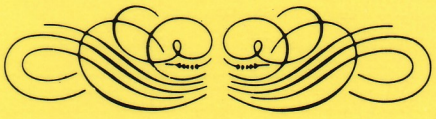
N.º 7 1994

Quest

Dossier
LE CORPS



Estudios de lengua y literatura francesas

Etudes de langue et littérature françaises

Universités de
PAIS VASCO, PAU, VALENCIA, ZARAGOZA

QuestE

Estudios de lengua y literatura francesas
Etudes de langue et de littérature françaises

Publiée par les Universités de **PAIS VASCO**
PAU
VALENCIA
ZARAGOZA

Comité de direction: Elena Real
Yves-Alain Favre
Antonio Altarriba
J. Fidel Corcuera

Comité de rédaction: Angela Petra Salas Martinelli
Dolores Jiménez Plaza
Julián Muela Ezquerra
Antonio Domínguez
Isabel Herrero
Mireille Bilger
Maurice Descotes
Jean-Claude Caminade

I.S.S.N.: 07645813
Depósito legal: Z. 3.206 — 1994

Imprime: Coop. de Artes Gráficas
LIBRERÍA GENERAL
Pedro Cerbuna, 23
Zaragoza

APUNTES PARA UNA SIMBOLOGIA DEL CUERPO HUMANO EN RABELAIS: EL "SIMPLE" Y "DOBLE" PALMO DE NARICES

José YUSTE FRIAS
Universidad de Zaragoza

Desde sus más remotos orígenes, el hombre ha utilizado un lenguaje muy específico donde han intervenido signos gestuales, que siempre han supuesto una experiencia previa del tacto para interpretar de forma útil los mensajes de la vista y del oído. Se puede llegar a afirmar incluso que, en un principio, la vida humana ha estado íntima y permanentemente ligada al gesto mucho antes que a la palabra, que, en realidad, no es más que una modalidad ulterior del gesto, localizada en una determinada parte del cuerpo humano: la boca. No en vano se ha dicho muchas veces que el origen de la comunicación humana es, ante todo, gestual. Y el gesto como forma de comunicación ancestral permanece vigente hoy en día en nuestra vida cotidiana bajo formas mucho más elaboradas, como son el mimo, el teatro o la danza. En efecto, la espontaneidad de los gestos constituye el principal fundamento del método clásico que se suele proponer a los actores, bailarines y oradores que se precien. Se les enseña que tal gesto determinado, y no otro, debe preceder, anunciar y acompañar a tal palabra determinada.

El término gesto se aplica a todo movimiento de una o varias partes del cuerpo, que realiza una acción determinada para expresar un sentimiento o pensamiento. Cuando uno gesticula, lo que realiza es una modificación sobre sí mismo o sobre su entorno, es la traducción, mediante una reacción, consciente o no, reflexiva o no, de su manera de pensar y de sentir. Todo movimiento de la cabeza, de la mano, del brazo o de la pierna puede llegar a convertirse en auténtico elemento simbólico. Así pues, toda la estructura corporal del ser humano constituye un conjunto funcional de gestos establecidos por miembros y órganos. Por regla general, la morfología de nuestro cuerpo nos ha propor-

cionado siempre los primeros arquetipos de nuestro pensamiento. Las primeras unidades de medida, tales como la braza, el pie, la pulgada, el paso, etc... tienen su origen en el antropomorfismo del universo. Y si vamos más lejos podemos constatar que la primera máquina de contar, por ejemplo, la constituye el mejor instrumento natural del cuerpo humano: **la mano**.[1]

Al escribir sobre el aspecto simbólico del cuerpo humano, en general, y de la mano, muy en particular, nunca hay que olvidar la importancia suma de la posición vertical del hombre, ya que la bipedación del hombre conlleva la liberación total de la mano, que implica, a su vez, la del cerebro. Decir simplemente que el hombre tiene manos es restringir considerablemente el papel de la mano en el ser humano, ya que, a la hora de expresarse constituye la prolongación de todo su cuerpo. Las enormes posibilidades de expresión de éste órgano sirven además para diferenciar al hombre de los animales. Todo un tercio del cerebro humano está dedicado a la mano. Las uniones existentes entre las zonas cerebrales encargadas de la motricidad y las del lenguaje articulado permiten a la mano manifestar, al mismo tiempo, tanto al hombre que habla y piensa como al hombre que actúa y hace. "Lo hecho" está mucho más intimamente unido a "lo dicho" de lo que sugiere la expresión española "dicho y hecho" para explicar, únicamente, la prontitud con que se hace una cosa. La palabra y la mano, gracias al cerebro, están unidos de tal forma que la palabra se convierte en una especie de mano que realiza a distancia una misma función. Comprobemos esto con la ayuda de un ejemplo de pura e ingenua etimología: el verbo *puto* de la primera conjugación latina significa en un principio "limpiar", "podar" las vides -actividad manual donde las haya- Pero cuando se fracciona algo se termina por "contar", por calcular, por medir para poder llegar a "valorar" y "estimar" lo que se ha fraccionado. Y cuando se evalúa se llega a "considerar" y, finalmente, a "pensar".

De todo lo que hemos empezado a apuntar resulta obvia la conclusión de que la mano del hombre, dada la sensibilidad muy superior a la de otras partes del cuerpo, se haya convertido en el órgano detector por excelencia, productor de objetos y el mejor operador de signos. La palabra "signo" viene del latin *signum*, que posee la misma raíz que el verbo latino *signo* de la primera conjungación, que significa "marcar", "señalar", "indicar", "designar". Todos ellos actos verbales que necesitan

de la mano para realizarse: forzando la etimología, un signo sería, así, aquello que la mano realiza. De ahí que la mano prevalezca siempre en los diferentes gestos. La mano es el órgano corporal mejor articulado, el más apto para producir acciones diversas y expresar una gran gama de ideas y sentimientos. Los dedos flexibles se mueven en el espacio con una movilidad tal que, a veces, resulta difícil describir las múltiples posibilidades de sus relaciones y la variedad de sus combinaciones. Además algunas actitudes gestuales combinan las dos manos. La mano se convierte así en una de las partes del cuerpo humano con mayor contenido simbólico.[2]

Nos limitaremos aquí al análisis simbólico de un gesto en el que interviene la(s) mano(s) con otra parte del cuerpo humano: **la nariz**. Se trata de un gesto famoso en la civilización occidental que asocia la extremidad del pulgar con la punta de la nariz, y que -como comúnmente se interpreta- transforma a ésta, con el vaivén de los otros cuatro dedos de la mano abierta, en un falo activo. La verdad es que es un gesto cuya(s) primera(s) descripción(es) amplía(n), con creces, el restringido campo del pansexualismo simbólico que, generalmente, se le atribuye. Es un gesto que sólo tiene cuatro siglos de historia. Ya que la(s) primera(s) descripción(es) mencionada(s), en la historia del simbolismo gestual, fue(ron) realizada(s) en el riquísimo mundo imaginario de un escritor francés del siglo XVI cuya obra se caracteriza por tener un sentido oculto -"doctrine plus absconce"-, que exige siempre una lectura mucho más profunda, en la interpretación -"à plus hault sens interpreter"-, que la superficial del "sens literal". Ese autor que nos ofrece saborear la "sustantificque mouelle" de su obra se llama: François Rabelais.[3]

*

Las dos descripciones del gesto al que aludimos aparecen justo en el centro del contexto de los capítulos XVIII, XIX y XX[4] del *Pantagruel* -obra que el lector debe aprender de memoria para transmitirla a sus sucesores "**de main en main**, ainsy que une religieuse **Caballe**"[5]-. Antes de pasar al análisis directo de este símbolo gestual, en el que la mano se convierte en el mejor instrumento para la comunicación no verbal, deténgamonos unos instantes sobre el contexto en que aparece el gesto y que viene marcado por esos tres episodios en

que Panurge y Thaumaste "l'Angloys" discuten entre ellos para intentar descubrir la "vérité cachée". Toda la discusión se realiza por signos, y por lo tanto *con las manos*. La palabra debe quedar fuera. El método de los signos gestuales, sin hablar, aparece justificado por el clérigo inglés "Thaumaste", que viene de muy lejos para aclarar sus importantes dudas sobre "aulcuns passages de philosophie, de géomantie et de caballe".

> (...) je veulx disputer par signes seulement, sans parler, car les matières sont tant ardues que les parolles humaine ne seroyent suffisantes à les expliquer à mon plaisir[6]

La palabra es totalmente insuficiente para expresar lo indecible, las cosas que hay que callar. Sólamente el signo-gesto, que implica toda una simbología manual propia, puede decir lo indecible y Rabelais nos ofrece, de paso, una parte del origen libresco de su saber. Pantagruel consulta:

> Le livre de Beda, De Numeris et Signis;
> Le livre de Plotin, De Inenarrabilibus;
> Le livre de Procle, De Magia;
> Les livres de Artémidore, Peri onirocriticon;
> De Anaxagoras, Peri Semion;
> D'Ynarius, Peri Aphaton;
> Les livres de Philistion:
> Hipponax, Peri Anecphoneton:
> Et un tas d'aultres (...)[7]

Así son los títulos de las obras imaginarias. Todos los libros indican la manera de comunicar lo indecible. Es conveniente señalar que todo este simbolismo del silencio y de la mudez está provocado por la angustia de la presencia de Pantagruel. La presencia de Pantagruel en el marco de la disputa entre Panurge y Thaumaste aprieta sus gargantas y hace infactible la posibilidad física de hablar. Thaumaste "ne se estoit trouvé tant altéré comme il estoit celle nuyct"[8]. No hay que olvidar que el nombre de Pantagruel es el de un pequeño diablo alado, marino, encargado de echar sal en la boca de los borrachos. Y es ese poder particular de Pantagruel, justificado por el papel del diablillo alado, el que hace comprender cómo su nombre ha podido servir igualmente para designar un mal de garganta tan grave que sofoca al hombre y hace imposible la palabra. De ahí que Thaumaste haya elegido comunicarse con las manos (por signos) y no con la lengua (palabra), y diga, así, a su hostelero:

> Il m'est (...) advis que Pantagruel me tient à la gorge. Donnez ordre que beuvons, je vous prie, et faictes tant que ayons de l'eau fresche pour me guargariser le palat.[9]

La venida de Thaumaste y sus ansias de saber es lo que provoca esta peculiar dispusta por signos. Si analizamos su nombre podemos comprobar que la letra-signo del TAU hebreo, tan importante para los cabalistas, aparece en la primer sílaba. Michel Andrew Screech, en un importantísimo artículo[10], señala que todo lo que concierne al clérigo inglés está íntimamente unido a este signo del alfabeto hebreo. Screech destaca lo importante que es que el debate entre Panurge y Thaumaste se realize en silencio y por signos. Según él es una intención moral, una expresión de humildad por parte de aquél que busca la verdad. A Screech se deben esencialmente el haber establecido dos equivalencias lingüísticas, que conlleva el propio nombre de "Thaumaste", y que impregnan el conjunto de la disputa: por un lado Thaumaste hace referencia a qauma que significa "maravilla", "cosa, objeto o aparición digna de admirarse"; y, por otro, a qau (maste) signo cabalístico del TAU, última letra del alfabeto hebreo que significa "Signo", "marca". Thaumaste sería así el "Maestro del Tau, del Signo". Pantagruel está contento de la llegada de Thaumaste porque en el lenguaje gestual que propone se van a *emplear las manos* como se debe, ya que, hasta ahora, las únicas "manos" que intervían en cualquier disputa filosófica eran las encargadas de aplaudir. El aplauso de los asistentes interrumpía la discusión que, al ser hablada, todo el mundo comprendía. Ésta era una muy mala costumbre ("badaude coustume") que conviene desterrar si se quiere descubrir la verdad, por eso Pantagruel alaba el método de discusión propuesto por Thaumaste.

> Et loue grandement la manière d'arguer que as proposée, c'est assavoir par *signes,* sans parler; car, ce faisant, toy et moy nous entendrons, et serons hors de ces frapements de *mains* que font ces badaulx sophistes quand on argue, alors qu'on est au bon de l'argument. (..) ne cherchons honeur n'y applausement des hommes, mais la vérité seule.[11]

* *

Cuando se pregunta a un hispano-hablante sobre el gesto que consiste en colocar el pulgar de una de las dos manos en la punta de la nariz, manteniendo los otros dedos de la misma extendidos, la respuesta resulta siempre algo pobre. Llamarlo "hacer la burla" sería quedarse

simplemente en la "corteza" del gesto sin profundizar en su "médula" simbólica (por utilizar términos empleados por Rabelais para advertir al lector). La expresión "un palmo de narices" se utiliza popularmente con el verbo "quedarse" -y no con el verbo "hacer"- al principio de la misma. "Quedarse con un palmo de narices" significa quedarse chasqueado, perplejo ante una situación que no se esperaba y que, generalmente, desilusiona. Especifiquemos, de una vez, que el gesto simbólico objeto de nuestro estudio, se llama, pues, en español ***hacer un palmo de narices***. "Palmo", en español, es la distancia que existe, con la mano abierta, del extremo del pulgar al meñique.[12] Es esta referencia a la medida de largura la que impera, en un principio, cuando se reflexiona sobre el gesto en sí, que vendría a significar que la nariz es tan larga como un palmo. Es decir de mucha longitud.[13] En la mayoría de los países europeos, el nombre del gesto es generalmente el equivalente al que se piensa siempre en un primer análisis, es decir, "larga nariz": *palmo di naso* en italiano, *die lange nase* en alemán, el antiguo *the long nose* de los ingleses y el *pied de nez* francés.[14]

El *pied de nez,* o *palmo de narices,* aparece descrito por vez primera, en 1532, en el capítulo XIX del *Pantagruel* de Rabelais, sin darle nombre alguno y de la siguiente forma:

> Panurge soubdain leva en l'air la main dextre, puys d'ycelle mist le poulse dedans la narine d'ycelluy cousté, tenant les quatre doigtz estenduz et serrez par leur ordre en lignne parallèlle à la pène du nez fermant l'oeil gausche entièrement et guaignant du dextre avecques profonde dépression de la sourcile et paulpière; puys la gausche leva hault, avecques fort serrement et extension des quatre doigtz et élévation du poulse, et la tenoyt en ligne directement correspondente à l'assiète de la dextre, avecques distance entre les deux d'une couldée et demye. Cela faict, en pareille forme baissa contre terre l'une et l'aultre main; finablement les tint on mylieu, comme visant droict au nez de l'Angloys.[15]

Téngase en cuenta que estamos analizando el primer signo-gesto que realiza Panurge en su disputa con Thaumaste. En esta primera descripción del gesto, las dos manos están separadas y sus dedos respectivos no se mueven. Y hay que anotar que el pulgar se inserta dentro de la nariz. La respuesta del clérigo inglés son tres palabras ("Et si Mercure...") que rompen el silencio pactado para la disputa. Gran error ("Vous avez parlé, masque!") porque se había pactado que sólo se podía hablar por signos, así que la "buena" respuesta de Thaumaste no se

hace esperar, y Rabelais nos ofrece la segunda, y última, descripción del *palmo de narices* :

> Lors feist l'Angooys tel signe. La main gausche toute ouverte il leva hault en l'air, puys ferma on poing les quatre doigtz d'ycelle, et le poulse extendu assist suz la pinne du nez. Soubdain après, le va la dextre toute ouverte et toute ouverte la baissa, joignant le poulse on lieu que fermoyt le petit doigt de la gausche, et les quatre doigtz d'ycelle mouvoyt lentement en l'air; puys, au rebours, feist de la dextre ce qu'il avoyt faict de la gausche et de la gausche ce que avoyt faict de la dextre.[16]

Esta última descripción se parece más a lo que generalmente se entiende por *hacer un palmo de narices*. El dedo pulgar aparece en la punta de la nariz y no dentro de la misma. La diferencia entres estas dos descripcioens rabelaisianas reside, primeramente, en la forma en que el pulgar (más que símbolo fálico, auténtico símbolo de la fuerza física y moral del hombre por su carácter imprescindible en la aprehensión[17]) toca la nariz. Por la tanto, para comprender mejor el gesto en su totalidad, no podemos seguir adelante sin detenernos, unos momentos, en la simbología propia de la nariz.[18]

En Oriente, la nariz juega un papel tan importante que es impensable que se convierta en algún momento como el lugar idóneo para gestos como el que analizamos. En China y en Japón para indicar su propia persona, uno se toca la nariz con el índice derecho. Además, en chino antiguo, la palabra "yo" es *tseu*, que significa "nariz". El saludo con la nariz de los Esquimales, supone también conferir una gran importancia al órgano del olfato. En fin, en todas estas regiones del mundo es prácticamente imposible encontrar el uso del gesto que nos ocupa. Como tampoco es muy frecuente encontrarlo en el mundo árabe. Los árabes atribuyen a la nariz un gran valor simbólico dado que constituye la sede de la voluntad, de la potencia y del principio vital: el soplo vital. Antiguamente, al enemigo que caía entre los árabes se le dejaba con vida, pero reducido a nada porque se le mutilaba la nariz. La verdad es que tampoco debemos irnos muy lejos de occidente para encontrar narices rotas con un hondo significado simbólico. Durante la Edad Media occidental, la nariz era a menudo el lugar del cuerpo donde se aplicaba una sanción, una marca, una señal, un símbolo. Piénsese, por ejemplo, en ese amplio sentido simbólico del "Cort Nés" de Guillaume en aquella canción de gesta del siglo XII titulada *Li coronemenz Looïs*. La idea popular de que a uno le crece la nariz cuando

miente ha existido siempre, mucho antes de que Carlo Collodi creara su *Pinocchio*. La nariz rota, aplastada, o que se mueve y crece ha caracterizado siempre al mentiroso, al tramposo, al calumniador, a todo aquél que se dedica a propagar falsas palabras o, teniendo en cuenta el órgano en cuestión, a todo aquél que propaga un mal soplo, lo que los franceses llaman un "persifleur".

Dicho todo lo cual, es tiempo ya de hablar de la otra denominación que posee la lengua española para el gesto del palmo de narices. Nos referimos a la expresión *hacer un* ***pito*** *catalán*.[19] Con esta nueva apelación el gesto objeto de nuestro estudio adquiere nuevas e importantísimas dimensiones simbólicas. Es como si con su realización se sobreentendiera una cierta sonoridad. Ahora bien en la misma época -el Renacimiento Europeo- en que Rabelais escribió su *Pantagruel*, aparece en la iconografía occidental objetos humanizados y multitud de objetos transformadoes en apéndices del cuerpo humano. Estamos pensando en la obra de Hieronymus Bosch (El Bosco) que muestra, por primera vez en gran número, esos monstruos compuestos de objetos inorgánicos. En *El Carro del Heno* el diablo preside en su cima todas las demás escenas del tríptico y es representado con una nariz en forma de flauta enorme que toca con sus manos. El instrumento nasal simboliza, sin lugar a dudas, la música diabólica del soplo del mal que intenta encantar y tentar al género humano. Aunque no se trate de un auténtico palmo de narices -pues la deformación del gesto en sí es evidente al hacer más hincapié en la nariz, olvidándose de la mano-, su cita nos ha parecido conveniente. Ya que el lugar del cuerpo que toca la mano, en el gesto del palmo de narices, es la nariz y no otro.

Una antigua costumbre obligaba a los calumniadores y mentirosos a cogerse de la nariz en público; en 1559 Peter Bruegel el Antiguo representa este doble gesto en el centro de un famoso grabado, titulado *La Fiesta de los* ***Locos***,[20] que nos va a ser de gran utilidad para terminar de comprender el gesto simbólico objeto de nuestro análisis. Estamos frente a un grabado en el que no se deja nada al azar -como ocurre con toda la obra rabelaisiana-, y en el que Bruegel ha dado a cada detalle una significación especial para traducir las costumbres y las creencias de su tiempo. En efecto, en el primer plano del mencionado grabado, y a la izquierda, se puede encontrar, separado del resto del

grupo de los locos, a un personaje ejecutando el gesto del doble palmo de narices. (Fig. 1)

El mismo que describió Rabelais en su *Pantagruel*, veintiocho años antes, para el gesto-respuesta de Thaumaste del capítulo XIX. Con la variedad pictórica, esta vez, de que la mano, cuyo pulgar toca la punta de la nariz, también permanece abierta como la que se une a su meñique. Una mirada atenta del grabado nos hace descubrir que el personaje que ejecuta el doble palmo de narices se dirige con la mirada a otro, que toca la flauta. (Fig. 2) Este músico, con una rodilla al suelo, señala con el dedo índice el blanco al que deben apuntar todos los locos que quieran jugar al juego de bolos que se representa en el primer plano general de la escena. Enfrente de él, es decir, cerca del personaje que hace el palmo de narices o pito catalán, los participantes se preparan, bolo en mano, para intentar darle al blanco y, siempre en primer plano, Bruegel nos muestra al próximo jugador animando su bolo con su soplo anal. (Fig. 3) En efecto, con el bolo entre las piernas separadas, se pee encima, dándole un soplo anal de la misma forma que los jugadores actuales de las zonas mediterráneas de Europa acarician su bola o dan un soplo bucal sobre ella antes de jugar, o de apuntar al boliche, o de despejar una bola que molesta; o como todavía se sopla con la boca los dados antes de tirarlos. El papel del soplo humano, animando (dando su alma) a un objeto que debe ser lanzado hacia un blanco muy preciso, es algo que conocen ancestralmente todos los cazadores y los adeptos a los juegos de destreza. Insistamos en el hecho de que el soplo que realiza el loco[21] del grabado de Bruegel, que va a tirar su bolo a continuación, es un soplo anal: un pedo. En las creencias populares de la Europa occidental, una flatulencia no debe escaparse sin ser inmediatamente compensada por otro soplo del cuerpo, que no puede ser más que bucal o anal.[22] Si el primero es ruidoso, el segundo lo será también, bajo la forma de un silbido (la intervención de un instrumento musical como la flauta amplifica el ruido pero no cambia para nada la naturaleza y el origen del soplo). Esta es la función del loco flautista colocado a la derecha del grabado de Brueghel, enfrente de los locos jugadores-"peedores".

Sin embargo, cuando ya no se trata de un juego, como es el caso de la disputa entre Panurge y Thaumaste, el que se echa un pedo debe generalmente compensar él mismo su flatulencia. Así, Thaumaste,

como Maestro del Signo que es, sabe muy bien qué gesto debe realizar después de echarse "un gros pet de boulangier" que "puoit comme tous les diables":

> Après cella, Thaumaste commença enfler les deux joues, comme un cornemuseur, et souffloit comme se il enfloit une vessie de porc. (...) Thaumaste souffloit tousjours comme une oye.[23]

El sentido profundo de esta última cita tiene como interés principal el de dibujarse en un fondo común y fundamental de la obra de Rabelais: sus alusiones pitagóricas de la equivalencia constante entre pedo y alma. El alma en el pedo era el tipo de alma que poseían los Locos durante la Edad Media y el Renacimiento. Unos locos que -como puede comprobarse en los detalles del grabado de Bruegel- aparecen siempre tocados una especie de gorro con orejas que los franceses llaman el "coqueluchon". Una palabra que proviene del nombre que se le da a la tos ferina, en francés: "la coqueluche", que fue una nueva epidemia que se extendió en Francia en 1510. Existe una relación natural y evidente entre esta enfermedad que provoca la tos y el pedo. Se sabe que la tos corresponde a un esfuerzo de los músculos abdominales, con la glotis cerrada, seguido de una brusca expulsión del aire y que las complicaciones de las toses repetidas (como la tos ferina) provocan el prolapso rectal, las hernias abdominales, e incluso los abortos. El paralelismo es tan evidente que quizás haya parecido una perogrullada haberlo mencionado aquí. Pero a veces las perogrulladas, no por sabidas, son más evidentes, así que digámoslo una vez más: toser hace peer. En uno de los mejores estudios dedicados a la obra rabelaisiana, Claude Gaignebet, tras analizar los acontecimientos que rodean al nacimiento del padre -en cuerpo y alma- de Pantagruel, traza un paralelismo etimológico y folklórico de Gargantúa con el patrón de los males de garganta, del garrotillo, de la tos ferina: San Blas. En efecto, Gargantúa nace el mismo día que la festividad de San Blas, el 3 de febrero. Según Gaignebet, San Blas es un santo cuyo nombre va siempre unido al viento. En las lenguas germánicas "Blasen", "Blasius", "Blas" significa soplar, inflar. Y esta asociación se produce a través del intermediario de un soplo anal: el pedo.[24]

Soplar y peer, peer y soplar (Fig. 4). Dos formas distintas de expeler el aire aspirado unidas por un eje vertical -constituido por el propio cuerpo humano- que, al mismo, tiempo las diferencia. Desde un

punto de vista puramente fisiológico no es lo mismo espirar por la boca que "por el ano". Pero en realidad, estamos ante unos conceptos eminentemente espirituales. Las dos fases de la respiración, aspiración y espiración, son de suma importancia en todos los sistemas místicos, religiosos y mitológicos. Respirar bien, es decir conscientemente, ha jugado siempre un gran papel en todas la formas de meditación. Dentro del esquema de la respiración cósmica, con la espiración el espíritu "crea", infunde "espíritu", "anima"... da vida. Rabelais comprendió muy bien el significado profundo del gesto simbólico que nos describe en su obra.

No hay que olvidar que la disputa entre Panurge y Thaumaste trata sobre temas muy serios: "aulcuns passages de philosophie, de géomantie et de caballe" para encontrar la "vérité seule". No estamos frente a gestos simplemente burlones, sino ante los más importantes significados escatológicos[25] de un determinado gesto humano: los palmos de narices, que se han realizado con anterioridad por parte de Panurge y Thaumaste, antes de nuestra última cita del *Pantagruel*. Las dos descripciones de este gesto simbólico de la mano y la nariz, como dijimos al principio, son diferentes. El gesto realizado por Panurge es un palmo de narices **simple** en el que el pulgar tapa uno de los orificios nasales -"le poulse dedans la narine"- y como todo el gesto del palmo de narices está dirigido a Thaumaste -"comme visant droict au nez de l'Angloys"- ha sucedido lo que tenía que suceder. Obstruir el paso del aire supone retenerlo. Y es precisamente lo que le ha ocurrido a Thaumaste: debido al primer gesto que Panurge le ha dirigido, no ha podido retener del todo el aire, y al final ha tenido que salir. Mientras que de Panurge no puede salir ningún mal soplo, o soplo enfermizo, porque Thaumaste, el Maestro del Signo, a la hora de realizar su **doble** palmo de narices hacia Panurge, su pulgar no ha tapado en ningún momento la nariz:"le poulse extendu assist suz la pinne du nez". Dos consecuencias diferentes para dos variantes diferentes del gesto que llamamos *hacer un palmo de narices*.

La conclusión a la que podemos llegar con todo lo dicho en este artículo es la siguiente: El palmo de narices es un gesto simbólico relacionado estrechamente con la propia naturaleza del alma humana a la que no hay que dejar escapar de una forma futil y gratuita como si fuera un pedo. Realizado debidamente, es decir con el pulgar en la

punta de la nariz -como nos enseña el Maestro del Signo-, el palmo de narices es un signo de protección, un gesto profiláctico cuyo fin primordial es prevenir la expulsión gratuita de cualquier tipo de soplo (malo o bueno), y sobre todo del soplo vital por antonomasia: el alma.

Fig. 1: *La Fiesta de los Locos.*

Fig. 2: *La Fiesta de los Locos.*

Fig. 3: *La Fiesta de los Locos.*

Fig. 4:: *La Fiesta de los Locos.*

NOTAS

1 "Merveille de mobilité et d'efficacité, la main de l'homme est le plus ancien et le plus répandu des auxiliaires de compte et de calcul employés par les peuples au cours des âges. Archéologues, historiens, ethnologues et philologues en retrouvent des traces à toutes les époques et dans toutes les régions du monde (...) C'est, pourrait-on dire, la première 'machine à calculer' de tous les temps. (...) Il est vrai que par le nombre considérable de ses pièces osseuses et des articulations correspondantes, par la disposition dissymétrique de ses doigts et leur relative autonomie, par le dialogue enfin qu'elle entretient en permanence avec le cerveau, *la main de l'homme constitue la plus étonnante concentration naturelle de ressources en la matière.*" IFRAH, G.: *Les chiffres ou l'histoire d'une grande invention,* Paris, Robert Laffont, 1985, p. 81. N.B.: la cursiva es del autor.

2 "Non seulement les mouvements qu'elles inscrivent dans l'espace, mais la position même des mains par rapport au reste du corps, et des doigts par rapport les uns aux autres, sont hautement significatifs." CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain: *Dictionnaire des symboles,* Paris, Robert Laffont, Coll. "Bouquins", 1989, p. 600.

3 Para una mayor comprensión del carácter alquimista, cristiano, hermético-esotérico, evangéco y masónico de la obra rabelesiana, consúltense las siguientes obras: MÉRIGOT, Léo: "Rabelais et l'Alchimie" (Les Cahiers d'Hermès, nº 1, *Les lettres françaises et la Tradition*), Paris, La Colombe, 1947, p. 50-64; FEBVRE, Lucien: *Le problème de l'incroyance du XVIe siècle. La religion de Rabelais,* Paris, Albin-Michel, 1968, 512 p. (*L'Évolution de l'Humanité*); PROBST-BIRABEN, J. H.: "L'Hermétisme de Rabelais et ses compagnonnages" en *Le Symbolisme,* Juin 1949, pp. 259-272; PROBST-BIRABEN, J. H.: *Rabelais et les secrets de Pantagruel,* Nice, Les Cahiers Astrologiques (=coll. Les Maîtres de l'Occultisme 22), 1950. SCREECH, Michael Andrew, *Le Tiers Livre, édition critique,* Genève, Droz, 1964; SPITZER, Léo: "Rabelais et les Rabelaisants", Studi francesi, 1960, pp. 401-423; SAULNIER, Verdun-Louis: "le silence de Rabelais et le mythe des paroles gelées" en *François Rabelais, ouvrage publié pour le quatrième centenaire de sa mort 1553-1953,* Genève, Droz, 1953 (= *Travaux d'humanise et Renaissance* XC); NAUDON, Paul: *Rabelais franc-maçon. Essai sur la philosophie de Pantagruel,* Paris, La Balance, 1954, 164 p; NAUDON, P.: *La Tradition et la connaissance primordiale dans la spiritualité de l'Occident: les silènes de Rabelais,* Paris, Devry, 1973, 279 p.

4 Los títulos que Rabelais da a cada capítulo son, respectivamente, los siguientes: *"Comment un grand clerc de Angleterre vouloit arguer contre Pantagruel, et fut vaincu par Panurge"; "Comment Panurge feist qui-*

naud l'Angloys, qui arguoit par signe"; "Comment Thaumaste racompte les vertus et sçavoir de Panurge".

5 RABELAIS: *Pantagruel*, Paris, Gallimard (Coll. Folio), 1984, "Prologue", p. 37. La palabra **manifestación** posee la misma raíz que la palabra **mano**; algo es manifiesto cuando puede ser aprehendido por la mano. El término **cábala** tiene mucho que ver con la manifestación de lo que está escondido bajo lo aparente. De ahí que la cábala se transmita "de mano en mano", como dice Rabelais. Cábala viene del hebreo *Qabbalah* y se utiliza hoy en día para definir la mística judía y las tradiciones esotéricas del judaísmo. Conviene saber que en el lenguaje talmúdico *Qabbalah* significa simplemente *tradición* oral y designa los textos proféticos y hagiográficos de la Biblia sin ningun tipo de connotación mística o esotérica. El término empezó a adquirir un sentido esotérico durante la Edad Media, concretamente en la escuela de Isaac el Ciego en la Provenza del siglo XII. A partir de entonces el término Cábala se empezó a utilizar para designar la mística teosófica surgida y practicada en la época. Al adquirir una larga difusión a través de los cabalistas, el término ha llegado a significar, retroactivamente, todos los movimientos esotéricos y todas las formas de mística surgidas en el campo del judaísmo desde sus orígenes hasta nuestros días. Según Pico de la Mirandola, Dios dio a Moisés, además de la Ley escrita del Pentateuco, la verdadera explicación de la Ley con la *manifestación* de todos los misterios que permanecen contenidos bajo la corteza de las palabras. Esta segunda Ley no se escribió nunca y se transmitió oralmente de generación en generación. Casi un siglo y medio después las mismas palabras, las mismas imágenes cabalísticas (Tradición + manifestación) surgen de nuevo bajo la pluma de Rabelais (= simbología gestual). Corteza y médula, sentido literal y espiritual, superioridad de una transmisión no escrita (= gestual) sobre la imprenta. En los capítulos XVIII, XIX y XX del *Pantagruel* la Tradición ya no se comunica oralmente, con palabras, sino gestualmente, con las manos. ¿Cabría pensar en la posibilidad de una nueva perspectiva en la significación de la *Tradición* en la obra rabelaisiana?

6 RABELAIS, *op. cit.*, XVIII p. 257.

7 *Ibidem*, p. 261

8 *Ibidem*, p. 261.

9 *Ibidem*, p. 261.

10 SCREECH, Michel Andrew: "The meaning of Thaumaste", *Bibliothèque Humanisme et Renaissance*, XXII, 1960, p. 62-72.

11 RABELAIS, *op. cit.*, XVIII, p. 259.

12 Así, al menos define la voz "palmo" la Real Academia Española en su *Diccionario de la lengua española*: "Medida de longitud, cuarta parte de la vara, dividida en 12 partes iguales o dedos, equivalente a unos 21 cen-

tímetros, y se supone que es el largo de la mano de un hombre abierta y extendida desde el extremo del pulgar hasta el del meñique." (Madrid, Espasa Calpe, 1984, p. 1000).

13 En español el término "palmo" se emplea en muchas frases "significando pequeña extensión de algo (...). En otras, por el contrario, como **mucha longitud: 'un palmo de narices'**". MOLINER, María: Diccionario de uso del español, Madrid, Gredos, 1971, voz "Palmo". N.B.: la negrita es nuestra.

14 En una interpretación demasiado literal de este último caso románico, *pied de nez*, se trataría de una unión entre el pie y la nariz. Acto físicamente irrealizable para un adulto no entrenado. Pero no se podría ir más lejos en la interpretación. Por una parte, porque la apelación *pied de nez* no tiene equivalente en ninguna otra lengua, y, por otra, porque toda ella se basaría en el pie -que no interviene en la realización del gesto- y en la nariz, sin tener en cuenta la mano que constituye, en realidad, el elemento primordial.

15 RABELAIS: *Pantagruel*, XIX, *op. cit.*, pp. 270-271.

16 *Ibidem*, p. 271.

17 "Le pouce signifie la force créatrice; c'est lui qui confère aux autres doigts de la main, et à la main tout entière, leur puissance de prise." CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain, op. cit., p. 784.

18 Símbolo, como el ojo, de clarividencia, de perspicacia, de discernimiento intuitivo. Cf. la voz "nez" en el Diccionario de símbolos de CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (*op., cit.*)

19 El portugués emplea la expresión similar de *tocar tromfete* ("tocar la trompeta")

20 *Cf.* LAVALLEVE, Jacques: Lucas Van Leyden. *Peter Bruegel l'Ancien (gravures. Œuvre complèt)*. Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1966, "La Fête des Fous", gravure 55 de Peter Bruegel l'Ancien, Bibliothèque Albert Ier., Bruxelles. Es evidente que este tipo de Fiestas de Locos eran fiestas carnavalescas que constituían los restos de las Saturnales, de las Lupercales o de las Bacanales antiguas. Cuando Panurge empiece su Búsqueda de la "Dive Bouteille" irá vestido tal y como aparecen los locos de este grabado de Bruegel, con todos los elementos propios de esta iconografía tradicional. Sobre **Panurge**, figura hermética que "pone todo en práctica" (panourgos), Rabelais ha acumulado todas las características propias del Loco. Obervemos tan sólo aquí y ahora -como lo hace Rabelais al final del cap. XVIII del *Pantagruel* (justo antes de iniciarse la disputa por signos del cap. XIX)- que la "longue braguette" de Panurge, durante su dispusta con Thaumaste, posee un colorido muy peculiar -los tres colores de la figura del loco del Tarot-: "Or notez que Panurge avoit mis au bout de sa longue braguette un beau floc de soye, *rouge*, blanche,

verte et *bleue*, et dedans, avoit mis une belle pomme *d'orange*." Para una mayor profundización en el estudio de la Locura durante el Renacimiento, consúltense las siguientes obra de FOUCAULT, Michel: *Histoire de la Folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1971 y la de LEFEBVRE, Joël: *Les Fols et la Folie, étude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Rennaissance*, Paris, Klincksieck, 1968.

21 "Follis"-palabra latina casi idéntica a las actuales "Fol", "Folle", "Fou", francesas- significa "Fuelle" en latín, es decir, el aparato que da soplo de aire.

22 Para una mayor documentación sobre el tema véase el libro de Claude GAIGNEBET y Jean Dominique LAJOUX titulado *Art profane y religion populaire au Moyen Age*, Paris, P.U.F., 1985. Sobre todo los páginas dedicadas a "âme en pet", "pétengueule", "offrande anale", "baise cul et roi lécheur", "soufflaculs" y "assouade" (pp. 210-221).

23 RABELAIS, *op. cit.*, XIX, p. 277.

24 "Gargantua naît dans des conditions blaisiennes. Le jour où l'extrémité anale est soigneusemet bouchée, Gargamelle ne peut donner libre cours, par le bas, à la 'matière' qui boursoufle en elle. Les saiges femmes, présages femmes comme les appelle Rabelais lui-même, avec leur restrictif horrible ne font ici que se plier à un tabou calendaire. L'étape que nous franchissons ici est importante. Cette nouvelle coïncidence entre une des conditions de la naissance de Gargantua et sa date ne nous paraît plus pouvoir être imputée au hasard. Elle est une preuve du fait, pour nous fondamental, que Rabelais donnait un sens, qu'il n'explicite nulle part, au 3 février." GAIGNEBET, Claude: *À plus hault sens. L'éstotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986, 2 tomos, vol. I, p. 67.

25 En Rabelais σκωρ, σκατοσ -el "excremento" de la vida humana- va siempre a la par con εσκατοσ -el fin "último" de la misma- haciendo uso perfecto y completo -como buen humanista- de los dos significados opuestos de la palabra "escatología".