela se corresponde con la tendencia a la anulación total o parcial de un sentido original.

Es nuevamente como el payaso del anuncio que ha perdido su color, que ha perdido aquello que lo enmascaraba y lo hacía diferente: su disfraz, pero con la sorpresa que no ha dejado de ser el payaso, el nuevo ser es aún más payaso que el que se muestra con el disfraz. No habría que olvidar la última secuencia de *Crimen ferpecto*, el sentido de la payasada en *Muertos de risa* y observar que el

payaso puede verse como la metáfora latente del simulacro. *Payasos en la lavadora* no 'representa' la realidad del poeta en 'paro', sino que la instaure, la inserta en lo real.

Pero el simulacro no es sinónimo de irreal, es más bien el fenómeno de llenado de los vacíos de realidad. La ausencia de significados o de realidades profundas es reemplazada por los simulacros. Y esta es una forma al límite de los dobles destronadores.

Réplica, parodia, pastiche, simulacro, serán de ahora en adelante fases sucesivas de un proceso de enmascaramiento presente en la novela, allí donde los dobles se desprenden de su significado primario es donde podremos hallarle sentido. Ya no va más el lugar donde la abstracción permitía hacer la diferencia entre el original y la copia; aquí, la copia de la copia de la copia ya no se parece en nada al original.

Lauro Zavala dice, siguiendo a Baudrillard, que el simulacro posmoderno es la "copia sin original" (p. 41), nosotros creemos a partir de allí, que si bien, en *Payasos en la lavadora*, el original existe, en algunos momentos está tan lejano que es difícilmente percible, y que si no fuera por los textos de la cultura insertos en un imaginario colectivo, toda esta suerte de referentes bien podrían pasar por la efectividad del anonimato.

Pero, ¿cuál es la función de los simulacros en una novela como *Payasos en la lavadora*? Además de ser uno de los componentes estructurales más importantes, también es una de las obsesiones de Satrústegi, porque uno de los sentidos de su trance místico es desenmascarar al mundo en su podredumbre, en su falta de

gusto, en su idiotez, pero encuentra que no hay tal máscara, que lo que parecía un disfraz, resulta ser más real que lo real. Y en este orden de ideas, encontramos que en la trascendencia de un personaje como Satrústegi, las cosas empiezan a aparecer como son en realidad, copias vivientes de reminiscencias de antaño. O entonces qué otra cosa puede ser el carnaval contemporáneo sino un simulacro de sí mismo al haberse insertado en las tradiciones de las sociedades y haber perdido su sentido ritual original. La repetición ha degenerado en un eco sin voz. No hay liberación en el carnaval contemporáneo, sino un simulacro de liberación, que ha adquirido sentido de realidad en sí mismo, reemplazando y atomizando cualquier vínculo con un posible sentido original. La novela de esta manera, se ve entonces como un conglomerado de simulacros genéricos, temáticos, estructurales; es decir, ésta es una novela atípica, que se construye por la constante adición de formas novelescas heredadas; es una novela que trata de los simulacros contemporáneos (televisión, publicidad, cine) y reniega de sus orígenes en la tradición literaria.

CONCLUSIONES

El acercamiento inicial a esta primera y hasta la fecha, única novela de Álex de la Iglesia queda inevitablemente inconcluso. Muchos de los aspectos que aquí se han señalado bien pueden ser motivo de abordajes posteriores y tener un desarrollo más exhaustivo. El carácter panorámico que en ocasiones se manifestó en el cuerpo de este trabajo, sirve y servirá –esperamos-, como apertura a puntualizaciones sistemáticas posteriores en aspectos que pudieran llegar a parecer olvidados o descuidados.

Derivar situaciones ‘problema’ de un texto literario y enfrentarse a él con algunas herramientas teóricas, es ante todo, una aventura en busca, no de soluciones, últimas palabras y verdades, sino de nuevos interrogantes. Este trabajo pretende ser eso y además, dejar esbozados algunos puntos de orientación para que otros puedan penetrar caminos similares a los que aquí recorrimos. Bien sea para compartir nuestras intuiciones o bien para sugerir el diálogo y la polémica. El discurso académico no tiene más remedio que construirse a partir de esa interacción.

Intencionalmente planteamos este acercamiento a *Payasos en la lavadora*, buscando analogías básicas con la estructura misma de la obra, es decir, como una novela de desplazamiento y de transformación. Si Satrústegi es el protagonista de un periplo, de un deambular entre uno y otro lado, quisimos convertir también nuestra argumentación en una suerte de bitácora del recorrido por ciertas fuentes y conceptos. No estamos seguros si el método que empleamos fue el más correcto o afortunado, o si la intención inicial de retomar conceptos para relativizarlos y transformarlos en la medida que la novela lo exigía, se verifica en el resultado final; es tarea de los lectores decidir si esta argumentación por negación y adición, apoyada en varios autores, se convierte en un suma de contradicciones, o si, por el contrario, supone implícitamente un proceso de destronamiento de estructuras precedentes; en cambio sí consideramos que fue de mucha utilidad apropiarse de conceptos como el carnaval, lo grotesco y la máscara, e incorporarlos a nuestras intenciones, para desde allí explorar las posibilidades y alcances del discurso literario de esta novela en particular.

Payasos en la lavadora es una novela que relata el proceso de escritura de ella misma; es decir, va del acontecimiento al discurso, de las vivencias del protagonista a la memoria y a la escritura. Quisimos entonces emular ese recorrido, ir desde el acontecimiento que constituye el carnaval como hecho material hasta convertirse en novela; por eso los momentos de dicho recorrido se corresponden con cada uno de los capítulos de este trabajo.

El rastreo y exploración teórica que emprendimos arrojó, desde nuestra mirada, hallazgos dignos de ser nombrados en este punto. Por un lado, el carnaval como

fenómeno socio-cultural que es aún aprovechado hoy por hoy como veta de elementos narrativos y acciones novelescas, claro está sin agotarse en las anécdotas que trae consigo la fiesta como único elemento relevante. El carnaval ha cambiado estructuralmente desde un primigenio sentido ritual y liberador de las comunidades, hasta la posibilidad de encontrar en esos cambios, nexos profundos con fenómenos propios de la cultura contemporánea, como las constantes desestabilizaciones del 'yo' y el exceso.

Encontramos que esas relaciones tejidas entre el carnaval de antaño y una posible forma suya contemporánea, pueden generarse a partir de reflexiones sistemáticas sobre los límites mismos del carnaval y sus nuevos lugares de enunciación, por citar uno sólo, está el fenómeno de la televisión, generador de nuevas disparidades carnavalescas.

Al mirar la máscara como uno de los aspectos esenciales del carnaval, nos dimos cuenta que este, otrora divertimento de las cortes, puede proporcionar claves para acceder a los modos propios de los discursos sociales en nuestra época, de los que la literatura hace parte, y que, a raíz de las problemáticas en las definiciones del 'yo' contemporáneo, los textos y discursos tienden a hacer desaparecer el sujeto que los enuncia, y por ende a vaciarse de significado de múltiples formas; algunas de estas fueron expuestas por nosotros, pero junto con ellas encontraremos muchas otras por fuera de lo que aquí llamamos como extrañamientos, ocultamientos y anulaciones, formas del enmascaramiento textual.

La reflexión que genera un texto como *Payasos en la lavadora*, apunta en esa dirección, a que el carnaval contemporáneo no se halla presente en las fiestas oficiales de las ciudades o los países, sino en los discursos de nuestra época, caóticos, destronadores, fragmentados. Queda por esperar estudios comparados para verificar si estos hallazgos pueden extenderse a otras novelas contemporáneas, y afirmar con propiedad que las características que Bajtin otorgaba al carnaval, han derivado en cuestiones como la disolución de la frontera entre los géneros literarios, la incorporación de formas narrativas exclusivas de los medios audiovisuales en los medios escritos, en las más variadas reconciliaciones entre la alta y baja cultura, y en fin, en la certeza de que las fiestas populares (mal llamadas por algunos, carnavales), no constituyen un agente liberador, sino que por el contrario, dicha liberación puede hallarse en la forma liberada del carnaval contemporáneo, es decir, en su inserción en lo cotidiano a través de una vuelta a las trascendencias místico-religiosas, que ya no se hallan en la religión o en las tradiciones ancestrales, sino que son dadas en nuestra época por la asimilación de agentes inicialmente no liberadores, como bien pueden ser lo que muchos han denominado los productos de consumo. El ejemplo preciso lo hallamos en *Payasos en la lavadora*, el cómic, la televisión, el cine, permiten una nueva lectura desde lo trivial que alcanza dimensiones trascendentes y de esa forma, entender que los oficialismos no liberan. Por ello, personajes como Juan Carlos Satrústegi, ajenos a cualquier tipo de discurso totalizante e institucional, cargan con el sino de la locura, pero encontrando con ello, la máxima liberación posible: las ficciones.

Esta, en últimas, fue nuestra intención al abordar la novela, mostrar a través de *Payasos en la lavadora*, un ejemplo plausible de las modalidades de liberación contemporánea, extensibles también a otros formatos-géneros-discursos narrativos.

Y ya para finalizar, como dijimos al comienzo de estas conclusiones, queremos dejar abierta una brecha para un posterior acercamiento a la obra. Particularmente el asunto intertextual. Siendo ésta, una novela que, como vimos, se construye a partir de lo que llamamos retazos de textos de la cultura, proponemos una revisión más profunda de los procedimientos por los cuales se articulan en ella dichos textos. Creemos habernos quedado un poco cortos con la utilización solamente de tres conceptos de todo este aparato teórico que constituye el estudio intertextual. La parodia, el pastiche y el simulacro apuntaban más en la dirección que queríamos justificar, la 'impureza' y la 'deformidad' del texto, pero por supuesto no puede desconocerse que al ser *Payasos en la lavadora* una novela que relata su génesis y su proceso de escritura, queda pendiente un acercamiento desde el estudio de la metaficción como programa narrativo, entre otros modos de intertextualidad.

También es posible y dentro de esta óptica de apertura, una mirada más profunda desde la filosofía y los estudios sobre la cultura, principalmente por la asimilación de conceptos provenientes de dichas disciplinas en un texto literario contemporáneo. *Payasos en la lavadora*, es en sí misma una forma de un discurso abierto.

BIBLIOGRAFÍA

Del autor (incluye filmografía)

Iglesia, Á. de la, (1998), *Payasos en la lavadora*, Barcelona, Planeta.

_____, (1999), "Una buena historia", en *Cuentos sin cámara*, Bogotá, Alfaguara, pp. 181-193.

Acción mutante (1993), [película], Iglesia, Á. de la, (dir.), España, El deseo (prods.).

El día de la bestia (1995), [película], Iglesia, Á. de la, (dir.), España, El Deseo / Iberoamericana films / Sogetel (prods.).

Perdita Durango (1997), [película], Iglesia, Á. de la, (dir.), España-México, Sogetel / Lolafilms / Mirador Films (prods.).

Muertos de risa (1999), [película], Iglesia, Á. de la, (dir.) España, Lola Films / Tele 5 (prods.).

La comunidad (2000), [película], Iglesia, Á. de la, (dir.) España, Lola Films (prods.).

800 balas (2003), [película], Iglesia, Á. de la, (dir.) España, Pánico Films (prods.).

Crimen ferpecto (2004), [película], Iglesia, Á. de la, (dir.) España, Pánico Films
(prods.).

De referencia sobre el autor

Ordóñez, M. (1997), *La bestia anda suelta: Álex de la Iglesia lo cuenta todo*,
Barcelona, Glénat.

Sánchez Navarro, J. (2005), *Freaks en acción. Álex de la Iglesia o el cine
como fuga*, Madrid, Calamar.

De referencia

Amar Sánchez, A. M. (1997, enero-junio), "Canon y traición: literatura vs cultura de
masas", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. año XXIII, núm. 45,
pp. 43-53.

Bajtin, M. (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de
Cultura Económica.

_____. (1989), *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*, Madrid,
Alianza.

Baudrillard, J. (1978), *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.

Caro Baroja, J. (1965), *El carnaval. Análisis histórico cultural*, Madrid, Taurus.

Eco, U. (2004), *Apocalípticos e Integrados*, Barcelona, De Bolsillo.

_____. (1989), "Los marcos de la libertad cómica" *¡Carnaval!* México, Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (1998), *Historia de la locura en la época clásica. Vol. 1*, México, Fondo de Cultura Económica.

Genette, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Genevieve, A. y Lefort, P. (1988), *La máscara*, México, Fondo de Cultura Económica.

Gergen, K. (1997), *El Yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós.

Heers, J. (1988), *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, Península.

Iglesia, Á. de la. (2004, 9 de agosto), entrevistado por Pinel, L.

Ivanov, V. V. (1989), "La teoría semiótica del carnaval como la inversión de opuestos bipolares" *¡Carnaval!* México, Fondo de Cultura Económica.

Kayser, W. (s. f.), *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Nova.

Kennedy Toole, John. (1996), *La conjura de los necios*, Barcelona, Anagrama

Kristeva, J. (1974), *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen.

Porter, R. (2003), *Breve Historia de la locura*, México, Turner-Fondo de Cultura Económica.

Stoichita, V. y Coderch, A. (2000), *El último carnaval, un ensayo sobre Goya*, Madrid, Siruela.

Vatttimo, G. (1989), *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, Barcelona, Península.

Víctor Hugo. (ca, 1911), *Cromwell*, Barcelona, F. Seix.

Zavala, L. (1999, julio-diciembre), "Elementos para el análisis de la intertextualidad", en *Cuadernos de literatura*, vol V, núm 10, pp. 26-52.

Zavala, I. (1991), *La posmodernidad y Mijail Bajtin*, Madrid, Espasa Calpe.