

Pantagruel: el intruso que alteró la tradición

Beatriz COCA MÉNDEZ

Universidad de Valladolid

En la feria de Lyon de agosto de 1532 aparece *Les grandes et inestimables cronicques de l'énorme géant Gargantua* y, en noviembre, *Pantagruel* ve la luz como continuación de este librito anónimo. La argucia de Rabelais, atrincherado tras el seudónimo de Alcofribas Nasier, mantiene abiertas las puertas de la especulación sobre el súbito cambio de intereses: ¿el ambiente asfixiante de la intelectualidad? ¿el empuje de nuevas inquietudes literarias?¹ El seudónimo anagramático se añade a la galería de facciones atribuidas a Rabelais, del que no existe efigie auténtica²; con esa nueva apariencia, quizá, escamoteaba las críticas de los humanistas, que fulminaban contra la literatura de ficción. La máscara del anonimato y el encargo editorial son decisivos en esta empresa, de manera que Rabelais satisfacía las aspiraciones comerciales del editor y nutría así el magro peculio de un médico en ciernes.

El encargo de explotar el éxito de las *Inestimables* implica reproducir el patrón de la *histoire cadre*. Asimismo sella el concierto entre autor y editor, ya que el formato in-8º gótico la presenta como híbrido de una obra popular y erudita (Screech, 1992:41); con el tiempo será patente el empeño por mantener el aire rancio tanto en el formato como en la sintaxis y el léxico. Esta peculiaridad, denominada «fenómeno Rabelais», traduce el deseo de inscribir su prosa en la órbita de la literatura que pretendía parodiar, y determina el cariz del narrador Alcofribas, historiógrafo de un pretérito tiempo gótico

¹ Siguiendo la hipótesis de Abel Lefranc, Michel Ragon en su novela *Le roman de Rabelais* echa mano de esta hipótesis para justificar el cambio. “*Dans le petit monde des latinisants, il ressentit rapidement une impression d'étouffement. Ces gens de lettres besogneux et irritables, si peu lus, sinon entre eux et qui s'épiaient, s'insultaient, se décernaient les louanges les plus outrées, s'embrassaient, se cajolaient, puis s'accusaient de vols, de plagiats, se traitaient de sodomites, d'assassins, d'athées [...], Rabelais en eut assez vite et les abandonna en allant à l'extrême*” (Ragon, 1993:70-71)

² En *La Devinière* hay una colección de retratos póstumos, clasificados por estilos y por épocas, siendo el más fidedigno el del tipo Montpellier –según la forma del bonete de la Facultad de Medicina–, atribuido a Léonard Gaultier (1601).

(Defaux, 1974:102-103). Se trata de una obra que se irá rehaciendo y metamorfoseando al hilo de sucesivas ediciones y correcciones, inducidas tanto por la reescritura como por la lectura desigual que haría un público variopinto, incluidos censores e imitadores.

En 1532 Rabelais debe aclimatar a su universo literario los clichés y estereotipos que inflamaban la imaginación de los lectores. Si bien, el título advierte de la novedad – “Pantagruel. Les horribles et espoventables faictz et prouesses du tresrenomme Pantagruel Roy des Dipsodes/ filz du grant geant Gargantua/ Composez nouvellement par maitre Alcofrybas Nasier”³ –, de ahí la pose del relator magnificando la obra que inspira a este espécimen: “Voulant, doncqes je, vostre humble esclave, accroistre vos passetemps dadvaintaige, vous offre de présent un aultre livre de mesme billon, sinon qu’il est un peu plus équitable et digne de foy que n’estoit l’aultre” (Prologe, 216). Como obra destinada a un público fiel, este reclamo formaliza el pacto de lectura, al tiempo que alerta del escaso parentesco de Pantagruel con el gigante nacional, consecuencia de la reescritura y de las escasas alusiones al pre-texto; el calificativo *mesme billon* enmascara el conocimiento que Rabelais tenía de la literatura gargantuina y sus pesquisas como folclorista, con el fin de amalgamar los patrones del Gargantua literario y tradicional con su nueva criatura. Al final del prólogo, Alcofribas se vale del topos de las protestas de veracidad y del *style de la domination* para doblar el horizonte de expectativas, ya que la novedad engendra modificación y, por ello, la selección de los gestos y gestas del Gargantúa legendario.

En pro de la filiación, Rabelais adopta el esquema tripartito –nacimiento, aprendizaje y hazañas bélicas– y los estereotipos vigentes en el XVI: la altura y la fuerza excepcionales, la reputación de *gros mangeur et gros buveur*, y el ayudar a un rey injustamente agredido; aunque éstos se sitúan en el preludio y final de la crónica, quizá porque no atrajeron especialmente su atención y por desmarcarse de la fuente inspiradora (Demerson, 1996:128). La cronología de la creación solicitaba la aparición de un personaje desconocido, epónimo de unas mitologías personales y de un ideal de vida llamado pantagruelismo.

Como *Pantagruel* destaca únicamente el parentesco con un ancestral personaje, la primera alteración que habrían de padecer los lectores sería toparse con una crónica

³ La edición utilizada es *Rabelais. Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard «La Pléiade», 1994.

protagonizada por un personaje foráneo a la tradición, sin pasado folklórico y apenas literario. El pasado inspira la fisiología: el *Mystère des Actes des Apôtres* gratifica a Rabelais con la presencia de un diablillo llamado *Panthagruel*, que recorre los mares y siempre tiene a disposición sal, que echa en la boca de los borrachos por la noche; las *sotties* legan la capacidad *alterativa*, es decir: el ahogo o la privación de la palabra, terrible mal llamado *avoir du Pantagruel*, cuyo remedio es beber sin parar. Con la argucia del mito fundacional, Pantagruel no sólo es el legatario de la raza de los *gargantones*, sino que se ve elevado a la dignidad real –*Roy des Dipsodes*–, según reza el título de la crónica. Gracias a esta invención, el héroe está eximido de la función de un subalterno paladín, como era el Gargantúa generado para defender a un timorato rey Arturo⁴; el florecimiento del mito de Hércules contribuye a identificar al rey con el gigante, de manera que éste deviene modelo de buen monarca y paradigma de héroe civilizador, por cuanto debe dar muestra de autoridad y prudencia: “un second Hercules Gaulloys en sçavoir, prudence et éloquence”. Siendo la ejemplaridad y la elocuencia los distintivos del nuevo soberano (Goyen, 1998:182), la educación es capital en esta empresa, por cuanto exonera de comportamientos tiránicos: “science sans conscience n’est ruine de l’ame”.

Desde el preludio de la gesta pantagruelina, la selección y la disposición de los motivos del gigantismo se ciñe al esquema de un relato de formación. La verosimilitud narrativa exige que sean patentes desde la más tierna infancia, ya que, según la tradición, permanecen inalterables a lo largo de la existencia: “Gargantua, une fois créé, il demeure identique à lui-même” (Pillard, 1987:83). No es extraño que éstos se condensen en los primeros años de vida de Pantagruel –capítulos 4 y 5–, y por eso el registro de lo insólito los caracteriza. A tenor de la sentencia “c’estoit chose difficile à croyre comment il creut en corps et en force en peu de temps”, el estilo hiperbólico trata de consignar la fuerza, el apetito, el tamaño de utensilios y ropajes, cuya envergadura se traduce en comparaciones, en cantidades hiperbólicas y en las huellas que el gigante

⁴ La generación de Gargantúa obedece a los designios de Merlín: “*Vous avez engendré ung filz qui fera grand faictz d’armes, et donnera secours au roy Artus à l’encontre de ses ennemys*” (Les Inestimables: 119), aunque la imagen del rey Arturo no es precisamente muy halagüeña: derrotado – “*j’ay perdu deux batailles ceste semaine passée*” –, timorato – “*son prisonnier lequel luy faisoit peur quant il le regardoit*” –.

deja en la geografía. Ahora bien, como la fulgurante aparición de Pantagruel es un injerto en el tejido gargantuino, los signos de liberación que jalonan su concisa infancia – por la recurrencia de los términos *lyer, cable, chaines, rompre*– han sido interpretados como metáfora de las aspiraciones creativas y de la emancipada individualidad de su criatura: “*Pantagruel doit être libre et vivre ses propres aventures pour appartenir pleinement à son auteur*” (Glauser, 1982:63).

La educación gratifica a Pantagruel con el prodigio de vivir aventuras propias, dado que la instrucción del gigante contraviene el peso de la tradición. Rabelais se sirve de esta originalidad para legitimar la estancia parisina y el cometido tutelar que espera al heredero de Utopía. Una vez que el gigante abandona el hogar paterno ha de enfrentarse a la mirada del otro y, en buena lógica, esto obligaría al relator a dar constancia de esa percepción; sin embargo, ésta sólo se trasluce en impresiones: admiración o pavor. La súbita irrupción de las hazañas bélicas tampoco es pródiga a la hora de delinear tan imponente silueta, puesto que el desarrollo reproduce la alternancia del pavor o la admiración.

En nombre del adagio horaciano, la volátil representación figurativa es imputable a la voluntad del autor: “les Paintres et Poetes ont liberté de paindre à leur plaisir ce qu’ilz veullent” –V–. Ahora bien, la senda de los *remaniements* en la que se instala Rabelais determina la génesis de su crónica, por cuanto obliga a respetar el peso de las convenciones, tanto más cuanto que se trata de un personaje fuertemente moldeado en el imaginario colectivo; por otra parte, como recalca Alcofribas, se trata de un relato épico – “l’histoire horrificque de mon maistre et seigneur Pantagruel”– y también solicita el acatamiento de ciertas formalidades. La trama narrativa se subordina, en consecuencia, al estatus del héroe épico, cuya ejemplaridad emana de sus actos y se traduce en sus palabras, según corresponde a su prosapia: “[gens] bien nez, bien instruitz, [...] ont par nature un instinct, et aiguillon, qui tousjours les poulse à faitz vertueux”. El anclaje mítico, la filiación y la entronización como *Roy des Dipsodes* prefiguran, pues, los rasgos que explican su conducta, de modo que la caracterización, esquiva con la apariencia, se hace a expensas de la acción.

El topos del nacimiento maravilloso augura el futuro glorioso y triunfante del héroe épico. La genealogía, la génesis bufa, el nacimiento, con su serie de

imposibilidades, y el espíritu profético que percibe el genitor determinan las señas de identidad de este personaje:

Et par ce que en ce propre tour nasquit Pantagruel, son pere luy imposa tel nom. Car *Panta* en Grec vault autant à dire comme tout, et *Gruel* en langue Hagarene vault autant comme alteré, voulant inferer, que à l'heure de sa nativité tout le monde estoit tout alteré. Et voyant en esperit de prophétie qu'il seroit quelque jour dominateur des alterez. (p.224)

La excepcionalidad del acontecimiento desemboca en una interpretación etimológica, como consecuencia de los elementos que tipifican el carácter del protagonista: la sed universal y la recurrencia de las imágenes *gueulle baye*, *tirans la langue*. Desde la cuna, Pantagruel está ungido con el poder de enmendar el desorden introduciendo el desorden como correctivo, que no será otro que el de una sed terrible o la privación de la palabra; por otra parte, la exaltación de la capacidad alterativa es pareja a la concatenación de acciones y a la diversidad de los adversarios que jalonan la andadura del protagonista. La funcionalidad de la onomástica y el mito fundacional son solidarios, por un lado distingue e individualiza y por otro define al personaje por sus actos. Éstos se desarrollan en un universo maniqueo que trasciende los límites de la leyenda y del relato épico, de manera que los adversarios que ha de combatir Pantagruel en su andadura parisina son una representación conceptual del momento histórico-cultural de Rabelais, de ahí que los fantasmales *Gos* y *Magos* que amedrentan al rey Arturo, devienen por efecto de la teratología verbal –*goth*– las hordas bárbaras de la ignorancia, es decir, los monstruos de la inteligencia y de la cultura (Hansen, 1987:33). Antropónimos que invitan a la interpretación etimológica, y de los que Alcofribas no se olvida en la conclusión de su crónica: “Vous et moy sommes plus dignes de pardon qu'un grand tas de Sarrabovites, Cagotz, Escargotz, Hypocrites, Caffars, Frapars, Botineurs et aultres telles gens, qui se sont desguisez comme masques pour tromper le monde”. (pp.336-337)

La imponentia de la onomástica eclipsa la contundencia de la enormidad física, de manera que el gigantismo momentáneo reaparece en función de la verosimilitud narrativa, al tratarse de personajes episódicos que hablan, actúan y desaparecen. Por otra parte, Pantagruel no monopoliza los atributos del gigantismo y, para llevar a cabo su

empresa, dispone del concierto de un *quator adyuvante* (Butor, 1982:63), que personifica alguna de las cualidades del héroe: la fuerza Eusthenes, la astucia de Panurgo, la justicia de Epistemón y la agilidad de Carpalim –XXIII–. Las señas de identidad del personaje son solidarias de la propia onomástica, que reviste una función descriptiva e ideológica (Rigolot, 1977: 87).

Con las variantes que fue imponiendo el tiempo (Burke, 1991: 219-256), la figura del marginado tuvo su sitio entre los prototipos antagónicos que utilizaba la cultura popular para recrear una concepción maniquea de la existencia. Curiosamente, en la prosa de Rabelais, el marginado está tocado con la prestancia del término griego PANOURGOS, aunque según los contextos el significado tiene connotaciones positivas – “el apto para todo”, “hábil para todo”– o negativas –“trapacero, bribón”–. La ambivalencia de su proceder y, sobre todo, por tratarse de un personaje absolutamente foráneo a las crónicas es merecedor de ciertos retazos descriptivos –XVI–:

Panurge estoit de stature moyenne ny trop grand ny trop petit, et avoit le nez un peu aquillin faict à manche de rasouer. Et pour lors estoit de l'eage de trente et cinq ans ou environ, fin à dorer comme une dague de plomb, bien galand homme de sa personne, sinon qu'il estoit quelque peu paillard, et subject de nature à une maladie qu'on appelloit en ce temps, là, *faulte d'argent est douleur non pareille*, toutesfoys il avoit soixante et troys manieres d'en trouver tousjours à son besoing. (p.272)

Su *modus operandi* lo aleja considerablemente de los actos memorables de un personaje de gesta, de manera que el protagonismo del *corta bolsas* es otro recurso para dar la palabra a gentes de toda condición e introducir la realidad contemporánea del autor, debido a la importancia que tiene la vida activa, lejana de las genealogías de un *illo tempore*. El protagonismo de Panurgo es un recurso más para evitar que *Pantagruel* fuese absorbido por la literatura gargantuina.

Asimismo, la mengua de la carga maravillosa y el gigantismo momentáneo atienden a la extranjería de Pantagruel, y hacen pensar en las ansias de independencia del escritor. La amalgama de procedencias, la mezcla de saberes y el despliegue léxico que adorna esta prosa atiende a la importancia de la vida activa, lejana de un ultramontano *illo tempore*. Si el comportamiento de Pantagruel resulta ejemplar es

porque actúa en sociedad, de manera que el aire correctivo de sus actos deberá ir acompañado de una galería de personajes, de cuya confrontación emerja el modelo ideal: parangón de *sagesse* y de moderación lingüística (Gray, 1974: 112-113). En este sentido, otro signo de la independencia es el ahínco por forjar un campo semántico conveniente a la sombra alargada de Pantagruel, hasta el punto de devenir una actitud vital: “estre bons pantagruelistes (c’est à dire vivre en paix, joye, santé, faisans toujours grand chere)”. La ficción narrativa consagra el emblema de Pantagruel: “la main au pot, et le verre au poing”; la presencia del líquido elemento es inherente a la sed y al protagonismo del gaznate, símbolo de la sed de saber y del ansia del hablar. El proceso alterativo es parejo al aprendizaje de la palabra y, especialmente, del arte del bien hablar, como esencia de la virtud: “la dialectique du *parler* et du *savoir* est donc garantie de l’efficacité du *faire*” (Mari, 1984:69). Por eso el lenguaje es un gran protagonista –no sólo por la *verbe* rabelaisiana–, habida cuenta de la reiteración del binomio *langaige diabolique*, en referencia a la mistificación que procura.

El afán de conjugar el *docere* y el *delectare* no son ajenos a esta empresa; al amparo del precepto horaciano, Rabelais delega toda responsabilidad interpretativa al lector y, por ende, a su imaginación. En cuanto a la representación, es evidente que el escribano no es generoso a la hora de plasmar la fisonomía de sus personajes, aunque la posterioridad de las mitologías pantagruelinas ha gozado del privilegio acomodaticio de avenirse a los gustos de cada época; la onomástica, más que exonerar de la caracterización, ha consagrado los distintivos físicos que el propio Rabelais obvió. Ahora bien, siguiendo el canon de la estética grotesca y el estilo de la carnavalización, la iconografía que a veces ilustra la obra o una selección de *morceaux choisis* provendrá de *Les songes drolatiques* o de detalles tomados de Bruegel y El Bosco. Cuando se trata de destacar la enormidad corporal y la disimetría con el ser humano Gustave Doré se impone; si bien, ilustradores de nuestro tiempo –Albert Dubout– y formatos contemporáneos –cómic– destacan las manifestaciones de la inmensidad corporal, desde los trazos más gruesos a los más estilizados; incluso la efigie desconocida del autor se presta como reclamo de vinos, quesos, *auberges* y hoteles de *son pays de vache*.

La supervivencia del mito ha canonizado los estereotipos que Rabelais alteró, incluso el propio autor ha devenido el prototipo de buen pantagruelista, en el sentido más hedonista del término. En suma, más que un quebranto a los deseos del autor, esta pervivencia y renovación de las mitologías pantagruelinas son, más bien, un signo de lealtad tal como solicita Alcofribas en la obertura de su crónica –“comme vrais fideles les avez creues”– y, en última instancia, de la vitalidad que les da el lector: “Ce que nous retenons d’un roman que nous aimons, ce ne sont pas des mots du texte mais des personnages et des scènes qui se présentent dans notre mémoire sous forme d’images plus au moins définies.” (Molino, 2003:158)

Bibliografía

Les chroniques gargantuines. Édition critique publiée par Christiane Lauvergnat-Gagnière et Guy Demerson, Nizet, Paris.

BURKE, P. (1991), *La cultura popular en la Europa moderna*, Alianza Universidad, Madrid.

BUTOR, M. (1982) “Les compagnons de Pantagruel”, in *Répertoire V*, Minuit, Paris, pp. 63-84.

DEFAUX, G. (1974) “Rabelais et son masque comique. *Sophista loquitur*”, in *Études Rabelaisiennes*, T. XI, pp.83-135.

DEMERSON, G. (1996) *L’esthétique de Rabelais*, SEDES, Paris.

GLAUSER, A. (1982) *Fonctions du nombre chez Rabelais*, Nizet, Paris.

GOYEN, F. (1998) “D’Hercule à Pantagruel: l’ambivalence des géants”, in *Études Rabelaisiennes*, T. XXXIII, pp.177-190.

GRAY, F. (1974) *Rabelais et l’écriture*, Nizet, Paris.

HANSEN, M., (1987) “La figure du monstre dans le *Pantagruel*” in *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 24, pp. 25-45.

MARI, P. (1984), “Une politique humaniste de la parole”, in *Rabelais*, Revue de la Faculté des Lettres, Université de Lausanne, n° 2, 1984, pp.52-69.

MOLINO, J. LAFHAIL-MOLINO, R. (2003) *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit*, Lèmeac/Actes du Sud.

PILLARD, G-Y. (1987) *Le vrai Gargantua. Mythologie d'un géant*, Imago, Paris.

RAGON, M. (1993) *Le roman de Rabelais*, Albin Michel, Paris.

RIGOLOTT, F. (1977) *Poétique et Onomastique: l'exemple de la Renaissance*, Droz, Genève.

SCREECH. M. (1992) *Rabelais*, Gallimard, Paris.