

Rabelais, escritor fronterizo

Beatriz Coca Méndez
Universidad de Valladolid

Este título no se inspira en la intersección en la que se sitúa Rabelais como autor humanista y heredero del otoño medieval, sino en la convergencia que tienen la cultura popular y erudita en sus dos primeras crónicas. El etiquetado de estilo rabelaisiano vendría a probar la dificultad para clasificar una prosa cuyos contornos son tan difusos como los personajes que la protagonizan y el espacio en el que deambulan. Así resulta significativo que las gestas de Gargantúa y Pantagruel¹ acontezcan en un singular *pays de vache* llamado Utopía, de fronteras indeterminables por borrosas. Seguidamente, llama la atención que se trate de unos peculiares gigantes que conservan su fisonomía genética según convenga, de ahí la facilidad para salvar las dificultades en sus desplazamientos. Esto nos lleva a reconsiderar que la evanescencia de los límites espaciales sería pareja a la coexistencia de la festividad bullanguera y la erudición apabullante.

Se ha dicho que el verdadero gigante de esta prosa es Rabelais, pero ¿por confeccionarla a su imagen y semejanza? Difícil y osado es dirimir esta cuestión, habida cuenta de las incógnitas que rodean la vida del autor y las motivaciones que le empujaron a seguir esta senda. La evidencia es la elección desconcertante de Rabelais al abandonar sus escritos eruditos y a su editor Sébastien Gryphe, en pro de una literatura de evasión –reprobada por los humanistas y por teólogos de la Sorbona– y que para gran sorpresa será de extracción popular.

Sean cuales fueran las causas que inspiraron a Rabelais dar una continuidad a las *Croniques Inestimables*, parece innegable que éstas iluminaron al genio y alumbraron el mito creativo. Como continuador, Rabelais debe respetar, por un lado, el peso de la tradición, la elección del formato y la tipología de los caracte-

1. La edición que se emplea es *Rabelais Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994. Édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau.

res propios de los toscos libros destinados al *menu peuple*, y por otro debe adoptar y aclimatar a su universo literario los clichés y estereotipos que inflamaban la imaginación de los lectores. Esto no significa una servidumbre al material recibido, según correspondía a la noción de *copia*, y mucho menos un menoscabo para que el humanista *outil-doux* fuera introduciendo el credo de sus padres espirituales.

En el caso que nos ocupa, la apariencia popular y la extracción folclórica de la crónica pantagruelina plantean el problema de interpretar dos culturas diferentes que la obra de Rabelais fusiona y no yuxtapone, particularidad que sigue alimentando el interrogante que formuló Hoffmann: “Que faire d’un Rabelais qui place consciemment un artefact populaire pris dans les Chroniques en contrepoint d’une certaine culture d’élites?”² Desgraciadamente las respuestas no podrán ser contundentes, ya que interpretar la coexistencia de estas dos culturas es espinosa. Aun cuando este no sea el momento de dilucidar la legitimidad de la cultura popular ni su dependencia de la elite cultivada, sí parece necesario tener en cuenta que el etiquetado de cultura popular enmascara una falsa impresión de homogeneidad. Por otra parte, el hecho de compartir esquemas mentales daría lugar a un proceso de creación basado en intercambios, novedades y ciertas dosis de resistencia, de lo que se puede concluir que la línea de demarcación que las separa es borrosa y, por lo tanto, no se puede aceptar que se trate de dos bloques monolíticos e independientes³.

La diversidad sociocultural que resultó del desarrollo urbano del XVI impide establecer dos categorías bien diferenciadas: cultura popular y cultura de élites. Ahora bien, tampoco es posible soslayar el elitismo, que se fue acentuando a medida que avanzaba el siglo, y que éste dejase su huella en el patrimonio literario al igual que lo hizo en los usos sociales. En primer lugar, cabría destacar la asimetría social a la hora de transmitir el saber, es decir, la informalidad y patrimonio colectivo frente al rigor de la escuela y la universidad, inspirado en la tradición clásica y la escolástica, coto vedado a una minoría; seguidamente, la codificación cultural y lingüística hizo que la literatura se alejara de la savia popular y se produjera un divorcio entre ésta y el gusto de las capas cultivadas. De esta manera, las formas de expresión serían determinantes para establecer dos categorías bien diferenciadas: una literatura abstrusa y académica destinada a una audiencia restringida, y otra escritura más sencilla encaminada a distraer y atraer.

La alfabetización, por precaria que fuera, dio sus frutos. Así se justifica que entre ambas tradiciones surjan individualidades que Mullet denominó *anfibiós culturales*⁴ por tener acceso a la cultura oral y docta, y ser transmisores de ambas. Bipartición que Burke matiza por considerar que no hay dos grupos de influencia sino tres, en cuya intersección se situarían los *intermediarios culturales*⁵. Esta

2. HOFFMANN (1992:39).

3. CHARTIER (1994:7).

4. MULLET (1990:21).

5. BURKE (1991: 112).

cultura popularizante habría estado alentada por los empleados de las imprentas ya que, aun sin haber terminado sus estudios, estaban familiarizados con el mundo del libro, con los gustos de los lectores y participaban de la cultura de los artesanos. Detalle que nos trae a la memoria que Rabelais ejerció este tipo de empleo en Lyon, con la particularidad que calificará de *bisouards* a estos profesionales, así como a los vendedores ambulantes de libros.

Desde un punto de vista sociológico, Muchembled⁶ también considera que en el siglo XVI aparece una tercera vía representada por los *mediadores culturales* como agentes de mestizaje cultural, al ser testigos de un mundo en proceso de cambio social, cultural y lingüístico. La multiplicación de modelos sociales y, por lo tanto, la diversificación de gustos se puso al servicio de aquéllos a la hora de llevar a cabo un diálogo entre la cultura popular y la de élites. Por origen estos mediadores culturales surgen en esa tierra de nadie que media entre el modelo de sociedad cortesana y el de la cultura popular. De ahí su actitud distante y ambivalente: complaciente y displicente hacia la corte, indulgente y desdeñosa con esa menguada cultura de la que quieren distinguirse. Por ello son creadores de un novedoso diálogo entre la cultura oral y escrita, porque se nutren de una doble oralidad: la vulgar y la de los círculos cortesanos. Además estos mediadores culturales van a desplegar todo su talento para dar satisfacción a esa apreciada mezcla de géneros que se irá imponiendo en la época. Son grandes observadores, sus relatos acogen gentes variopintas que dejan la huella del estilo hablado y, por último, son instruidos, lo que les permite introducir disgresiones eruditas con las que dan fe a su aspiración a buscar su sitio entre los elegidos.

Estas catalogaciones nos devuelven irremediablemente a nuestro autor y, por lo tanto, obligan en cierta manera a endosarle un etiquetado. Acto difícil si tenemos en cuenta que se trata de un autor muy bien enmascarado tras sus personajes y que apenas se dejó entrever en su prosa. Aparentemente el apelativo de *anfíbio cultural*, aunque sólo sea por el grafismo, parece más que conveniente a un autor que se mueve como pez en el agua en registros tan diferentes. Se nos antoja que dicho apelativo hace pensar en dos categorías culturales estancas en las que el artífice señorea en ambas sin procurar una interacción, más bien se trataría de un empleo ligeramente cicatero como se desprende de las palabras de Claudia Möller “es posible que Rabelais se ampare en la semiosfera popular para poder enunciar sistemas de sentidos, que desde su propia semiosfera no podía hacerlo”⁷. Intermediario o mediador cultural parece un etiquetado más conveniente a un autor que se nutre tanto de la tradición erudita como de la popular, para recrear su propio mundo en el que señorean sus filias y sus fobias más que la época en la que vive⁸.

6. MUCHEMBLED (1988:83).

7. MÖLLER (2002: 1).

8. GOUREVITCH (1996: 306).

En consecuencia, el hecho de aceptar que una mano anónima –llámese anfibio, intermediario o mediador cultural– lleve al papel una cultura oral⁹ ha contribuido a desterrar el mito romántico que hacía de la cultura popular el producto del genio colectivo y, por lo tanto, el carácter colectivo de la obra. En este caso, un industrioso *déclineur* llamado Rabelais es quien se apropia a su libre albedrío de una leyenda para crear otra y quien traslada la sabia popular a su prosa, por mucho que sus personajes frecuenten a otros menos cultivados para aprender su *beau parler*: “Alloit veoir les basteleurs, trejectaires et theriacleurs, et consideroit leurs gestes, leurs ruses, leurs sobressaulx, et beau parler”¹⁰.

Esto no eclipsa el carácter elitista de la prosa rabelaisiana, ya que la apabullante erudición que ornamenta su prosa sería de difícil comprensión para aquellos lectores de menguada cultura. Sin embargo, tampoco se haría justicia al Rabelais intermediario cultural subestimando el grado de inspiración que puedo encontrar en la otra cultura mayoritaria. Por otra parte, Rabelais habría encontrado en obras populares, tal es el caso de las *brochures*, los temas de la actualidad más candente que interesaban a los lectores, así como los procedimientos estilísticos con los que llamar su atención e inflamar su imaginación conjugando el *delectare* y el *docere*, el *douloir* y el *esjouir*¹¹.

La incorporación de unos modos de expresión y de percibir una realidad poco cortesana, ha llamado nuestra atención, por considerar que la originalidad de Rabelais radica en fusionar dos culturas diferentes con el fin de crear esa estética silénica tan elogiada por Alcofribas y que no surge de la nada, mas al contrario es subsidiaria tanto de experiencias vividas como de las diferentes herencias culturales del autor. De esta manera, el aire folklórico constituiría el lado festivo o dulce de la prosa y, por lo tanto, el envoltorio, de ahí la advertencia de Alcofribas:

Car vous mesmes dictes, que l’habit ne faict point le moine [...] C’est pourquoy fault ouvrir le livre: et soigneusement peser ce que y est deduict. Lors congnoistrez que la drogue dedans contenue est bien d’aulture valeur, que ne promettoit la boîte. C’est à dire que les matières icy traictées ne sont tant folastres, comme le tiltre au dessus pretendoit.¹²

Este elogio encendido a la estética y al contenido de Gargantua, se ha interpretado como la reacción de Rabelais ante la fría acogida que tuvo su primera crónica entre los lectores cultivados, aunque no parece que todos fuesen de la misma opinión, habida cuenta del notable éxito editorial que tuvo Pantagruel. Aun cuando se ha argüido que Rabelais se introduce en este tipo de literatura

9. JAKOBSON (1977:13).

10. *Gargantua*, cáp. XXIII, pág. 72.

11. PEROUSSE (1986: 247).

12. *Gargantua*, Prologe, pág. 6.

movido por apremios económicos, parece que, siguiendo el ejemplo de los *bisouards*, su intención era satisfacer las solicitudes de un público cada vez más variopinto. En este sentido, los destinatarios aludidos en los prólogos de ambas crónicas se caracterizan por la indefinición de grupos sociales y de saberes, así los “Tresillustres et Treschevaleureux champions, gentilzhommes” se codean con “los pauvres verolez et goutteux”, únicos destinatarios de Gargantua: “Beuveurs tresillustres, et vous verolez tresprecieux (car à vous non à aultres sont dédiez mes escriptz). El hecho de que no haya un destinatario exclusivo, ni elite cultivada ni *menu peuple*, no sólo responderá a las limitaciones de éste último, sino que podría corresponder a los diferentes niveles de lectura derivados de la propia heterogeneidad de ese público y, por lo tanto, su apreciación¹³. De manera general, cabría distinguir dos grupos: los que eran capaces de captar las simpatías por el humanismo y el evangelismo erasmista, en una prosa fecunda en anécdotas, *exempla* y que efectúa una singular fusión entre ilusión realista y fantasía; y aquellos que se recreaban en esta última, cargada de guiños al folklore, a leyendas, a visiones del otro mundo y a otras creencias que alimentaban las Vidas de Santos.

Ya resulta un lugar común decir que la apropiación de esta menguada leyenda, más que la pose de un folclorista *avant la lettre*, era el ardite para edulcorar un audaz pensamiento, habida cuenta del endurecimiento que empezó a desbaratar el optimismo renovador a partir de 1533. No obstante, el legado oral y las *Inestimables* son únicamente el punto de partida o el material de base, sobre los que el autor imprime la huella del medio en el que vive, cuyas aspiraciones, dudas y angustias traduce; por ello Rabelais mantiene las distancias con el hipotexto que le inspiró evitando que sus crónicas se redujesen a una colección de motivos gigantescos. En este sentido la intervención al unísono del humanista y del mediador cultural es más que importante, es decir, porque reúne el afán didáctico y edificante del primero con la mirada observadora y documentada del segundo, de manera que la incorporación de tradiciones y léxicos diversos es un acicate más para la creación.

Desde este punto de vista, la presencia de la cultura popular estaría sometida a dos variables, a saber: el legado tradicional y el empleo deliberado que habría hecho Rabelais de otras creencias para afrontar la existencia. Así, la creación literaria de Rabelais permitiría diferenciar, por un lado, la apropiación de un legendario Gargantúa, cuya tipología estaba demasiado estereotipada en el imaginario colectivo, y por otro las distancias con el hipotexto que le inspiró, aunque fuera necesario para cautivar a sus lectores. En este sentido, las licencias que se toma Rabelais estarían determinadas por la cronología de la creación. Como Pantagruel fue la primera crónica que vio la luz, éste se vio investido de aquellas capacidades que se perpetuaban en las tradiciones y en las *Inestimables*, pero la escritura de su Gargantua, por razones de la cronología de la ficción, exigía que apareciesen cier-

13. DEMERSON (1994: 320).

tos episodios que recreaban invariablemente las crónicas gargantuinas, tal el caso de la librea, el robo de las campanas de París, la muela cariada...

Si la estela de la tradición se imponía desde un punto de vista comercial, la huella de otras creencias o actitudes no es menos desdeñable. En este caso se podría interpretar como un signo de realismo, sin embargo el empleo tan saduceo que hace el autor de ciertas actitudes para hacer frente a los rigores de la existencia nos lleva a sospechar del afán documentalista que se ha endosado a Rabelais. Esto no cuestiona las palabras de Dubois sobre la importancia del *underground ou imaginaire souterrain*¹⁴, ya que en éste se recoge el modus vivendi de la gran mayoría, con su mitología de la miseria y del miedo así como con los paliativos para afrontarlos. Ahora bien, la disposición que habría Rabelais de este *système de survie*¹⁵ no siempre acaece en lugares tan favorecedores del intercambio, por mucho que el decorado se preste a ello. Con esto traemos a colación la ubicación imprecisa en la que se sitúan los mediadores culturales, porque no se ha dejado de insistir desde Bajtin que la confluencia en la que se sitúa Rabelais es en la encrucijada de la plaza pública y otros lugares de convergencia, que facilitan el intercambio tales como la fiesta, la cocina, la mesa, la taberna, la iglesia o las murallas. Sin embargo, sospechamos que una lectura más atenta a la estrategia narrativa que despliega el escribano nos lanza serias dudas sobre la acogida generosa que Rabelais habría hecho de la cultura popular.

Aun cuando por los imperativos de la cronología de la ficción, la presencia de la cultura popular sea más evidente en Gargantua, no deja de ser llamativo cómo el autor distribuye motivos que en una crónica sirven para garantizar el triunfo de un acontecimiento y que en la otra lo censuran. Ciertamente es que el afán didáctico y edificante es más evidente en Gargantúa y, en consecuencia, las manifestaciones de esa credulidad dan paso a una lectura edificante en declaraciones o en resultados gráficos, no obstante esto no subestima el empleo que Rabelais haría de esa menguada cultura en pro de la verosimilitud de la gesta de sus héroes. Como breve muestrario destacamos la insólita resurrección que lleva a cabo Panurgo y, aunque sus procedimientos resucitativos sean sorprendentes, se debe a la empresa de dar consistencia al relato que hará Epistémon del otro mundo. No menos extraordinaria es la eficaz invocación del santoral y los exorcismos de un Panurgo cautivo en Turquía frente a la inoperancia que dichos recursos tienen entre las huestes picrocholinas. Por último, destacaríamos el inútil ritual espiritual de los monjes de Seuillé, asediados por las tropas picrocholinas, frente a la sentida plegaria de Pantagruel justo antes de su *épreuve glorifiante*:

Alors feut ouye une voix du ciel, disant, 'Hoc fac et vinctes', c'est à dire, Fais ainsi, et tu auras victoire.¹⁶

14. DUBOIS (1985:11).

15. MUCHEMBLED (1978:11).

16. *Pantagruel*, cáp. XXIX, pág. 318.

El ritual que caracteriza a esta mitología del miedo era el viático con el que afrontaban los rigores de la existencia. Ahora bien, si los gigantes rabelaisianos encarnan el dinamismo y la creencia en la perfectibilidad del hombre, gracias a la libertad que le proporciona el libre albedrío, los héroes de estas gestas horrosísimas no podían eclipsarse de una manera anodina y, mucho menos, por causas irracionales.

A modo de colofón, sólo cabe añadir que Rabelais habría hecho un empleo muy *sui generis* de tanto de la leyenda como de ese *systeme de survie*. El aire pedagógico que se desprende de la ineficacia de estos rituales y creencias, sancionaría el grafismo y la teatralidad del acontecimiento. Sin embargo, la irrealdad de los nacimientos prodigiosos, de las micciones gigantescas o la caída en las fauces del gigante, al igual que las leyendas y las prácticas rituales servían para dar la consistencia que solicitaba la verosimilitud de unos gestos fuera de lo normal. ¿Esto implica que el autor era consciente de que los lectores, a menudo, tomaban la ficción por realidad¹⁷? El anonimato en el que se envolvió Rabelais, el silencio a cerca de su declaración de principios y la evanescencia su presencia así como el sutil empleo que hace de la credulidad y sus rituales no facilitan dar una respuesta firme. Sólo cabe añadir que la composición de estas crónicas fue más estudiada de lo que parece y, por ello, la humildad de un escribano que apela al topos del *poeta vinosus* no ha de ser la trampa que haga pasar por un *pertuis* el legado recibido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BURKE P. (1991): *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza Universidad.
- CÉARD J. (1980): “L’histoire aux portes de la légende: Rabelais, les fables de Turpin et les exemples de saint Nicolas”. *Études Seiziémistes*, Genève, Droz, págs.91-109.
- CHARTIER R. (1994): “Culture populaire. Retour sur un concept historiographique”. *Eutopías*, 2ª época 52, 1-19.
- DUBOIS C-G. (1985): *L’imaginaire de la Renaissance*, Paris, PUF.
- DEMERSON G. (1994): “Le «Prologue» exemplaire de Gargantua”. *Humanisme et Facétie. Quinze études sur Rabelais*, Orléans, Paradigme.
- GOUREVITCH A. J. (1996): *La culture populaire au Moyen Age. “Simplices et Docti”*, Mayenne, Aubier Histoires.

17. CÉARD (1980: 107).

- HOFFMANN G. (1992): “Rabelais à la limite de la fable: le rôle de la culture populaire dans le programme humaniste”. *Réforme, Humanisme, Renaissance* 34, 27-39.
- JAKOBSON R. (1977): “El folklóre como forma específica de creación”. *Ensayos de poética*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- MÖLLER C. (2000): “Algunas notas sobre la convergencia en el libro I de Gargantua y Pantagruel de François Rabelais”. <http://tiemposmodernos.rediris.es/articulos/Numero1-2000-ISSN-1139-6237/RABELAIS.htm>
- MUCHEMBLED R. (1978): *Culture populaire et culture des élites dans la France Moderne (XVI^e et XVII^e siècle)*, Paris, Flammarion.
- MUCHEMBLED R. (1988): “Le temps des médiateurs”. *L'invention de l'homme moderne*, Paris, Fayard Coll. «Pluriel», 83-134.
- MULLET M. (1977): *La cultura popular en la baja Edad Media*, Barcelona, Ed. Crítica.
- PEROUSE G. A. (1986): “Narrations (NE)”. En *Livres populaires du XVI^e siècle*, Paris, Éditions du CNRS, 241-259.