

TRES VERSIONES SATÍRICAS SOBRE LA NARIZ

Daniel Alejandro Capano*

NOTA DEL EDITOR

Este es un breve ejercicio que nos ha cedido el Doctor Capano, docente de la Escuela de Letras de esta Facultad, y forma parte de una extensa investigación desde una perspectiva comparatista que viene realizando en el marco del «Centro de Literatura Comparada María T. Maiorana» (UCA).

Resumen: El artículo se ocupa de la representación artístico-literaria del cuerpo, en particular de un apéndice anatómico controvertido: la nariz. Se rastrea su modo de representación en Quevedo, Estanislao del Campo y Gógol, entre otros autores. Se investiga la sátira y la parodia que de la nariz hicieron estos escritores.

Palabras clave: Literatura Comparada, nariz, Quevedo, Estanislao del Campo, Gógol.

Abstract: This article is about the artistic and literary representation of the body, in particular a controversial anatomic appendix: the nose. The ways it is represented are traced in Quevedo, Estanislao del Campo and Gogol's works, among others. The satire and parody of the nose written by these authors is looked into and analyzed.

Keywords: Comparative Literature, nose, Quevedo, Estanislao del Campo, Gogol.

La representación artística del cuerpo ha experimentado a través de los siglos numerosos cambios acorde con el imaginario construido por cada sociedad en las diferentes épocas.

El cuerpo se encuentra íntimamente relacionado con la identidad del hombre. Es por medio de la mirada del otro que nos reconocemos y logramos reflejarnos en una imagen personal. La existencia humana tiene, pues, carácter corporal. El individuo no existiría sin un rostro que lo identificase.

El antropólogo David Le Breton, al referirse al tema, escribe: «Nada es más misterioso para el hombre, que el espesor de su propio cuerpo. Y cada sociedad

* Doctor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL), Profesor y Licenciado en Letras por Universidad de Buenos Aires (UBA). Es docente investigador de Literatura Italiana, de Literatura Francesa y de Teoría Literaria en UBA, UCA, y USAL. Correo electrónico: daniel.capano@fibertel.com.ar
Fecha de recepción: 29-09-2010. Fecha de aceptación: 22-10-2010.

Gramma, XXI, 47 (2010), pp. 6-15.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Escuela de Letras. ISSN 1850-0161.

se esforzó en un estilo propio, por proporcionar una respuesta singular a este enigma primario, en el que el hombre se arraiga» (Le Breton, 1995, pp. 7-8).

El esfuerzo de cada sociedad por crear el estilo propio que señala Le Breton es explicado puntualmente respecto del medioevo y del comienzo del Renacimiento por Mijail Bajtin. Al estudiar la fiesta popular medieval, Bajtin advierte que ella es el centro de la vida social. El teórico ruso analiza el carnaval —al que conecta con las saturnales romanas— y otras festividades relacionadas con él: la fiesta de los tontos (*festa stultorum*), la del asno, las encerradas, las sátiras, las farsas, y observa en ellas que los cuerpos se entremezclan sin distinciones sociales, que se aproximan y se igualan en la mirada del otro. Cada individuo participa de la alegría colectiva surgida en la feria o en la plaza pública. Durante los festejos se dejan de lado los principios sagrados y se parodian, por medio de la máscara y del disfraz, todos los niveles jerárquicos, ya sean monárquicos o eclesiásticos. Merced a la celebración del cuerpo, la colectividad ríe, transgrede los principios consagrados.

La cultura cómica popular —esto es una forma particular de imágenes y una concepción estética peculiar de la vida práctica— dio lugar al llamado «realismo grotesco», al que Bajtin definió como «el principio material y corporal [que] aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible» (Bajtin, 1989, p. 23). Y agrega:

A diferencia de los cánones modernos, el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz [...]. Es un cuerpo eternamente incompleto, eternamente creado y creador (Bajtin, 1989, pp. 29-30).

Ahora bien, si tomáramos el rostro como parámetro del cambio producido en la concepción del cuerpo, se advertiría que su topografía de representación se modifica con el tiempo. La boca, por ejemplo, que durante la Edad Media se mostraba, en general, abierta, como si demandara los alimentos que los períodos de hambruna le negaban¹, y que, desde otra perspectiva, vociferaba en

¹ Piénsese en el episodio de Ugolino del Infierno dantesco [vv. 1-3, Canto xxxiii] en el que el canto se abre con la presencia de la boca del conde que deja su comida, la cabeza del arzobispo Ruggieri, para dialogar con Dante: «*La bocca sollevò dal fiero pasto / quel peccator, forbendola a' capelli / del capo ch'elli avea di retro guasto*» (Alighieri, 1988, p. 613). [La boca levantó de su alimento / ese pecador, limpiándola con

la feria ofreciendo diversas mercancías para atraer a los posibles compradores, cambia su conformación durante el Renacimiento, período en el que se cierra y la expresión de sus pliegues sugiere matices psicológicos variados y hasta enigmáticos.

Por otra parte, en la Edad Media se produce una degradación del cuerpo que continuará en el Renacimiento con sentido paródico. Ciertos críticos ven en las obras de Rabelais, Shakespeare y Cervantes —probablemente por influencia de Boccaccio— algunos rasgos de un «fisiologismo grosero». En verdad pareciera que en las letras renacentistas se intenta rehabilitar la carne, exacerbar el cuerpo menoscabado por el ascetismo medieval².

Bajtín, a quien cito nuevamente, al relacionar la concepción del cuerpo en la Edad Media y en la modernidad, explica que en el medioevo la degradación corporal, el rasgo principal del «realismo grotesco», tiene un carácter ambivalente regenerador, pues lo inferior, la tierra que da vida y el seno carnal cumplen un proceso cíclico de renovación, mientras que en la parodia moderna la degradación es siempre negativa.

LA NARIZ: UN APÉNDICE ANATÓMICO CONTROVERTIDO

La nariz ocupa el centro del rostro y por lo tanto es, junto con los ojos, la zona de la cara en la que se concentra la mirada ajena. A lo largo de la historia, el hombre la ha representado de diferentes modos: unas veces reproduciéndola con sentido realista, fiel al modelo vivo, otras, agregándole rasgos distintivos en forma exagerada, algunas, parodiándola de manera más o menos sarcástica según se sintiera mayor o menor antipatía por su desdichado poseedor. Lo cierto es que por su posición destacada, el apéndice nasal fue desde la antigüedad marca étnica y social, objeto de burlas, pullas, insinuaciones maliciosas y risueñas descripciones. De él se han ocupado psicólogos, fisonomistas, artistas plásticos y escritores populares y cultos. El acervo folclórico también contribuyó a enriquecer tan rica y apreciada temática.

Durante el medioevo la mutilación de la nariz era una de las mayores ofensas que se podían realizar contra el enemigo, pues provocaba el rechazo social. El

los pelos / de la cabeza que había roído]. Aunque se debe advertir que si bien la boca alude al hambre, en el contrapaso dantesco adquiere una proyección alegórica y un sentido más profundo que el simple deseo de comida.

² Un ejemplo claro de anticipación de la nueva postura respecto del cuerpo, de la «resurrección de la carne», como señala el narrador de Boccaccio, se puede advertir en la *novella* 10.^a, *giornata* III, del *Decameron*.

castigo era tan denigrante que se aplicaba a los delincuentes³. El tener la nariz mutilada quizá se asocie con la lepra cuya virulencia atacaba, entre otras partes del cuerpo, el apéndice nasal dejándolo dañado.

Mucho más próximo a nosotros, el escritor norteamericano Ambrose Bierce, con sutil ironía, define la nariz por su ubicación en el rostro. En el *Diccionario del Diablo* consigna: «Último puesto avanzado de la cara».

Enrique Jardiel Poncela, intentando ver en ella rasgos caracterológicos, detalla humorísticamente en sus *Apuntes para un Manual de Psicología* que las narices largas revelan abundancia de narices. Las que tienen dos agujeritos denotan vulgaridad. Cuando son cortas y chatas señalan carácter tímido y afición a los ejercicios físicos. Las narices arrugadas pueden significar dos cosas: vejez o manía de olfatearlo todo. Las respingadas traducen picardía. Si son pequeñas es señal de que los padres fueron ahorrativos.

La sabiduría del pueblo también le dedicó un amplio repertorio que refleja consejos, advertencias y actitudes psicológicas para quien es hábil observador:

- «Meter la nariz donde no le importa».
- «No ver más allá de las narices».
- «Tener a alguien montado en la nariz».
- «Dar a alguien con la puerta en las narices».
- «Dejarlo a uno con un palmo de narices».

Son algunos ejemplos. También la cultura popular conecta la nariz con ciertos augurios y predicciones. Si la nariz pica, es porque se recibirán noticias o que alguien está pensando en nosotros. Si pica la narina derecha, piensa bien, si pica la izquierda, piensa mal. Además es creencia que ciertos órganos, que por pudor y convenciones sociales no se exponen y se mantienen ocultos, guardan proporción con el tamaño de la nariz: «*Ad formam nasi cognoscitur ad te levare*» (Rabelais, 1970, capítulo XI).

Pero, es la literatura la que presenta la cuestión con pluralidad de significados gracias a la incorporación que hicieron los escritores cultos de este tema popular. Son célebres, por nombrar las más divulgadas, las narices de Pinocho, que crecía conforme iba mintiendo, la del hermano Jean, admirada por Gargantúa, la de Cyrano, que se sentía orgulloso de ella y prefería ser el caballero más narigudo a no tener nariz.

³ En un *lai* de María de Francia, titulado «Bisclavret», que trata el tema de la licantropía, la narradora cuenta que Bisclavret, por vengarse de su mujer le arrancó la nariz del rostro; y se pregunta: «¿Qué le podría haber hecho peor?» (María de Francia, 1994, p. 79).

Ante tan amplio campo de exploración, me centraré en tres autores de distintos orígenes y épocas que se han ocupado del tema: Francisco de Quevedo, Estanislao del Campo y Nicolás Gógol.

«ÉRASE UN HOMBRE A UNA NARIZ PEGADO»

Uno de los primeros escritores de la modernidad que se burló de la nariz fue Francisco Gómez de Quevedo y Villegas en un famoso soneto conocido por todos los estudiantes y aficionados a la poesía:

Érase un hombre a una nariz pegado,
 Érase una nariz superlativa,
 Érase una nariz sayón y escriba,
 Érase un peje espada muy barbado;

 Era un reloj de sol mal encarado,
 Érase una alquitara pensativa,
 Érase un elefante boca arriba,
 Era Ovidio Nasón más narizado;

 Érase el espolón de una galera,
 Érase una pirámide de Egipto,
 Las doce tribus de narices era;

 Érase un naricísimo infinito,
 Muchísimo nariz, nariz tan fiera
 Que en la cara de Anás fuera delito.

El soneto de Quevedo se inscribe dentro de su vasta creación lírica en el grupo de poemas que, con acierto clasificatorio, Celina S. de Cortazar ha denominado «Poesía satírico-burlesca» (Cortazar, 1968, p. 21). Es en este repertorio de composiciones donde Quevedo, según opinión de la estudiosa, alcanza plenitud expresiva (Cortazar, 1968, p. 48).

El poeta utiliza la técnica caricaturesca para ridiculizar a un personaje de la época, presumiblemente judío. En el enunciado del poema, el escritor acumula numerosos recursos retóricos y sémicos —el tono hiperbólico, degradaciones animalísticas y cosificantes, el hipérbaton de inversión semántica, la anáfora, la metáfora y la dialogia— que, trabajados sobre la materia lírica, producen hilaridad.

La maestría del poeta madrileño consiste en crear un juego conceptual a través de palabras ejes y así provocar en el lector la risa burlona.

Si se observa detalladamente la construcción del soneto, se advertirá que, en su gran mayoría, los versos se relacionan con el tema central mediante el

empleo de la metáfora. El crítico Fernando Lázaro Carreter ha estudiado la particular organización del soneto y la ha denominado «estructura radial» (1977, pp. 34-38), dado que cada verso se orienta semánticamente hacia el concepto de nariz: «sayón y escriba»; «peje espada»; «reloj de sob»; «alquitara»; «elefante boca arriba»; «Ovidio Nasón»; «espolón de una galerá»; «pirámide»; «Anás», todas ellas palabras y frases «direccionadas» hacia la misma idea de nariz prominente, aguileña, gibosa.

Otra estrategia sémico-discursiva empleada por Quevedo, en mi opinión la más lograda, aguda y sutilmente trabajada en el poema, es la dilogia.

Los manuales de estilística y de retórica definen la dilogia como una «figura de dicción que consiste en utilizar una palabra con dos sentidos y acepciones diferentes dentro de un mismo enunciado. La dilogia se funda en la polisemia y homonimia de ciertas palabras» (Estébanez Calderón, 1996, p. 291).

Por medio del empleo de la dilogia y del juego polisémico, Quevedo sustenta su estética conceptista. La nariz «sayón y escriba» alude a la túnica con aspecto de campana usada por los cofrades en la procesión durante Semana Santa. Por sentido metonímico, apunta a la forma de la nariz y, también, es allí donde aparece la duplicidad de significaciones, al mundo judío, si nos atenemos al perfil nasal de los israelitas. La nariz «escriba» señala la postura inclinada del que escribe, con la espalda convexa semejante al apéndice al que se hace referencia y, en esta polisemia que derrama su sentido en cascada, es posible ver una significación más: el escriba hebreo. La nariz de «Anás» connota igual significado. También se puede descomponer el nombre deconstruyendo una extraña etimología: «A-», más «-nás», es decir, «a», partícula privativa, «-nás», nariz, en consecuencia, sin nariz, con sentido plenamente irónico.

El poeta ha acumulado en esta composición metáforas jocosas, hipérbolos sorprendentes y ha jugado con el doble sentido de las palabras. Su lectura ofrece una visión deformada, degradada, monstruosa del hombre que retrata y, por efecto traslaticio, de la realidad de su tiempo.

El poema de Quevedo provoca la risa espontánea, ya sea por la variedad de recursos como por el juego conceptual que emplea, pero detrás de esta actitud festiva, de esa máscara alegre, se esconde la pena por la decadencia de su patria. En cierto sentido la visión cómica y grotesca es una de las facetas de su dolor por España. Como observara Bajtin, la degradación en el Renacimiento tiene una connotación negativa.

«¡DESVENTURADA, MÍSERÁ NARIZ!»

Otro autor que ha tomado este elemento del rostro como disparador de su ingenio lírico fue nuestro Estanislao del Campo. La cuerda risueña y festiva, puesta ya de manifiesto en el *Fausto* criollo, vuelve a templarse aquí en un poema en el que toma como referente su propia nariz con el fin de hacer más llevadera la convalecencia de un amigo. El poema se titula *Mi nariz*:

A ti, querido amigo, que mis cuitas,
 Más de una vez enternecido, oíste:
 A ti, que también algo necesitas
 Que el dolor mengüe de tu estado triste;
 A ti, que, como yo, pestes vomitas
 Contra el mismo Esculapio que te asiste;
 A ti ofrezco este cántico infeliz
 ¡Al que sirve de numen la nariz!

.....

La octava de apertura sirve, a modo de prótasis clásica, para introducir el tema y precisar la dedicatoria al amigo enfermo a la vez que satiriza la acción de los médicos. El anafórico «A ti», recuerda el «Érase» quevediano.

Los versos sucesivos amplifican el tono hiperbólico y jocoso. La nariz se encuentra enferma y el poeta apunta:

Yo creo que curarla hasta es en vano
 Con parches y con mil medicamentos
 La abrumo, me atosigo y no la sano.
 De todos los más crueles tratamientos,
 La cuitada sufrió el yugo tirano;
 Diez mil clases de líquidos y ungüentos
 Danle a la pobre un infernal barniz,
 ¡Desventurada, mísera nariz!

.....

Con rimas sencillas, el desdichado personaje se queja de no poder sanar su nariz a pesar de afanarse en ello con mil medicamentos, líquidos y ungüentos. Prosigue:

¡Cuánta gresca me viene y cuánto enredo!
 Todo bicho que pasa por mi lado,
 Al ver que yo ni defenderme puedo
 De mi nariz monumental cargado,
 Me soltará la pulla de Quevedo
Érase un hombre a una nariz pegado;
 Y esto cualquier infame fregatriz;
 ¿Y quién deja en su casa la nariz?

.....

La estrofa revela claramente el hipotexto que sirvió de modelo inspirador. El yo lírico considera tan conocido los versos de Quevedo que todo el mundo lo mencionará para hacer mofa de su nariz, enrojecida e inflamada por efecto de la enfermedad. Finalmente, entroniza a su apéndice nasal. Expresa: «¡Silencio y doblegad vuestra cerviz, / Que se alce soberana mi nariz!»⁴.

Sin duda, ante tanto despliegue hiperbólico el amigo del poeta se habrá sentido confortado en su dolencia.

UNA NARIZ SE HA ESCAPADO DE LA CARA

La mañana del 25 de marzo en San Petersburgo tuvo lugar un suceso extraordinario, el barbero Iván Yákovlievich, al disponerse a cortar el pan para su desayuno, encontró dentro de él una nariz.

Este es el comienzo, entre realista y fantástico, del cuento de Gógol «La nariz» (*Nos*, en ruso).

Tras lucubrar sobre el posible dueño de la nariz, el barbero cae en la cuenta de que pertenecía al asesor colegiado Kovalev, a quien afeitaba todos los miércoles y domingos. Yákolievich decide deshacerse de ella, pero no encuentra el momento ni el lugar adecuados para hacerlo.

Después de presentar a este personaje, el narrador centra su atención en Kovalev, el dueño de la nariz que había abandonado su cara para dejar en su lugar un espacio liso y plano. Su tragedia es mayor, pues los habitantes de San Petersburgo daban suma importancia al aspecto físico; el no poseer una nariz significaba ser nadie, no tener un «yo» con quien identificarse. Kovalev comienza entonces una angustiada búsqueda hasta que la encuentra en la iglesia, vestida con la apariencia de un gran señor. Al increparla, ella le da la espalda ignorándolo, luego de lo cual vuelve a desaparecer. El funcionario pone un aviso en el diario para reclamarla. Es aquí cuando comienza un verdadero vía crucis burocrático. Por último, un policía se presenta para informarle que su nariz había sido encontrada cuando intentaba escaparse con un pasaporte falso. El policía la saca de su bolsillo donde la tenía prisionera y se la entrega. Finalmente, la nariz vuelve a ocupar su sitio en la cara de Kovalev, quien la luce complacido.

El cuento, en apariencia absurdo —en cierto sentido se conecta con Kafka—, encierra varios niveles de lectura. Uno de ellos es el psicoanalítico. Para los seguidores del psicoanálisis, el texto se relaciona con la personalidad y el «yo»

⁴ Solamente se han empleado aquí algunas estrofas del extenso poema, aquellas significativas para el fin propuesto.

profundo del escritor ruso. Para otros críticos, el relato se inscribe dentro de una corriente literaria de moda que tomaba la nariz como tema y cuya difusión en Rusia se conecta con el *Tristán Shandy* de Laurence Sterne, autor conocido e imitado en ese país. Además, Gógol mezcla en la construcción del cuento datos concretos, fechas, lugares, información en general, que tienden a anclar el significado en lo real, con un argumento fantástico: la personificación y el voluntarismo de la nariz. Aquí, la nariz más que parodiada se presenta en forma irreal, creando un verdadero contraste entre la realidad —algo tan concreto como es la nariz— y la fantasía —una nariz dotada de vida y raciocinio que escapa de la cara—. Pero, en rigor, la sátira no se sustenta solo sobre ese particular apéndice nasal, sino también sobre los dos personajes que integran el relato.

Las diversas peripecias experimentadas por Kovalev posibilitan al escritor la observación realista de los personajes y de las situaciones peterburguesas. La angustiada búsqueda de la nariz, tratada en forma absurda y satírica, permite a Gógol pintar la vida de la ciudad, llena de acontecimientos irrelevantes, y describir a sus funcionarios de aspiraciones mezquinas, todo ello en clave humorística. Alesandr Segéevich Pushkin señaló tempranamente que Gógol tenía por naturaleza el don de la risa, pero también advirtió al encontrarse más tarde con los primeros capítulos de *Las almas muertas*, la tristeza que encerraba esa risa (Lo Gatto, 1968).

En resolución, la nariz como objeto corporal ha sido caricaturizada, satirizada, degradada a través de la parodia y tomada como un elemento fantástico en los escritores estudiados. Cada uno de ellos lo ha hecho con una mirada particular y un estilo personal. Quevedo, zahiriendo a un coetáneo que no le resultaba agradable; Estanislao del Campo, burlándose de su propia nariz con el afán de hacer menos penosa la enfermedad de un amigo; y Nicolás Gógol, por medio de un relato donde echa mano del humor y del juego fantástico para aludir indirectamente al sistema burocrático perverso de la Rusia del siglo XIX.

Lo cierto es que, como lectores, no podemos dejar de solazarnos con la lectura de estos textos e imaginar la sonrisa y el regocijo que cada uno de los autores debió de experimentar al escribirlos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alighieri, D. (1988). *La Divina Commedia* (Inferno). Roma: Angelo Signorelli Editore.
- Bajtín, M. (1989). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. (Trad. Julio Forcat y César Conroy). Madrid: Alianza.

- Bierce, A. (s. d.). *El Diccionario del Diablo*. Buenos Aires: El aleph. Recuperado 20 sept. 2010 de: <http://www.librosgratisweb.com/pdf/bierce-ambrose/diccionario-del-diablo.pdf>
- Boccaccio, G. (1975). *Decameron*. Bogotá: Círculo de Lectores.
- Cortazar, C. S. de. (1968). *La poesía de Quevedo*. Buenos Aires: CEAL.
- Estébanez Calderón, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Gógol, N. (1969). *El capote y otros cuentos*. (Trad. Irene Tchernowa). Buenos Aires: CEAL.
- Lázaro Carreter, F. (1977). *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid: Cátedra.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. (Trad. Paula Mahler). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lo Gatto, E. (1968). *La letteratura russa moderna*. Firenze: Sansoni.
- María de Francia (1994). *Lais*. Introducción, traducción y notas de Carlos Alvar. Madrid: Alianza Editorial.
- Poncela, E. J. (1955). *Apuntes para un Manual de Psicología*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Quevedo, F. (1971). *Obras Completas*. Edición, introducción, bibliografía y notas de Juan Manuel Blecua. Barcelona: Planeta.
- Rabelais, F. (1970). *Gargantua*. Genève: Droz.