

Carlos Ginés Orta

La literatura grotesca en Europa
(siglos XVI-XX)



Boletín de Literatura Oral

Anejo n.º 3 (2020)

Carlos Ginés Orta

La literatura grotesca en Europa
(siglos XVI-XX)

Boletín de Literatura Oral
Anejo n.º 3 (2020)

Esta
publicación está
sujeta a una licencia *Creative
Commons Attribution 4.0 International license*.
Informamos de que está permitido copiar y redistribuir el material
en cualquier medio o formato, así como remezclar, transformar y crear a partir
del material con cualquier finalidad, incluso comercial.
En cualquiera de estos supuestos, debe
reconocer adecuadamente
la autoría.



Reconocimiento
CC BY 4.0

© 2020 de la edición:
Universidad de Jaén
Carlos GINÉS ORTA
Ilustración de portada: grabado de Francois Desprez, inserto en *Les songes
drolatiques de Pantagruel, où sont contenues plusieurs figures de l'invention de
maitre François Rabelais (..)*, París, Richard Bretón, 1565.
Boletín de Literatura Oral, anejo, n.º 3
I.S.S.N.: 2173-0695. DOI: 10.17561/blo.anejo3.5301

DIRECTOR / EDITOR

David Mañero Lozano (Universidad de Jaén)



SECRETARIA DE REDACCIÓN

Miriam Pimentel García (Universidad de Jaén)



COMITÉ EDITORIAL

Rafael Alarcón Sierra (Universidad de Jaén)

Rafael Beltrán (Universidad de Valencia)

Pedro M. Cátedra (Universidad de Salamanca)

Alberto del Campo Tejedor (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla)

Cristina Castillo Martínez (Universidad de Jaén)

José Checa Beltrán (CSIC, Madrid)

Jesús Antonio Cid (Universidad Complutense de Madrid)

Paloma Díaz-Mas (CSIC, Madrid)

Inés Fernández-Ordóñez (Universidad Autónoma de Madrid)

José Julio Martín Romero (Universidad de Jaén)

José Manuel Pedrosa (Universidad de Alcalá)

Miguel Ángel Pérez Priego (Universidad Nacional de Educación a Distancia)

Pedro M. Piñero (Universidad de Sevilla)

Julia Sevilla Muñoz (Universidad Complutense de Madrid)



COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

†Samuel G. Armistead (University of California, Davis)

†Alan D. Deyermond (Queen Mary and Westfield College, Londres)

Giuseppe Di Stefano (Universidad de Pisa)

Margit Frenk (Universidad Nacional Autónoma de México)

Aurelio González (COLMEX, México)

Mariana Masera (Universidad Nacional Autónoma de México)

Suzanne H. Petersen (Universidad de Washington)

Augustin Redondo (Universidad Sorbonne Nouvelle)

Joseph T. Snow (Michigan State University)

ÍNDICE

Introducción.....	5
Origen y evolución del término.....	6
Dos grandes críticos: W. Kayser y M. Bajtín.....	18
Evolución del grotesco literario: de Rabelais al grotesco moderno.....	20
Los dos grotescos.....	22
Rasgos, conformación y recursos artísticos.....	29
Un ejemplo: <i>Rojo y negro</i> de Stendhal.....	35
El humanismo y la risa. François Rabelais.....	39
El pícaro y el bufón. La novela picaresca.....	52
Lo siniestro y lo fantástico. La novela gótica.....	71
El doble.....	83
Muerte y violencia, Eros y Tánatos.....	87
Cultura cómica y popular. La fiesta.....	107
La transgresión: ética, estética y religiosa.....	121
Magia, brujería y fantasía. El diablo.....	130
Un escritor inusual: el marqués de Sade.....	145
Confusión y ambigüedad. Los dos planos.....	157
El absurdo.....	167
Cosificación y animalización. La sátira.....	171
Teatralización y tipificación en Dostoievski.....	178
La tragedia del niño muerto.....	188
Tres escritores coetáneos: Valle-Inclán, Kafka y Bulgákov.....	198
A modo de conclusión.....	225
Bibliografía.....	227
Estudios.....	227
Obras literarias.....	234

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo *La literatura grotesca en Europa (siglos XVI-XX)* constituye básicamente la tesis doctoral *Aproximación a la literatura grotesca* que fue leída y defendida el 22 de mayo de 2014 en la Universidad de Zaragoza y dirigida por el catedrático de literatura comparada de la misma universidad Dr. Luis Beltrán Almería. El tribunal, que le concedió la calificación de sobresaliente, estuvo formado por los doctores Domingo Ródenas de Moya (Universidad Pompeu Fabra), Luis Galván Moreno (Universidad de Navarra) y Daniel Hübner (Universidad de Zaragoza). Muchas de las acertadas ideas, valiosos comentarios e interesantes puntos de vista que me dieron los miembros del tribunal se reflejan en este libro.

Tras la lectura de la tesis algunas partes del libro fueron reescritas para ser publicadas como artículos en diferentes revistas académicas: «*El Maestro y Margarita a la luz de las teorías de W. Kayser y M. Bajtín*» (*Mundo eslavo*, n.º 15, Universidad de Granada, diciembre 2015); «*Elementos grotescos, paródicos y humorísticos en la obra de Sade*» (Universidad Ablai Khan, Almaty, Kazajistán, junio 2016); «*La tragedia del niño muerto en la obra de Valle-Inclán*» (*Revista de estudios hispánicos Entrehojas*, n.º 6, Universidad Western Ontario, Canadá); «*Los dos grotescos; ejemplos en la tradición cultural española y rusa*» (Universidad Federal de Kazán, Rusia, diciembre 2018); «*De la sátira al grotesco. Ejemplos en F. de Goya y M. Bulgákov*» (Libro *Deslindes paranovelísticos*. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, enero 2019).

Este libro ayuda a responder a la pregunta: ¿Qué es exactamente eso que llamamos «grotesco», esa estética de moda, que gusta y fascina y que domina todas las artes, no solamente las pictóricas, sino también las literarias, fotográficas, cinematográficas, gráficas, etc.? El vocablo traspasó, hace ya mucho, las fronteras de las artes plásticas para, poco a poco, asentarse en la literatura como definición literaria propia. A través de los tiempos esta estética ha evolucionado, como es natural, y en el siglo XXI sigue encontrando en su capacidad para la crítica, en su potencial contestatario, en su facilidad para la transgresión, en el desconcierto que causa lo absurdo, en la atracción que tiene la violencia... un gran ámbito donde extenderse y seguir evolucionando. Ha sido sin duda, y sigue siendo, una atractiva ventana abierta utilizada para criticar, subvertir y transgredir en manos de creadores, artistas y escritores como oposición a la cultura predominante y al dogma, y una herramienta de libertad y virtuosismo artísticos.

En este trabajo nos vamos a centrar en el grotesco literario (y más exactamente, de la literatura europea) cuyo estudio es relativamente reciente. En caso de referirnos a otra expresión artística (pintura, cine, escultura...) lo indicaremos. Para ello nos vamos a apoyar en un corpus literario concreto (podría haber sido otro) desde el siglo XVI hasta el siglo XX. Nos hemos centrado en obras y en crítica literaria escritas en cinco idiomas diferentes: español, francés, inglés, alemán y ruso, además de la literatura clásica. Por eso, puede haber ausencias notables en otras lenguas.

ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL TÉRMINO

El concepto «grotesco» es muy amplio, porque a lo largo de los siglos ha habido una evolución de esta estética, aparte del cambio producido en la visión del mundo de los autores según las épocas. Hay que tener también en cuenta los siglos, las modas y no olvidar que la inventiva en el marco de esta estética ha cambiado, ha evolucionado, y que es esa inventiva precisamente una de sus características esenciales, aparte de la continua variación de sus formas.

La etimología de la voz no plantea ningún problema. Hacia la última década del siglo XV, y con motivo de unas excavaciones en Roma, en la llamada Domus Aurea, se descubrieron unos extraños frescos que decoraban los muros, pinturas extrañas por la profusión de adornos que no correspondían a formas naturales, sino que se trataba de invenciones, híbridos, mezclas sin normas, caprichos ornamentales, libertades artísticas. Fueron bautizados como *grotescos* o *grutescos* porque habían sido hallados en los subterráneos de dicho palacio. Así pues, la etimología es clara, procede del italiano *grottesco* (de gruta, cueva) por el lugar donde se hallaron. En español se denominó en un principio «grutesco» (siglo XVI) y ya a finales del siglo XVIII pasa a ser «grotesco».

Sí hay diferencias en los cambios que se producen a lo largo de los siglos en lo que se refiere a su definición y a la descripción de sus características básicas. Entre los críticos las opiniones son variadas y pábulo de discusiones. De hecho, algunos hablan de varios grotescos, pero sobre todo hay que recordar que el origen del término proviene del arte pictórico. Proponemos aquí, como punto de partida, la definición de Estébanez Calderón que nos parece correcta como definición general:

Término derivado del italiano *grottesco* (de *grotta*: gruta, cueva), aplicado a ciertas figuras caprichosas o extravagantes (quimeras, hombres con cuerpo de animal, animales con formas de plantas, etc.) encontradas en las pinturas de monumentos romanos excavados en la época renacentista. Con dicho término se ha designado posteriormente una categoría estética y literaria con la que se alude a un tipo de descripción o tratamiento deformador de la realidad mediante «una exageración premeditada, una reconstrucción desfigurada de la naturaleza, una unión de los objetos imposible tanto en la naturaleza como en nuestra experiencia cotidiana» (Bajtín), «una distorsión de la apariencia externa, fusión de lo animal con lo humano, y mixtura de la realidad con el ensueño» (Zahareas). Entre los subgéneros literarios más frecuentemente utilizados en la deformación grotesca de la realidad (ya se trate de seres humanos, instituciones, ideologías, valores, etc.), figuran la caricatura, la farsa, la parodia burlesca, etc., cuya finalidad puede ser el mero goce estético provocador de la risa, o también una intencionalidad satírica de carácter moral, político, etc. Esta categoría estética fue tomada en consideración especialmente por los románticos (Víctor Hugo, Teófilo Gautier, etc.) para quienes el arte, lo mismo que la naturaleza, debe representar tanto lo bello como lo feo y lo deforme. Para Víctor Hugo, a lo grotesco le cabe un gran papel en el pensamiento y el arte modernos, y asegura que constituye «la más rica veta que la naturaleza puede abrir al arte». Los románticos vincularon lo grotesco a lo tragicómico, a medio camino entre lo risible y lo trágico, y lo expresaron fundamentalmente a través del drama y del melodrama. La categoría de lo grotesco es especialmente apta para poner en evidencia una parte de la realidad humana, la de su corporalidad y animalidad manifestada en sus instintos primordiales. La puesta en evidencia de esa animalidad, irracionalidad y pulsiones instintivas es particularmente indicada para realizar una crítica a la pretendida racionalidad, armonía y orden de las relaciones sociales en determinadas circunstancias históricas y para subvertir el esquema de valores de ciertas sociedades establecidas. Este carácter subversivo, de puesta del «mundo al revés», está presente en la tradición carnavalesca estudiada por Bajtín, que se remonta a las fiestas

saturnales romanas, la «fiesta de los locos» en la Edad Media, el *Gargantúa y Pantagruel* de François Rabelais, ciertas expresiones teatrales de la *Commedia dell'Arte* italiano, etc. (Estébanez Calderón, 2000: 484-486).

Esta definición es bastante aproximada y correcta, teniendo en cuenta el poco espacio del que dispone el autor para dar una completa explicación de un término que tantas opiniones distintas y enfrentadas acumula. Estébanez Calderón hace mención al origen del término, su etimología, su paso a la literatura y sus características generales: deformación de la realidad, transgresión, subversión de valores. No se olvida tampoco de citar su conexión con otras expresiones artísticas y literarias (caricatura, farsa, parodia), y hace hincapié en la gran importancia que el grotesco experimenta a partir de los románticos. Así pues, consigue el objetivo general de dar una definición acertada en un diccionario especializado. Quizás echamos en falta la mención de algún rasgo más, que consideramos importante en la configuración del grotesco, como puede ser la violencia, la muerte o la fantasía, o el silencio respecto a la conexión del grotesco con toda la tradición milenaria de arte popular y su lógica evolución a través de los tiempos, evolución de la que apenas se hace una pequeña mención.

Los grotescos se pusieron de moda rápidamente en toda Europa. Apasionaron por su carácter inédito y novedoso, y además quedaban legitimados por su conexión con la Roma clásica. Estos frescos no eran originales de la época de Nerón, sino que derivaban de diseños más antiguos introducidos en Roma, quizás procedentes de Asia Menor. Aunque antes del descubrimiento la influencia de la pintura decorativa romana antigua sobre la renacentista había sido mínima, algunos temas de la Domus Aurea ya eran familiares porque estaban presentes en otros relieves antiguos. Se encuentran en la mitología y en el arte arcaico de todos los pueblos, entre ellos, por supuesto, los griegos y romanos del periodo preclásico. Bajtín opina que durante el período clásico el grotesco pervivió, pero lo hizo fuera de la esfera oficial, en el arte «bajo», en pinturas cómicas, terracotas, máscaras, silenos, figurillas de demonios de la fertilidad, decoraciones en cerámicas, etc.

Ya en época clásica hubo un debate respecto a la idoneidad de estas inventivas caprichosas, por ejemplo Horacio, quien al comienzo de su *Ars poetica* pregunta qué puede hacerse con una cabeza de mujer que tiene cuello de caballo, plumas de pájaro y la aleta negra de un pez, y contesta: reír. Otro autor clásico, muy admirado en el Renacimiento, que opinó sobre esas invenciones artísticas fue Vitruvio, que en el año 27 de nuestra era escribió *De architectura*, donde critica unos adornos intolerables que no existen ni existirán nunca, y los considera antinaturales e inverosímiles por su forma monstruosa e incoherente. En resumen, piensa que es un estilo poco claro, que produce una confusión monstruosa y cómica, y condena sin paliativos estas decoraciones absurdas:

Vitruvio (arquitecto romano que estudió el arte de la época de Augusto) emitió un juicio desfavorable sobre el grotesco. Vitruvio, a quien Vasari cita con simpatía, condenó la nueva moda «bárbara» que consistía en «pintarrajar los muros con monstruos en lugar de pintar imágenes claras del mundo de los objetos»; en otras palabras, condenaba el estilo grotesco desde el punto de vista de posiciones clásicas, como una violación brutal de las formas y proporciones «naturales» (Bajtín, 1971: 36).

El debate prosigue a lo largo del Renacimiento tras su descubrimiento; en el siglo XVI llegará a máximos, pues frente a la fiebre creadora de algunos artistas que

asumieron la nueva estética con entusiasmo, entre otros Rafael en el Vaticano, Signorelli en la catedral de Orvieto o Pinturicchio en la catedral de Siena, se opondrán algunos teóricos de estética. Pero pese a todas críticas, la difusión durante el Renacimiento fue muy rápida y predominó sobre todo en la decoración: frescos, pinturas murales, tapices, grabados, etc. Además, esta moda cruzó las fronteras con ímpetu: «Filippo Lippi fue uno de los primeros en utilizarlos en la iglesia romana de La Minerva (1486-1493), y sus posibilidades fueron apreciadas rápidamente por Signorelli y Pinturicchio» (Chastel, 2000: 19). De Italia pasó a Fontainebleau y de allí lo tomaron los grabadores flamencos siendo su expansión ya imparable: «El estilo grotesco supuso una reacción en cadena por toda Europa entre aprendices y maestros de arte en Italia. Inspiró incontables imitaciones en techos, muros y pinturas, primero en Italia y Francia, posteriormente en todo el norte de Europa. Con el estilo se extendió también la palabra *grotesco*» (Barasch, 1971: 24).

El primer intento de analizar y describir el grotesco fue obra del arquitecto, pintor y escritor Giorgio Vasari (1511-1574), autor de *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Vasari no fue el primero en usar la palabra, pero sí uno de los primeros en indicar que la palabra denotaba unos diseños específicos encontrados en las ruinas de la Antigua Roma, y usó la voz en relación a las vidas de Filippo Lippi, Pinturicchio, Rafael, Giovanni de Udine y Miguel Ángel, entre otros. Considera los grotescos de forma positiva; para él son pinturas licenciosas y ridículas que representan extravagancias de la naturaleza, abortos monstruosos y toda clase de anomalías fantásticas que el artista pueda concebir, pero que son divertidas y dignas de verse. Vasari reconoce de esta manera el mérito de la fantasía y la inventiva de los artistas, especialmente sus contemporáneos, que han superado los modelos romanos. Aunque Vasari bebe de las fuentes de Vitruvio, y reconoce que es un estilo alejado de la proporción clásica, cambia la opinión negativa de aquel por una visión más positiva.

En un principio parece ser que la palabra *grotesco* designaba esos elementos fantásticos, extraños y geométricos mencionados, pero rápidamente tuvo connotaciones negativas y un aspecto más macabro, pues los trabajos del Bosco y de Brueghel se calificaron como grotescos. Así pues, en el Renacimiento, el término grotesco designa no solo un determinado arte ornamental, alegre y fantástico, sino también un aspecto angustioso y siniestro del mundo, donde se separa lo vegetal, animal y humano y se rompe la simetría y el orden natural de las proporciones, y se asocia con aquello que no encaja dentro de la ortodoxia, que se escapa de las normas y libera el arte del orden establecido. Para muchos el grotesco es irracional, de mal gusto e inmoral.

Debido a la gran popularidad del grotesco, presente en toda clase de expresiones plásticas y decorativas, la palabra pasó en breve al ámbito literario y ya Rabelais hizo uso de la palabra para referirse a partes del cuerpo («cojón de grotescos» dice en el Libro III, XXVI de *Pantagruel*), Ronsard la incluye en su poesía, y a finales del mismo siglo XVI Montaigne reclamó el término para justificar la forma de sus *Ensayos*, que no correspondían a ninguna norma literaria de la época. El «fuera de la norma» y la transgresión explicaron, pues, ya en esa primera época, las características de este estilo, que compartía con la sátira el gusto por la crítica y la burla.

En el siglo XVII el término *grotesco* se introduce en la lengua coloquial francesa, y queda recogido por el Diccionario de Richelet (Amsterdam, 1680): *Grotesque*; «Gracioso, que posee algo graciosamente ridículo. Hombre grotesco. Chica grotesca. Aspecto grotesco. Rostro grotesco. Acción grotesca», y el Diccionario de la Academia Francesa de 1694 lo define como «ridículo, extraño, extravagante». El pueblo

inspira la estética del grotesco, y eso hace pensar a Bajtín que el grotesco se relaciona con la cultura del humor popular, excluida de la gran cultura, la cultura elevada. No obstante, Bajtín considera que a lo largo del siglo XVII existe un proceso de gradual empequeñecimiento de las formas rituales y carnales de la cultura popular, hasta terminar en una especie de desfile y perder paulatinamente su conexión con la cultura popular para convertirse en un género literario, pero conservando, sin embargo, la capacidad de libertad, de crítica y de transgresión.

A comienzos de este mismo siglo fue el grabador francés Jacques Callot (1592-1635) quien impulsó a través de sus grabados una nueva visión del grotesco. Sus temas se pueden dividir en tres tipos: lo demoníaco, lo realista y lo fantástico. Su serie *Las miserias de la guerra*, inspiradas en acciones crueles de la Guerra de los Treinta Años, y que influirían en *Los desastres de la guerra* de Goya, muestran una serie de actos terribles de la soldadesca, pero también diseñó eventos contemporáneos festivos, como mascaradas, fiestas y bailes. Sus caracterizaciones son exageradas, por ejemplo el totalmente grotesco *El violinista*. Sus planchas de mendigos inspiraron a otros artistas, como Rembrandt, y gracias a su estancia en Italia, asimiló en su estilo el arte de la caricatura italiana, que se había desarrollado al final del Renacimiento hacia la exageración. Ambos temas de Callot, el más realista y el fantástico, fueron llamados grotescos en su tiempo, y ese mismo nombre se le dio también a lo burlesco. Como ya hemos apuntado arriba, grotesco en francés acabó siendo sinónimo de «ridículo, burlesco, farsa», pero pasó a Inglaterra como sinónimo de fantástico en esta misma época.

En España, es en el siglo XVII cuando se conoce el grotesco como categoría estética (el hecho de que no existiera una palabra ni una definición con anterioridad no significa que no existiera el objeto), y fue Quevedo quien llevó esta categoría a su cumbre. Floreció en el último tercio del siglo, incluso en poesía. En el teatro español del Siglo de Oro, lo grotesco está también presente. Henryk Ziomek se maravilla de la dificultad que tendrían los escenógrafos españoles para representar en escena adecuadamente los leones que aparecen en Lope de Vega, Guillén de Castro, Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón y Calderón de la Barca, o los dragones, medusas, pegasos y serpientes de Lope. Además, el temperamento español da rienda suelta al elemento grotesco mediante la palabra y los gestos; lo terrible y lo sensacional se hallan presentes no solamente en los diálogos de los personajes, sino también en los acontecimientos que discurren en escena.

La relación especial de la cultura española con lo grotesco ha llamado la atención a muchos críticos. Wolfgang Kayser confiesa que fue una visita al Museo del Prado la que le despertó el interés por investigar el fenómeno de lo grotesco: Velázquez, Goya, El Bosco, Brueghel... y añade: «Encontré luego en la *Introducción a la estética* de Jean Paul una observación que atribuye a los españoles y a los ingleses un don especial para expresar lo grotesco» (Kayser: 7). Para Víctor Hugo sería también España el origen de su teoría sobre lo grotesco. Según cuenta Teresa Suero en la introducción al *Teatro de Víctor Hugo*, fue una estancia en Burgos lo que dio origen a sus posteriores estudios y conclusiones sobre lo grotesco. Visitando la catedral, pudo ver el famoso *Papamoscas*, un monigote deforme que acompaña las horas del reloj. Hugo pensó que su carácter grotesco no destruía la severidad del edificio, al contrario, lo realzaba. Con el tiempo pensaría que se puede introducir lo grotesco en lo trágico sin disminuir por ello la gravedad del drama, y que la mezcla de géneros realza la belleza; de ahí procede su gusto por la antítesis, tan profusa en su obra.

James Iffland, en su estudio sobre el grotesco en Quevedo, dice que faltan estudios de esta estética en la literatura española, y ve una larga serie de grotescos en la tradición española, como las serranas simiescas del Arcipreste de Hita, la Celestina, los Entremeses, la picaresca, el Quijote, los Cíclopes de Góngora, los monstruos alegóricos de Gracián, los burgueses de Larra, el Torquemada de Galdós, los Esperpentos de Valle-Inclán o *La reivindicación del Conde Don Julián* de Goytisolo.

Se podrían nombrar muchos ejemplos más en nuestra tradición (no solo literaria). España, incluso antes de Goya, y gracias a una imaginación exuberante, va a ser el país preponderante de lo grotesco en Europa. Un crítico que se percató de la estrecha relación de la cultura española con lo grotesco fue Flögel en el siglo XVIII:

Subrayó ya Flögel que los españoles con respecto a lo grotesco «superaron a todos los pueblos europeos». Lo atribuyó a la «imaginación exuberante y acalorada» de los españoles, interpretación con que ya los críticos franceses del siglo XVII habían tratado de definir la diferencia entre el arte de su país y el de los españoles; únicamente que Flögel quiso ver en lo grotesco solo lo bajo, lo crudo, lo burlesco (Kayser: 15).

En el siglo XVIII los Diccionarios de Trévoux y de Furetière retienen sobre todo la figura de Callot, y con él la *Commedia dell'arte* y sus personajes, como casos ejemplares de estética grotesca. Se insiste en la tradición cómico-grotesca de la farsa europea (Diderot y Möser entre otros). En esta época triunfan los objetos chinoscos, la caricatura, el desenfado en la farsa o los arabescos. Para Kayser, el grotesco se introduce en otros dos géneros del arte ornamental que poseen motivos y estructuras propios, el arabesco y el morisco, pero que acabarán siendo sinónimos —aunque no en el arte, que los diferencia—. Estos elementos adaptan lo grotesco a la exquisitez del Siglo de las Luces.

Hasta ahora el grotesco había sido considerado como desviación del espíritu clásico y mostraba el mundo desde una óptica cómica que se oponía a lo serio, pero a partir del siglo XVIII el concepto se va a emancipar y se va a aproximar a la estética moderna venidera. Lo grotesco, como categoría estética, se va a diferenciar de la sátira y de la caricatura (en esto hay controversia), que deforman, pero para moralizar, corregir y mejorar con vistas a la perfección. Lo grotesco asimila lo real y conoce una moda aún mayor que anteriormente, dirigiéndose hacia una nueva fase de desarrollo, el Prerromanticismo. El Prerromanticismo y el Romanticismo experimentaron un nuevo auge del género grotesco, pero con un significado distinto. El grotesco se convirtió en la expresión de lo subjetivo, la mirada del mundo individualista muy diferente del concepto popular del carnaval de tiempos anteriores, aunque todavía conteniendo algunos elementos carnalescos: Bajtín pone el ejemplo de la novela de Laurence Sterne *Tristram Shandy* (obra que, como el mismo autor confesó, le debía mucho a Rabelais y a Cervantes).

En este siglo van a triunfar la caricatura y la sátira, con las que el grotesco tiene numerosos lazos y puntos en común. Otra variedad del nuevo grotesco a final del siglo será la novela gótica: temas macabros recurrentes en la literatura inglesa, que pasarán al continente. En la segunda mitad del siglo XVIII se va a desarrollar un gusto por estudiar y definir las categorías negativas. Es un proceso de reflexión sobre la obra de arte que se irá definiendo a lo largo de las décadas. De esta reflexión nacerá la teoría del gusto y sus categorías: lo sublime, lo repugnante, lo grotesco, lo feo, lo bello... El resultado final será la definición de lo grotesco como categoría estética durante el Romanticismo.

Tras los estudios de Edmund Burke, que publicó *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757), trabajo que influiría en Kant (*Lo bello y lo sublime*, 1764), varios filósofos alemanes se ocuparon del tema. Y así, Lessing escribe *Laocoonte* (1767), Schiller publica su obra *Reflexiones sobre el uso de lo vulgar y lo indigno* (1793), y Friedrich Schlegel *Sobre el estudio de la poesía griega* (1795).

El crítico Arthur Clayborough considera que el sentido más general que el grotesco ha desarrollado a lo largo del siglo XVIII, es el de ridículo, deformado, antinatural, mientras que en el siglo XIX será lo imaginario, lo fantástico y lo extremadamente extraño.

El siglo XIX se inicia con el Romanticismo, y el grotesco va a ser una manifestación literaria muy importante en esta época. En parte, es una reacción frente al Clasicismo del siglo anterior que tanta importancia le dio a la razón. Fue una reacción contra el frío racionalismo y el autoritarismo oficial, formal y lógico. Bajtín cree que la transformación más importante del grotesco romántico es la de la risa. La risa permanece, pues no se concibe lo grotesco en una atmósfera totalmente seria, pero la risa se transforma en humor frío, en ironía, en sarcasmo. Dejó de ser una alegría, una hilaridad triunfadora, y su poder regenerador positivo se redujo al mínimo. La risa pierde su tono alegre y jovial y aparece un mundo terrorífico que le es ajeno al hombre (Bajtín, 1971: 40).

Con el nuevo siglo aparece *Discurso sobre la poesía* (1800) de Friedrich Schlegel, que llama al grotesco «arabesco» y lo considera la forma más antigua de la fantasía humana. Ve grotesco en Cervantes, Shakespeare y Sterne. Jean Paul Richter en *Introducción a la estética* (1804) considera lo grotesco un humor destructivo y cruel, pero no como un aspecto negativo, sino como destructor de lo finito. Lo grotesco es humor, y cita a Rabelais y a Shakespeare. Bajtín propone a Jean Paul como exponente del grotesco romántico. Pero fue Víctor Hugo en 1827 en el prefacio a su obra teatral *Oliverio Cromwell* quien mejor transmitiría las ideas de los románticos respecto al grotesco. Su concepción procede del romanticismo alemán, pero amplía y profundiza el concepto: reconoce que lo grotesco es una categoría estética, indispensable para comprender el arte moderno. No hay razón para separar lo bello de lo feo, la risa del llanto, lo sublime de lo grotesco. Lo grotesco va a ser para los románticos la expresión de una sensibilidad propia. Lo feo romántico se va a hacer bello para contradecir la idea del Clasicismo. En el acto primero, escena primera, de *Macbeth*, las tres brujas reunidas dicen: «Lo hermoso es feo, y lo feo hermoso. ¡Revoloteemos por entre la niebla y el aire impuro!». Y es que el Romanticismo va a reivindicar, entre otros, a Shakespeare. Para Hugo, el concepto de lo grotesco es lo bajo, y por bajo se entiende lo deforme, lo horrible, lo feo, las pasiones, los vicios, los crímenes, lo lujurioso, lo rastrero, lo glotón, lo pérfido, lo hipócrita... es decir, la malformación, el descontrol, lo que no se ajusta a la verdad, lo que es falto de bondad y lo no serio. Pero aunque todas ellas son imperfecciones, son necesarias para la perfección, y por lo tanto deben ser objeto de la atención del artista (si el arte imita la realidad, debe imitar también lo feo). Así pues, el Romanticismo va a unir definitivamente lo grotesco con lo siniestro y terrorífico, pero sin perder el lado cómico, la risa.

A lo largo del siglo XIX, la palabra «grotesco» en literatura va a tomar cierto tono revolucionario para asociarse con la libertad artística y enfrentarse a las convenciones. Lo grotesco es todo lo feo que hay en la naturaleza, sea cómico o no. Lo feo debe hallarse junto a lo bello, contrastando. «Los tritones, los sátiros y los cíclopes,

las sirenas, las furias, las parcas y las arpías, son seres bufonescos; Polifemo es extravagante en su propia ferocidad y la figura de Sileno no deja de ser grotesca» (Hugo, 1972: 60). Lo grotesco es fecundo, es un manantial de arte. Mientras que lo hermoso presenta solamente una forma, un tipo, y es uniforme, lo feo presenta mil variantes. Lo grotesco no solamente es conveniente, sino que es necesario (por ejemplo, en el drama), porque evita la monotonía: las brujas en *Macbeth*, los enterradores en *Hamlet*, el bufón junto al rey Lear... Después de Víctor Hugo, la estética del grotesco se va a hacer moderna; la unión armónica de los contrarios es la esencia del arte moderno.

El trabajo de Hugo es continuado en Francia por Théophile Gautier y Charles Baudelaire. Gautier publica *Grotesques* en 1844; en ese trabajo hace un recorrido literario donde lo grotesco es el pretexto para transmitir al lector ciertas curiosidades estéticas. Muchos autores y materiales que usa son marginales. Grotesco es todo lo que no se adapta a los cánones, lo que éstos rechazan. Lo grotesco se sitúa por lo tanto en el punto de arranque de la fantasía, de la innovación, en las múltiples posibilidades de la pluralidad, en el nacimiento de lo otro, de lo siempre vivo. Gautier comparte con Hugo el rechazo de la tradición clásica y se interesa más por lo marginal. Baudelaire en *De la esencia de la risa* (1855) se esfuerza por separar lo grotesco de lo cómico, y distingue la imitación (lo cómico), la creación (lo grotesco), y lo cómico absoluto, que es lo grotesco, un absoluto artístico en su concepción de lo bello. Baudelaire reivindica más que Hugo lo feo y lo repugnante, alejándose de los consejos antiguos de Lessing. La risa es «satánica» y por eso mismo, totalmente humana. Baudelaire cree que Francia no consigue llegar al cómico absoluto debido a su carácter práctico: solo Rabelais y Callot lo han conseguido, y en contadas ocasiones Molière. El mejor representante de lo cómico absoluto sería Hoffmann (véase De Diego y Vázquez, 1996: 11-14).

En Alemania, en esta misma época, tenemos el trabajo de Karl Rosenkranz *Estética de lo feo* (1853). Para Rosenkranz lo grotesco es afín a lo barroco y a lo bizarro. Por «comicidad grotesca» entiende todo lo cómico bajo y en particular el modo en que esta se pasa a lo grosero, lo lascivo y lo tosco. Por otro lado, y a final del siglo, está el trabajo de Heinrich Schneegans *Historia del sátiro grotesco* (1894), dedicado sobre todo a Rabelais, a quien considera como el más grande representante de la sátira grotesca. Ve en el grotesco sobre todo el lado satírico, y es precisamente por esta causa la crítica que Bajtín le hace; cree que Schneegans no ha comprendido la esencia regeneradora y renovadora de la risa grotesca. Schneegans ha concebido su obra desde la perspectiva negativa, retórica y triste de la sátira del siglo XIX.

Desde el Reino Unido, también llegan estudios sobre lo grotesco a lo largo del siglo XIX: Samuel Coleridge, John Ruskin y Thomas Wright.

Coleridge en *Lectures on Shakespeare* (1818), relaciona lo grotesco con el gótico medieval y lo considera una incongruencia que consigue lo inusual, siendo una especie de falso humor. Lo asocia al mal gusto cómico, a lo vulgar y a lo obsceno. Considera a Rabelais el máximo exponente de humor, que mezcló bufonería con la sabiduría de la locura, necesaria para defenderse de los monjes y beatos de su tiempo.

Ya en la segunda mitad del siglo XIX, John Ruskin en *The Stones of Venice* (1851-1853), ve dos grotescos, uno noble, al que le atribuye el horror junto con un sentimiento por la naturaleza y la verdadera apreciación de la belleza, y un grotesco innoble, que nunca es terrible, sino que es desagradable. Ruskin considera lo grotesco solamente como un fenómeno artístico y producto de la fantasía e invención de los artistas: todo grotesco contiene ambos, lo cómico y lo terrible.

Por su parte, Thomas Wright en *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art* (1865), no considera lo grotesco ni como una repulsa de la realidad ni como una parte de ella, sino como una fantasía con aspecto de parodia, burla y caricatura. Aunque no define qué es caricatura y qué grotesco, considera la caricatura parte fundamental de lo grotesco. Lo monstruoso está cercanamente unido a lo grotesco y ambos se sitúan en la esfera de la caricatura, si tomamos este término en su más amplio sentido.

En el siglo XX no solamente se consolidan todos los grotescos, sino que además aparecen otros nuevos, incluso en diferentes lenguajes artísticos como la fotografía, la música, la publicidad o el cine, que confieren a esta estética unas posibilidades inagotables y totalmente vigentes hoy en día (pensemos, por ejemplo, en las posibilidades de esta estética en la publicidad a través del texto y la imagen).

Hay un gran número de críticos en este siglo que se han ocupado del tema de la estética del grotesco y han ofrecido una multitud de aportaciones variadas y correctas. Todos aportan algún punto de vista interesante, pero en general no dan una visión de conjunto, sino que, o bien se centran en alguno de los aspectos individualizados del grotesco o bien consideran solamente una época concreta. Ciertamente, alguna de estas teorías tiene una visión más amplia, como es el caso de la teoría de Bajtín sobre la cultura cómica popular, de Ziomek, que se remonta al origen de la humanidad, o de Nikolaev que defiende una evolución a través de los tiempos con aportaciones diferentes. Aunque Kayser afirma que el grotesco ha existido siempre, su estudio se centra en el Romanticismo y en la época moderna. Me detendré seguidamente en algunas de las ideas de algunos teóricos del siglo XX que han recapitado sobre el grotesco.

Johan Huizinga, en *Homo ludens* (1954) nos recuerda la parte lúdica que se esconde en una creación, por ejemplo, grotesca, y que se debe al impulso congénito de los hombres a jugar. Observa acertadamente: «Cualquiera que haya concurrido a una sesión aburrida con un lápiz en la mano sabe de esto. En ese juego despreocupado, apenas consciente, que consiste en trazar líneas y llenar planos, surgen fantásticos motivos ornamentales, a veces enlazados con formas humanas o animales, igualmente caprichosas» (Huizinga, 1972: 198-199).

Es evidente que el grotesco tiene una parte importante de juego, de invento, de componer formas en un intento por parte del autor de superación técnica o libertad de su ingenio.

Wolfgang Kayser, en *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura* (1957) dice: «Lo grotesco es una estructura. Podríamos designar su índole con un giro que se nos ha insinuado con harta frecuencia: *lo grotesco es el mundo distanciado*» (Kayser: 224). La brusquedad y la sorpresa son partes esenciales de lo grotesco. Nuestro mundo es apariencia, por eso nos estremecemos. En lo grotesco existe angustia ante la vida: la amargura adquiere, en la transición a lo grotesco, rasgos de la carcajada maliciosa, cínica y finalmente satánica. Kayser cita a Leo Spitzer para quien lo grotesco es ese estilo capaz de crear un «mundo titubeante entre la realidad y la irrealidad» y que «nos hace reír y estremecemos al mismo tiempo». Y afirma que comparte totalmente su opinión. Kayser encuadra el grotesco en tres épocas: el siglo XVI, la época comprendida entre el *Sturm und Drang* y el Romanticismo, y la Edad Moderna.

Northrop Frye en *Anatomía de la crítica* (1957) considera el humor basado en la fantasía o en lo grotesco (o absurdo) una de las dos bases esenciales para que haya sátira, siendo la otra que exista un objeto que atacar. La sátira es una ironía militante:

sus normas son relativamente claras y asume criterios con los cuales se miden lo grotesco y lo absurdo. El humor es imprescindible.

Arthur Clayborough en *The grotesque in the English Literature* (1965) opina que hay dos formas del uso de la palabra «grotesco»; de forma peyorativa o no. Donde hay una actitud progresiva, el término se usa para indicar antagonismo, que es una aceptación de los estándares aceptados. Donde domina el aspecto regresivo, la mente consciente, siempre selectiva, exclusiva y discriminadora, reconoce lo incongruente del fenómeno descrito como grotesco con estándares progresivos. Y así distingue:

-Arte regresivo-positivo, que se aproxima a la naturaleza del sueño o la visión. Es el mito o el cuento tradicional. Este arte conecta con la «posibilidad interior». No es intencionadamente grotesco. Por ejemplo, el Apocalipsis o los *Libros proféticos* de William Blake.

-Arte regresivo-negativo, que muestra una profunda conciencia de las circunstancias diarias con las que está en conflicto. La bruja y el vampiro aparecen como valor de «shock». Su mayor característica es el escapismo. Muestra insatisfacción con el mundo. Por ejemplo, el dadaísmo.

-Arte progresivo-positivo, donde la fantasía no juega ningún papel.

-Arte progresivo-negativo, donde la fantasía se usa para fines prácticos. El esfuerzo está en crear un efecto de oscuridad, como la caricatura y lo burlesco.

Aparte, para Clayborough es tan grotesco el comerciante de Kafka que se convierte en una cucaracha como los gigantes de dos cabezas o el dragón o el centauro, aunque éstos hayan perdido el impacto de la imaginación. Define el grotesco como un mundo alienado; el grotesco es creado por una fuerza impersonal asociada al «ello» de la teoría psicológica; las creaciones del grotesco son un juego con el absurdo; la creación del grotesco es un intento de hacer desaparecer, exorcizar el elemento demoníaco en el mundo.

Mijaíl Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1965) concluye que el grotesco, incluyendo la forma romántica, presenta la potencialidad de un mundo diferente, que tiene otro orden y otra forma de vida. Lleva al hombre al exterior de la unidad (falsa) aparente, fuera de lo estable. Nacido del humor popular, presenta siempre, de una manera u otra, la cara alegre de la vida. El mundo se destruye para poder regenerarse y renovarse, muriendo, genera, y siempre sucede en un contexto de alegría. Basa su teoría sobre el grotesco en la tradición popular y la risa carnavalesca.

Yuri Mann en *O groteske v literature*¹ (1966) dice que la esencia del grotesco está en lo ilógico, y que lo fantástico no es absolutamente necesario; hay grotesco sin lo fantástico. Lo grotesco puede intervenir como un elemento de estilo, y si no crea una forma del todo grotesca, le aporta al menos algunos elementos grotescos, ciertos reflejos, fácil de percibir en muchas obras de Dickens, Dostoievski y otros autores.

Además de lo ilógico, en el grotesco tiene importancia la aparición de elementos en dos planos diferentes y la alegoría (pero el mundo grotesco, a diferencia de la alegoría, siempre es independiente). Su investigación teórica le lleva a tratar materiales de muy diferente procedencia, desde Swift y Gógol hasta Brecht y Pirandello para justificar el lugar del grotesco en la literatura del realismo. Propone hablar no del recurso del grotesco, sino del grotesco como concepto de caracterización, un reflejo de la vida misma, un principio de la vida cotidiana.

¹ *El grotesco en la literatura.*

El mundo no solo existe con relación al mundo real, sino que se construye por el principio de «lo contrario», o más exactamente, por lo que se sale del camino. Ampliando la teoría de Bajtín, opina que el grotesco es una suma de otros grotescos hasta hacer el resultado de toda la historia de la humanidad; se remonta a la tradición popular, sobre todo en la fábula y el relato, y tiene una gran proximidad con el cuento. La farsa es una forma baja del grotesco, surgida de las raíces del arte popular, que tomó principalmente aquellas formas que no se complicaban con elementos trágicos, inevitables en el ya maduro grotesco. De ahí que en la *Commedia dell'arte* haya ausencia de elementos trágicos y sus máscaras sean todas cómicas, con matices bufonescos o líricos, y aunque haya batallas sangrientas las máscaras imponen sus roles cómicos.

El «distanciamiento» en el grotesco no es solamente un recurso, sino que es su esencia. El grotesco se forma no solo de la fantasía del autor, no es solo una forma de visión artística, sino que sobre todo se forma en la realidad de la vida y sus contradicciones. La misma vida da las situaciones del grotesco. Es decir, para Yuri Mann, la base del grotesco está en el mundo real.

Philip Thomson en *The grotesque* (1972) opina que el grotesco produce dos reacciones: por un lado existe un aspecto cómico que nos lleva a la risa y a la diversión, por el otro hay desagrado y horror. Resume lo grotesco como una noción que simultáneamente expresa horror y risa. Pone como ejemplos la horrorosa familia Watt en Samuel Beckett o la sátira macabra de Jonathan Swift en *Modesta propuesta*. Risa y horror van juntos, y es importante indicar que la incongruencia extrema asociada con lo grotesco es ambivalente, pues es a la vez cómica y monstruosa. Cree que lo grotesco no es un fenómeno del siglo XX, sino que existe en Occidente al menos desde el período romano, al comienzo de la era cristiana, pero que en el siglo XX ha sido tan extendido, que nuestra noción del grotesco está condicionada por los incontables ejemplos de la literatura moderna y contemporánea donde se mezcla lo cómico y lo horroroso. Lo grotesco tiene estas características:

-La falta de armonía: característica que se distingue bien (conflicto, choque, mezcla, unión de dispares).

-Lo cómico y lo terrorífico: la mezcla de ambos es un rasgo distintivo de lo grotesco.

-Lo extravagante y la exageración: hay acuerdo en decir que lo grotesco es extravagante y está marcado por el elemento de la exageración. Pero hay que recordar que se presenta en un mundo real, por muy extraño que parezca. *La metamorfosis* de Kafka, aunque imposible, sucede en un mundo real, en el día a día.

-La anormalidad: lo anormal puede ser divertido, pero es desagradable o puede producir miedo. Lo anormal se presenta como ofensiva a lo normal, a lo real.

La diferencia entre extraño y grotesco es de grado; el grotesco es más radical y generalmente más agresivo. Hay también que recordar la potencialidad grotesca que tienen las marionetas, los autómatas, etc. por su apariencia humana y animada aunque sean objetos sin vida. Pueden ser a la vez extraños y cómicos. Otro punto a tener en cuenta es lo macabro, que se solapa con lo grotesco. Estrictamente hablando, macabro significa ‘perteneciente a la muerte’ y hace relativamente poco que tiene la connotación de ‘horrible pero divertido’ a través de la asociación con el «humor macabro» o «broma macabra». No obstante, lo macabro parece carecer de tensión equilibrada entre oposiciones, que es un rasgo del grotesco. El elemento del horror en lo macabro supera considerablemente lo cómico.

Para Dmitri Nikolaev en *Satira Schedrina i realisticheski grotesk*² (1977) el grotesco es un principio que se organiza no como una sección del momento de la narración, sino como estructura artística completa. Ciertamente, en el grotesco como modelo, como estructura, hay una mirada del artista a la realidad, y ciertamente existe una concreta mentalidad. El grotesco aparece generalmente en épocas de crisis económica, política o ideológica. En los distintos períodos de la historia se usa con distintos grados de intensidad.

Cree que el trabajo de Schneegans, aunque serio, es parcial, porque su estudio se basa solamente en la sátira grotesca. Por su parte, Kayser construyó su generalización en material romántico y moderno, e interpretó el grotesco correspondientemente, por lo que sus conclusiones sobre la esencia del grotesco no pueden tener un significado completo, aunque lo pretendan. Ambos autores yerran porque investigan un tipo concreto e histórico de grotesco. Pero el grotesco se ha difundido a lo largo de todos los tiempos. Lo mismo ocurre con Bajtín, que critica a sus antecesores precisamente esa visión parcial, pero él mismo se queda en el grotesco medieval y renacentista, de ahí que su teoría de la risa popular y el sentimiento carnavalesco no encajen tan bien en el grotesco romántico o moderno. El error de estos investigadores ha sido estudiar un tipo concreto de grotesco, una concreta etapa de desarrollo, pero el grotesco es muy diverso y varía en el tiempo. Distingue un grotesco mitológico y arcaico, grotesco medieval y renacentista, grotesco romántico, realista, moderno.

El estudio de Nikolaev se centra sobre todo en el grotesco realista del novelista ruso Saltikov-Schedrín, y la comparación que existe entre el grotesco realista y el grotesco romántico. Este crítico ruso es uno de los pocos estudiosos que opina que el grotesco no necesariamente debe estar unido a lo cómico. Piensa que esa creencia se debe a la influencia de los primeros críticos que relacionaron grotesco y comicidad, Möser y Flögel.

Ernst H. Gombrich en *El sentido del orden* (1979) estudia la pintura y considera que Ruskin ha sido quien mejor ha descrito la inestabilidad del grotesco: el grotesco tiene dos elementos, uno absurdo y otro temeroso, y dependiendo de cuál de los dos prevalezca será grotesco festivo o grotesco terrible, pero hay pocos grotescos tan profundamente divertidos como para ser considerados sin sombra alguna de temor, ni tan terribles como para excluir toda idea de broma. Gombrich cree que esta ambivalencia de la que habla Ruskin se debe a la categoría ambigua de los motivos, que oscilan entre la forma decorativa y las imágenes representativas. Vistas como representaciones de monstruos «reales», inspiran temor a lo desconocido y a lo demoníaco, vistas como invenciones juguetonas, nos hacen reír. Opina, desde la perspectiva de las artes plásticas, que el grotesco tiende a someterse al orden formal de la simetría y el equilibrio.

James Iffland en *Quevedo y lo grotesco* (1978, 1983) ve paralelismos entre Quevedo (*Los sueños*), El Bosco y Brueghel (considerados paradigmas de lo grotesco en pintura). La muerte y la decadencia producen personajes prominentemente grotescos, generalmente en el contexto del humor negro. Considera las ancianas de Quevedo los más extraordinarios retratos en este sentido. Las áreas más ambiguas son las que mejor encajan en el dominio del grotesco (esas situaciones en las que la tendencia a reír produce al mismo tiempo risa y espanto): por un lado hay una violencia completamente negativa y desagradable, mientras que por el otro es una comedia.

² *La sátira de Schedrín y el grotesco realista.*

André Chastel en *El grutesco* (1980) estudia la pintura, aunque también da múltiples referencias literarias. Ve el lenguaje invadido por lo macarrónico y lo burlesco (invasión completa en Francia, Italia y Alemania en el siglo XVI) porque «el grutesco rechaza la descripción». Para Chastel, la fuerza de lo grotesco reside en su capacidad de asimilar todas las modalidades imaginativas del ornamento.

Geoffrey Galt Harpham en *On the grotesque* (1982) enfatiza la importancia de la percepción en el grotesco. Cualquier definición de esta estética debe tener en cuenta no solo las propiedades formales, sino también los elementos de comprensión y percepción, así como los factores de prejuicio, presunción y expectativas, porque todas estas propiedades conforman el *sentido* del grotesco. Es nuestra interpretación de la forma lo que cuenta, el grado con el que percibimos el principio de unidad que une las partes antagónicas. La percepción de lo grotesco no está fijada, no es estable, sino que es siempre un proceso, una progresión. Las representaciones fragmentadas, confusas o corrompidas nos llevan hacia lo grotesco. El grotesco es tanto un suceso mental como una propiedad formal, por eso es imposible explicar su historia; otra cosa sería explicar la palabra grotesco en sí. Cree que de todos los teóricos del siglo XIX, fue Baudelaire quien tuvo una visión más fina de lo grotesco al considerar la relación entre el hombre moderno y su pasado arcaico, y expresar que la risa sigue a la Caída, pues la esencia de la risa no es divina sino diabólica. El grotesco es un cómico absoluto porque tiene en él algo profundo, primitivo y axiomático.

Para Henryk Ziomek en *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro* (1983) el arte en su comienzo no fue otra cosa que caricatura; lo burlesco y lo caricaturesco ya estaban en los orígenes de la humanidad: burlas de los jefes tribales y los guerreros contra los enemigos, representados de un modo grotesco, por ejemplo. Conservamos de la Grecia antigua un sinnúmero de figuras grotescas: tritones, sátiros, cíclopes, faunos, centauros, sirenas... Polifemo sería lo grotesco terrible y Sileno lo grotesco bufón: Sin embargo, este tipo de arte estaba todavía en su infancia. Lo grotesco en la Antigüedad es aún timidez, ocultamiento y, en gran medida, disimulo.

Lo grotesco crea de un lado lo deforme y lo horrible, del otro lo cómico y lo bufón, y sustenta la imaginación con seres de ficción: en la Edad Media espantosas figuras del infierno cristiano, entre los pueblos del norte proliferan los duendes y las brujas, los unicornios, los gigantes y los dragones. Lo grotesco aparece incluso en la Biblia, que se inicia con el Génesis y termina con el amenazante libro del Apocalipsis.

En el siglo XX lo grotesco posee varias vertientes conceptuales. No solamente se designa así a lo que es deforme o fantástico, sino también a todos aquellos actos o expresiones que ponen de manifiesto los aspectos sórdidos y repulsivos de la vida. Aspectos, por otra parte, presentes en los escritores realistas y naturalistas. En este sentido, cree que se puede llamar grotesco a todo lo que se percibe como grosero, chocarrero, estrafalario, disparatado y extravagante. Está de acuerdo con otros críticos en que se puede hablar de un grotesco del Renacimiento y un grotesco del siglo XX. Lo grotesco nace tanto del amor como del temor por lo desconocido, es todo lo que no resulta congruente en la experiencia ordinaria.

Existe además, en la naturaleza del hombre, algo que le hace resistir y rebelarse contra el predominio del orden y de la simetría. Pone el ejemplo del «cante jondo», que en su faceta grotesca contiene una veta de crueldad y de cariño al mismo tiempo. El triple efecto de lo grotesco en la literatura es provocar el horror, la risa y el asombro: esta mezcla produce un efecto estrafalario. Lo grotesco no es caricatura, aunque lo parezca, porque al humor, a la sátira y a la exageración de la caricatura hay que añadir

la extrañeza. Las formas, para hacerse atroces y horribles, han de ser risiblemente exageradas.

En la tragedia o el drama serio, lo grotesco consiste en la distorsión de las reglas de la norma universal; en la comedia es el orden social el que se somete a burla. Las bases antiguas de lo grotesco —el temor del hombre y la sed del artista por lo imposible— han desaparecido, convirtiéndose muchas veces en un fiero gesto de venganza del artista que sufre.

Jorge Urrutia en *Lo bello, lo feo y lo grotesco. Espejos y espejados de Villa Palagonia* (1996) dice que lo esencial del grotesco radica en la transgresión, en el deseo de expresar la marginalidad, en la destrucción del lenguaje a través de la manipulación de las formas, e incluye el esperpento como una clase de grotesco: «El *esperpento* no es sino una clase de grotesco y lo feo, como decía Rosenkranz, tiene dos fronteras, el límite inicial de lo bello y el límite final de lo cómico». Por otro lado, defiende la armonía de los contrarios para crear la verdadera poesía: «La realidad resulta de la combinación de lo sublime y lo grotesco, que se encuentran en la vida y en la creación. La poesía verdadera, la poesía total consiste en la armonía de los contrarios» (Urrutia, 1996: 39-40).

DOS GRANDES CRÍTICOS: WOLFGANG KAYSER Y MIKAÍL BAJTÍN

Hay dos teóricos a mediados del siglo XX que destacan sobre los demás por su importancia y por su aportación teórica global: Wolfgang Kayser y Mijaíl Bajtín, los cuales han intentado definir y dar las claves de esta estética, y aunque aparentemente se oponen, realmente tienen mucho en común. Se puede ver una sensibilidad diferente entre ambos que se podría resumir así: Bajtín ve el grotesco desde una óptica optimista, es una estética de origen popular marcada por la risa carnavalesca, donde la muerte es un acto alegre y desenfadado de regeneración; por otro lado, para Kayser el grotesco es más bien una alegría y una risa amargas, es el mundo alienado, la locura, lo diabólico y lo extraño, pero que siempre conserva el humor.

Kayser publicó *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura* en 1957 tras quince años de reflexiones. James Iffland considera este trabajo el responsable de que el grotesco haya alcanzado el estatus de categoría estética en el canon crítico. En su libro recorre cronológicamente las distintas reflexiones aparecidas a lo largo de la historia, investigando sobre todo la literatura alemana y usando ejemplos de otras literaturas para poder comparar.

Para Kayser lo grotesco ha existido siempre, aunque manifestado de distintas y desiguales formas. Recurre a elementos monstruosos en el adorno (animales, vegetales, seres humanos) y en los objetos. Kayser demuestra en su investigación que los artistas posteriores han regresado siempre, consciente o inconscientemente, al punto de partida de los primeros maestros del grotesco, por ejemplo El Bosco o Goya.

En su opinión, en el transcurso del tiempo han emergido dos tipos básicos de grotesco: *fantástico* y *satírico*. Grotesco sería lo extraño que se apodera de nuestro mundo, que ocasiona un cambio inesperado en nuestro ámbito y provoca miedo y terror. Es lo incomprensible, lo inexplicable, lo impersonal, y está cercano al absurdo.

La teoría de Kayser provocó el reproche de los críticos rusos. Bajtín considera el trabajo de Kayser como el primer trabajo serio en la teoría del grotesco, pero cree que su valioso análisis sirve solamente para explicar el Romanticismo y el Modernismo, o incluso solamente para el Modernismo pues ve el Romanticismo desde el prisma de su propia época, por lo que la interpretación queda deformada. La teoría de Kayser, cree,

no puede aplicarse al desarrollo milenario de la era prerromántica. Así, los grotescos antiguo y arcaico (por ejemplo el drama satírico o la comedia ática) y los grotescos medieval o renacentista, quedan al margen de su teoría ya que esta no puede ser aplicada, pues no se explica la verdadera naturaleza del grotesco, que no se puede separar de la cultura del humor popular y del espíritu carnavalesco. Aunque el Romanticismo ha liberado y suavizado gran parte de esa influencia ancestral, y a pesar de que lo grotesco ha adquirido un nuevo significado, no por ello ha perdido los elementos básicos de incuestionable origen carnavalesco (más visibles en Sterne y en Hoffmann). En Kayser no aparece el principio corporal con su perpetua renovación, ni la noción del tiempo, de cambio y de crisis.

También en el tema de la risa discrepa Bajtín respecto a Kayser. Este considera la risa unida a la amargura, y tiene rasgos cínicos y de burla hasta devenir satánica, pero Bajtín cree que esta es una visión muy romántica, pues la risa es siempre un elemento creativo. En definitiva, Bajtín le reprocha a Kayser que su teoría sobre el grotesco es de cortas miras, ya que solo se centra en el grotesco romántico y moderno, aparte de que solamente observa el tono grotesco de lo sombrío y lo horrible. Le critica en definitiva una visión del grotesco que presenta un mundo hostil, ajeno y no humano.

Otro crítico ruso, Yuri Mann, reprocha a Kayser que para él el realismo grotesco del siglo XIX es una continuación atenuante de las formas de expresión románticas y apenas aparece el grotesco en el realismo. Mann le reprocha también que pasa de soslayo en su estudio esta época y del Romanticismo pasa directamente a comienzos del siglo XX (Pirandello, Kafka...). Mann no está de acuerdo con la negación del realismo grotesco, pues considera que es como la vida misma: cuanto más lo escrutamos, más sentido nos muestra. En definitiva, Kayser solo ve, según el crítico ruso, reliquias y restos de grotesco en la literatura realista del siglo XIX (Mann, 1966: 71).

Philip Thomson, también considera el trabajo de Kayser como pionero para que el grotesco fuera considerado una categoría estética y fuera estudiado seriamente. Thomson cree que Kayser no dio una definición, sino una serie de propiedades: expresión del mundo extraño y alienado; juego con el absurdo; el artista juega con la risa, con el horror y con lo absurdo de la existencia; es un intento de controlar y exorcizar los elementos demoníacos del mundo.

Mijaíl Bajtín publicó su célebre trabajo *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* en 1965, pero no llegó a ser conocido en Europa occidental hasta los años setenta. Bajtín considera que para interpretar esta estética correctamente hay que abandonar el terreno de la reflexión estética tradicional. Hace una distinción entre cultura «oficial» y cultura popular. La cultura popular debe considerarse de forma autónoma, independientemente de la oficial, y precisamente lo grotesco solo puede ser reconocido en relación con la cultura popular y con el espíritu carnavalesco. Para Bajtín el carnaval es fundamental en la cultura popular, como fenómeno total que convoca a toda la sociedad sin exclusiones ni diferencias de clases. Por su función catártica unifica y provoca una risa que es a la vez destructora y regeneradora. Se libera toda la opresión que impone lo serio y se consigue, temporalmente, libertad plena.

En el terreno de la expresión, lo grotesco se presenta en figuras de lo «bajo», de lo material y de lo corporal, que son imágenes características de la cultura cómica medieval. En este sistema el cuerpo y la materia están concebidos bajo un aspecto positivo y festivo. Las imágenes de lo material y de la vida corporal aluden especialmente a la fertilidad, al crecimiento y a la superabundancia.

La cualidad esencial del realismo grotesco de Bajtín es degradar al plano de lo material y corporal lo que pertenece a la esfera espiritual. Así, lo sublime queda degradado en lo que significa la vida práctica y real: la parte inferior del cuerpo, el vientre, los órganos genitales y las necesidades naturales de estos órganos. Frente al canon clásico del cuerpo perfecto e ideal, lo grotesco incide en los orificios y las partes deformes. La imagen grotesca del cuerpo concede gran importancia al proceso digestivo y sexual, al parto, a la muerte, a lo escatológico. De esta manera se crea un sentimiento nuevo, el de la sensación viva que tiene todo ser humano de formar parte de lo cósmico y universal. Lo grotesco implica fealdad, monstruosidad, absurdo, frente al canon oficial y su idealización de la belleza y la perfección.

Philip Thomson resalta de la teoría de Bajtín el aspecto físico, que siempre hace referencia al cuerpo y a los excesos corporales. También el carnaval, arena popular, contiene exceso físico, que para Bajtín significaría el evento grotesco por excelencia, el lugar donde el pueblo se abandona a los excesos obscenos de una manera física.

Resumiendo, la gran diferencia entre ambos autores está en que para Kayser el grotesco es el mundo alienado, el mundo preso de las fuerzas demoníacas, la figura del «ello» que irrumpe en el mundo, la quintaesencia del absurdo, lo diabólico, el cuerpo invadido por lo extraño, la angustia existencial, mientras que para Bajtín el grotesco es la expresión literaria de la tradición del reír popular y lo identifica con el carnaval, que simula el regreso a una Edad de Oro. La noción del realismo grotesco es el principio de degradación y de nivelación de lo bajo.

Ambos están de acuerdo en considerar lo grotesco como una estructura estética en la que el humor siempre está presente.

EVOLUCIÓN DEL GROTESCO LITERARIO: DE RABELAIS AL GROTESCO MODERNO

El hecho de que desde su aparición el concepto «grotesco» haya variado tanto y los especialistas hayan destacado en él unos rasgos u otros, denota que ha existido una evolución en la obra literaria grotesca.

Hay que tener también en cuenta la evolución cronológica de las mentalidades, por lo que la visión del mundo circundante varía e influye en el autor de forma diferente a lo largo de los siglos, no solo porque el mundo que le rodea es otro con el paso de los años, de generación en generación, sino porque existen también modas, contextos históricos, influencias, avances tecnológicos y científicos, etc. Cada época ha utilizado esta estética para mostrar su visión del mundo o su disconformidad con él, y la ha adaptado a sus intereses y gustos.

En cuanto al grotesco literario como una realidad estética dentro de un determinado contexto histórico, es necesario observar que el grotesco tiene una larga tradición milenaria, popular y universal, que en un momento dado consigue ascender al dominio literario, y unida esa tradición a elementos cultos logra en el siglo XVI un hito de la literatura universal en la obra de Rabelais. Esa época coincide con el conflicto religioso y otros importantes cambios: revolución comercial y desarrollo del capitalismo comercial y bancario, crecimiento de la población, ciudades más populosas... El grotesco literario continuó tras Rabelais, y aunque renovado y degradado, mantuvo muchos de los rasgos tradicionales de la risa popular carnavalesca, dando lugar a la sátira moderna de los siglos XVII y XVIII. Esta sátira tiende a ser nacionalista, en el sentido de presentar una problemática local, propia de cada país. La risa continua presente, pero dando paso a formas más degradadas.

En el siglo XVII se pone de moda «el mundo al revés» (Lope, Quevedo, Gracián...) ya presente en la tradición carnavalesca: «El loco advierte a la humanidad con toques de profeta que no teme decir verdades. Es un miembro subhumano y grotesco, de la familia de los bufones. El loco y el gracioso dicen «todas las cosas al revés». El mundo al revés es un tópico barroco» (Maravall, 1986: 231).

La picaresca española se centra en los problemas del honor y de la pureza de raza (religión), el poder del dinero, y la división clasista de la sociedad (estamentos sociales). Presenta un mundo de forma agria y degradante, abrumadoramente grotesca en Quevedo, evidentemente grotesca en el *Lazarillo* y *Estebanillo González*, de un grotesco sutil y mitigado en Mateo Alemán.

En el siglo XVIII triunfan la sátira y la caricatura como armas transgresoras contra el poder o los vicios morales y sociales. No son expresiones artísticas nuevas. Existe sátira literaria ya desde Arquíloco y Aristófanes, pero se convertirá en auténtico género literario en Roma (Lucilio, Persio, Horacio, Juvenal). En cuanto a la caricatura, ya existen parodias caricaturescas en el arte beocio del siglo V a. C. contra los dioses y los héroes del Olimpo.

La sátira inglesa del siglo XVIII muestra el movimiento social ascendente de las nuevas clases mercantiles y el nuevo sistema parlamentario y de partidos (en pintura destaca el pintor satírico William Hogarth —1697-1764— con sus series o ciclos sobre la prostitución, el libertinaje, el alcoholismo, los matrimonios de conveniencia, etc.). Por otro lado, la sátira francesa de ese mismo siglo cuestiona amplias facetas del Antiguo Régimen y el poder de la Iglesia, especialmente de los jesuitas en Voltaire. En España basta con ver la serie de los *Caprichos* de Goya, para vislumbrar todos los vicios, abusos, desórdenes, supersticiones, desigualdades de la sociedad española de final del siglo XVIII, grabados que contienen una carga satírica y grotesca del más alto nivel artístico que se haya producido nunca.

A partir del final del siglo XVIII, y como reacción al racionalismo y al clasicismo dieciochescos, surgen movimientos jóvenes, modernos, innovadores, que cuestionan la razón como única potencialidad humana, y defienden la existencia en el hombre de los instintos, los deseos, los miedos, los sueños... Es un movimiento muy moderno que provocará la aparición del Romanticismo. El grotesco se desvió de su camino satírico social para concentrarse en las cuitas del «yo» y todo lo que le rodea. Ya en la novela gótica inglesa aparece ese «yo» mortificado, enfrentado al mundo por los deseos (de poder, sexuales) envuelto y engañado por las fuerzas oníricas, diabólicas, del «más allá», que acompañan este nuevo movimiento. El hombre, solo ante su «yo», considera que su universo es el verdadero (ilusión). Esto produce un contraste entre el «yo» y la realidad, una lucha entre el macrocosmos y el microcosmos, y ese combate crea lo grotesco.

Aporta como novedad la ironía y el sarcasmo, así como una extensa serie de seres fantásticos de la tradición: diablos, vampiros, monstruos y entes inertes que cobran vida humana, como los muñecos o los reflejos. Se pone de moda el sueño, la locura, el doble, para mostrar otra realidad. Será este el grotesco romántico, también denominado fantástico.

En la primera mitad del siglo XIX se desarrolla completamente el grotesco romántico, pero también el grotesco realista. El primero ahonda en el terror, en lo horrible y lo extraño, el segundo abandona la visión local y reducida del conflicto social que habían satirizado los dos siglos anteriores, y presenta un conflicto global inmerso en una sociedad cada vez más burocratizada y compleja. Se trata de un conflicto que

enfrenta al hombre con la sociedad, representada generalmente por una burocracia ingente, arrolladora y demoleadora, una sociedad llena de leyes, reglas y departamentos. El desagrado, la inadaptación del hombre en esta sociedad muestra el absurdo de las normas sociales. A partir de pequeños detalles el grotesco realista hace algo grande, y aporta también ironía y sarcasmo. La sátira es ante todo antigubernamental. La transgresión es aquí, no una liberación, sino un deseo de ruptura con las normas sociales. No hay que pensar que las obras grotescas no son naturales: el grotesco realista, como la novela realista, tiende a la representación veraz de la vida humana unida a la vida social cotidiana. Pero si en el grotesco romántico la influencia de la vida humana se debe a fuerzas siniestras, hostiles y diabólicas, en el grotesco realista se forma un modelo de mundo que desvela la dependencia de la vida del hombre respecto a factores del «más acá». Estas fuerzas son económicas, sociales, políticas, religiosas. El escritor realista en las obras grotescas pone en sus fines la reflexión de los verdaderos vínculos entre el hombre y la sociedad que le rodea.

Las imágenes del grotesco romántico expresan habitualmente miedo del mundo e intentan insuflar este miedo en el lector. Para Bajtín aparece aquí una notable diferencia entre el grotesco del siglo XIX y el grotesco medieval-renacentista, porque este presentaba a monstruos cómicos que no producían miedo. Y así, las imágenes de la cultura popular son inofensivas, presentan la locura como alegre parodia de la posición oficial, la máscara es una alegre negación de lo uniforme, el diablo es una figura alegre y ambivalente. Pero el grotesco romántico presenta un terror que produce miedo, la locura es sombría, trágica e individual, la máscara oculta algo, guarda un secreto, engaña, y el diablo es un ser terrible, melancólico, trágico, de risa infernal, sombría y sarcástica (Bajtín, 1971: 41). No obstante, tanto Kayser como Bajtín recuerdan que el grotesco romántico conserva todavía, pese al mundo terrorífico que presenta, rasgos de humor.

En el siglo XX, con la aparición de las vanguardias, el grotesco romántico va a tener una continuación sobre todo gracias a los surrealistas, que defienden un nuevo arte onírico, pero en general hay una tendencia a fusionar todos los rasgos y diluir las diferencias; resulta ya muy difícil separar ambos grotescos, romántico y realista, y así en Bulgákov, por ejemplo, lo fantástico y lo satírico están totalmente mezclados. En *El Maestro y Margarita*, junto a la bruja que se desplaza en escoba por los aires, el diablo que hace milagros o el vecino convertido en cerdo volador, hay sátira muy contemporánea y muy concreta (realista) criticando el sistema comunista, la corrupción del mundo literario soviético de los años treinta o el problema de residencia en Moscú en esas fechas.

Finalmente, uno de los rasgos que el siglo XX pone de moda es el absurdo (que, evidentemente, ya existía en la literatura anterior), la nueva conexión para continuar la evolución que nunca se ha detenido.

LOS DOS GROTESCOS

Hemos visto en la evolución cronológica del grotesco literario que en el siglo XVIII el grotesco es abrumadoramente satírico, caricaturesco. Con la llegada de nuevas y frescas formas literarias a finales de siglo, el Romanticismo va a aportar una serie de ideas y modas entre las que destaca lo sobrenatural y el choque que se produce al enfrentar al individuo con esas formas no naturales. Este hecho lleva a algunos críticos a ver una escisión en el grotesco, dos caminos paralelos que hemos titulado «Los dos grotescos»: por un lado, tendríamos un grotesco romántico o fantástico en el que

aparece el «yo» enfrentado a las fuerzas del «más allá», y por otro lado tendríamos un grotesco realista o satírico, en el que la confrontación se materializa entre el individuo y la sociedad, es decir, el «yo» y las fuerzas del «más acá».

Ambos grandes críticos, Kayser y Bajtín, diferencian estas dos líneas y les dan diferentes nombres, aunque similares características. Y así, para Kayser el grotesco es el mundo distanciado que el artista ve desde dos perspectivas diferentes: la primera perspectiva es a través del sueño, con una mirada de soñador, incluso soñador despierto, o bien como una mirada visionaria, «en la visión de la transición crepuscular». Los artistas románticos y surrealistas aseguran que esa visión capta lo real e intenta configurar situaciones válidas. La segunda perspectiva es la mirada fría con que se contempla el mundo, concibiéndolo como un juego con muñecos que carece de sentido, un teatro caricaturesco de títeres. Estas dos perspectivas respaldan dos clases de grotesco respectivamente, el *grotesco fantástico*, con su mundo onírico, y el *grotesco satírico*, con su alboroto de máscaras. Lo ridículo, y con ello la sonrisa, sería más visible en el grotesco que surge de la cosmovisión satírica. La amargura adquiere rasgos de carcajada maliciosa, cínica y satánica (véase Kayser: 226-229).

Bajtín, y la crítica soviética en general, van a profundizar mucho a la hora de presentar estas dos líneas del grotesco literario, comparando esencialmente a Hoffmann y a Gógol. El *grotesco fantástico* y el *grotesco satírico* de Kayser serán para estos críticos *grotesco romántico* y *grotesco realista*.

El término «grotesco realista» se formó en la Unión Soviética, cuya crítica literaria se orientaba hacia el realismo; en los años veinte la búsqueda de una definición del grotesco se hizo basándose en las investigaciones de la obra de Gógol. En los años treinta, al igual que el nacionalsocialismo abomina del «arte desnaturalizado», el cual prohíbe denominándolo *entartete Kunst*, el régimen comunista hace lo propio con todo lo que no sea realismo. La crítica soviética se orienta sobre todo hacia una literatura realista y considera lo grotesco como una exageración fantástica, no real, contrapuesto al realismo. De hecho, a lo largo de los años treinta, por cuestiones políticas, el grotesco y las vanguardias desaparecen prácticamente de la literatura soviética (muchos autores lo hacen físicamente), y por lo tanto desaparece también la investigación sobre estas expresiones literarias. El intento de casar lo grotesco con los principios del realismo como una realidad artística llevó a la creación de un término ideológico en la crítica literaria, el «realismo grotesco». En los años cincuenta se considera que lo grotesco es necesario para la sátira y que los vicios sociales quedan mejor desvelados en literatura a través del grotesco y la hipérbole fantástica, y ya a finales de los sesenta, se pudo editar *El Maestro y Margarita* de forma limitada y censurada (había una larga lista en las bibliotecas para pasar el libro de un lector a otro).

Los trabajos de Leonid Pinskij (1961), Mijaíl Bajtín (1965), Yuri Mann (1966) y Dmitri Nikolaev (1977) en los años sesenta y setenta devolvieron al estudio del grotesco una atención seria, pero mientras que para Bajtín el grotesco se determina como una forma de la comprensión del mundo, es decir, el grotesco es una forma o componente de la visión del mundo, y por ello es importante el estudio de la concepción del mundo y sus problemas, para Mann y Nikolaev el grotesco es un recurso artístico y estudian su forma misma, su estructura, sus elementos, es decir, el grotesco como mecanismo. No hay contradicciones en los enfoques de ambas perspectivas: se completan y se complementan; sería como sumar, para llegar al modelo de observación de la concepción del mundo, lo que se modela y la esencia. Los tres trataron el tema de los dos grotescos con bastante profundidad, especialmente Dmitri Nikolaev.

Bajtín llama *grotesco realista* al sistema de imágenes de la cultura cómica popular en todas sus manifestaciones y que se desarrolla plenamente en el sistema de imágenes de la Edad Media y del Renacimiento, alcanzando su cumbre literaria con Rabelais en el siglo XVI. En el grotesco realista, el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. El elemento espontáneo material y corporal es profundamente positivo, universal y popular: cuerpo y vida adquieren un carácter cósmico y universal, es decir, el individuo forma parte de un todo, no está aislado, evoluciona, crece y se regenera constantemente, de forma positiva y afirmativa. Lo «alto» es el cielo, el espíritu, y lo «bajo» es la tierra, donde también se entiende tumba, vientre, lo corpóreo. Un rasgo sobresaliente del grotesco realista es la degradación (lo elevado y lo espiritual se transfieren al plano material y corporal), con lo que se consigue corporalidad y vulgarización. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo renacimiento, a un nuevo comienzo, y es ambivalente, pues niega y afirma a la vez. Las formas del grotesco realista son estructuradas por medio de la risa popular, que degrada y materializa. El realismo del Renacimiento se mantiene todavía unido al grotesco realista pues no ha cortado aún los lazos que le unen al vientre fecundo de la tierra y el pueblo (véase Bajtín, 1971: 23-28).

A partir del siglo XVII, ciertas formas del grotesco comienzan a degradarse y a aburguesarse, y en la época pre-romántica y del romanticismo se produce una resurrección del grotesco, que Bajtín llama *grotesco romántico*, el cual se apoya en las tradiciones del Renacimiento, en Shakespeare y en Cervantes. Este nuevo grotesco es un *grotesco de cámara*, en el sentido de que el individuo aparece aislado y representa la soledad. En el grotesco romántico la risa es atenuada, toma la forma de ironía, de sarcasmo, y deja de ser jocosa y alegre. El universo del grotesco romántico se presenta generalmente como terrible y ajeno al hombre, y el mundo humano se transforma en un mundo exterior. Lo corporal se convierte en vida inferior y las imágenes aparecen como terribles para asustar al lector, lo cual es una gran diferencia con el humor de Rabelais, que no causa miedo. Se potencian algunos rasgos: la locura, la máscara, la marioneta, el demonio, la noche, el doble (véase Bajtín, 1971: 39-43).

En el siglo XX, Bajtín destaca dos líneas principales: el grotesco moderno, que retoma tradiciones del grotesco romántico, y el grotesco realista, que continúa la tradición del grotesco realista y de la cultura popular.

Yuri Mann nos recuerda que para crear lo sobrenatural, los románticos extendieron todo un arsenal de medios artísticos, y transformaron muchos medios ya utilizados en la Edad Media y en el Renacimiento, así como en el arte popular, por ejemplo en la *Commedia dell'arte* italiana, que ya utiliza los recursos de la máscara y de la identificación de la persona como muñeco o títere, así como los motivos del sueño, la locura, etc. Es fácil sentir, por un lado, una incógnita satírica de estos medios artísticos en el nuevo grotesco que transmiten los muñecos, lo no natural y fantasmagórico del sentimiento humano, y por otro lado, ver en ellos un montaje orientado hacia la transgresión de la verosimilitud. La ironía romántica es una sonrisa del poeta ante la dificultad e imperfección del mundo, pero esta sonrisa es perpleja, confusa. La dualidad de los románticos alemanes ya anticipa la contradicción de escuelas posteriores hasta el expresionismo, el futurismo o el surrealismo. Los románticos no fueron los primeros, pero sí quienes abundantemente mostraron la dualidad e inestabilidad del «punto de vista caótico». Esa dualidad, ese caos, forman el grotesco.

Por el contrario, los realistas, que siguieron la batalla de los románticos por el grotesco, desde el comienzo unieron el principio de tipificación con la forma artística.

El grotesco se forma no solo por la fantasía del autor, sino sobre todo por la realidad de la vida, con sus contradicciones, constatando la existencia de lo que no coincide. La misma vida da las situaciones del grotesco. Lo que en el grotesco interviene como inusual, extraño, que se repele, refleja una ruptura y una contradicción reales. Para Mann, la relación del autor hacia esta contradicción, es el factor más importante de la formación del grotesco. Y es el realismo grotesco el que quiere aclararse en ese caos, en esas contradicciones; por eso Dostoievski se pregunta por qué, cuándo y cómo (véase Mann, 1966: 26-28).

Sería Dmitri Nikolaev quien hiciera un estudio más profundo en la investigación de los dos grotescos, a través de las obras de Hoffmann por un lado y Saltikov-Schedrín y Gógol por el otro. El grotesco romántico se caracteriza por:

-La trama argumental surge del reconocimiento de la existencia de ciertas fuerzas secretas.

-En muchas obras de los románticos la transformación mágica o metamorfosis y el milagro se explican por la intervención del diablo, del demonio, de las brujas y otras representaciones del mundo del «más allá».

-Las tramas argumentales a menudo representan, no una naturaleza artística, sino la representación religioso-idealista del autor sobre el entorno de la realidad del hombre, es decir, es una argumentación conceptual.

-La construcción de una sociedad política, económica, social o ideológica, se representa de una forma alterada y mistificada y depende de las fuerzas mágicas o diabólicas.

Para Nikolaev, en el grotesco romántico y en el grotesco realista hay una coincidencia en la estructura y en ambos grotescos suceden cosas extraordinarias o extrañas; si en el grotesco romántico existen giros inesperados en el destino de las personas que pueden acabar en un milagro o en una fuerza mágica, en el grotesco realista las cosas suceden «por arte de magia», como por encanto. También ambos realismos coinciden en la transgresión causa-consecuencia e incluso en el idioma, pues en uno y otro caso utilizan ampliamente las palabras «extraño», «enigmático», «secreto», «milagroso», «mágico»... La diferencia se explica en que los elementos de estructura análoga y fórmulas verbales se complementan en diferentes contenidos con la visión del mundo del autor y su representación de las fuerzas que influyen en la vida de las personas (véase Nikolaev, 1977: 314-316).

También coinciden ambos grotescos en la formación de caracteres y tipos elaborados. Es justo considerar que el realismo ha logrado crear y formar en profundidad esos caracteres y tipos, pero esos caracteres los encontramos también en las obras románticas, incluso en las clásicas. Lo que ha logrado el realismo en comparación con los métodos artísticos precedentes consiste en que los caracteres y tipos humanos se presentan como condición social, formulándose por influencia de determinadas circunstancias sociales. Por eso, en la literatura realista crece extremadamente el papel de las argumentaciones: se argumenta todo lo que sucede, hay argumentaciones políticas, sociales, psicológicas... Gracias a ellas, la literatura realista alcanzó esa profundidad de la representación veraz de la realidad.

Pero las coincidencias entre ambos grotescos no fueron observadas en mucho tiempo. Durante mucho tiempo existió el punto de vista según el cual el grotesco era, por su propia naturaleza, hostil al realismo. Lo «realista» era solamente la imagen de lo verosímil, y se concluyó que el grotesco estaba más allá del realismo. Pero la realidad es que la literatura europea del siglo XIX, en el período pos-romántico, claramente no

huye del grotesco. El grotesco no solo coincide con el realismo, sino que precisamente en él alcanza un nuevo esplendor, no menor que en el romanticismo; y un excelente ejemplo en la literatura rusa es la obra del gran satírico ruso Saltikov-Schedrín. La pregunta sobre la diferencia de la imagen grotesca y la imagen de la verosimilitud, es relativamente sencilla. Desgraciadamente, debido a las disputas ardientes anteriores, se ha confundido, porque los defensores de la verosimilitud como signo necesario del arte realista, mezclaban dos cuestiones diferentes: la cuestión de la estructura de la imagen artística y la cuestión sobre los elementos de los que la imagen se componía.

Nikolaev se centra para su trabajo de investigación especialmente en la novela *Historia de una ciudad* de Schedrín. Dentro del realismo grotesco distingue dos formas de intervención del grotesco: en unos casos, el grotesco puede participar en calidad de elemento de estilo o de recurso dentro de una obra escrita en el marco del principio de verosimilitud. En tal caso, el grotesco no juega un papel principal sino de segundo plano, lo cual no significa que no sea importante para el conjunto de la obra, sino que, al contrario, esos elementos grotescos son precisamente los que representan momentos importantes o las ideas principales de la obra. En otros casos de literatura realista hay obras en las que el grotesco juega un papel principal. Interviene en calidad de principio de la obra, el cual organiza, no momentos separados como en el caso anterior, sino el sistema en general. Es decir, el grotesco es aquí la estructura artística, muy significativa en el caso de *Historia de una ciudad*. El grotesco aparece aquí en calidad de «base del principio satírico de generalización», y se manifiesta en muchos planos, multifacético. Todo en la ciudad (el nombre de la ciudad es Glupov, es decir, «de los idiotas») es real y verosímil, tanto, que en época de Schedrín muchos creyeron que se trataba de su ciudad natal:

Ante nosotros hay no solo una ciudad rusa típica. Ante nosotros hay una ciudad grotesca. Resumiendo, en esta obra tenemos delante una imagen grotesca. Pueblos, aldeas, la capital de provincia, todos se mezclan en Glupov. Por eso la imagen de la ciudad es contradictoria, por eso cambian sus rasgos, por eso la pueblan no solo funcionarios, una elite intelectual, mercaderes y simples ciudadanos, sino también agricultores (Nikolaev, 1977: 172).

Glupov es una ciudad simbólica, que en realidad recoge los rasgos de todas las ciudades rusas del tiempo del autor. Por eso Nikolaev cita a Gógol, que escribió: «Me dice usted que tal ciudad no existe en toda Rusia; yo he dibujado una ciudad que es una selección de todos los lados oscuros», y es que Schedrín se apoyó en Pushkin (*Historia de la aldea Goriujin*) y sobre todo en Gógol para crear su ciudad fantástica, como la que aparece en *Almas muertas*. Y así, en esta ciudad real y verosímil, aparecen personajes, detalles y escenas que son extraños, no habituales, fantásticos. Lo verídico y verosímil, lo increíble y fantástico se mezclan y existen en la sátira de Schedrín entrando en la misma acción, formando lo caprichoso, gracias a lo cual, este u otro lado de la vida viran hacia el lector como si fueran desnudando su verdadera esencia (véase Nikolaev, 1977: 175-178).

La pregunta es, ¿por qué esta mezcla de fantasía y realidad? ¿Qué sentido tienen semejantes escenas? ¿Qué le aporta al satírico la irrupción de elementos inverosímiles y fantásticos en la vida ordinaria?

El grotesco de Schedrín no es una escapada de la realidad, de sus problemas evidentes, de sus preguntas actuales, sino una forma especial de reflejo satírico de esa

realidad que decide esos problemas y preguntas. No menos importante es precisamente, que lo fantástico mismo sirve de expresión a la verdad de la vida. Lo fantástico de muchas escenas y detalles en este libro, no surge totalmente por casualidad, sometándose a la voluntad y fantasía del autor, por el contrario, se construye según severas y concretas leyes. «Lo fantástico no carece de ley, una fantasía sin ley es una estupidez», escribió Marina Tsvetaeva. Y estas palabras, con toda su verdad, pueden aplicarse a la sátira de Schedrín (Nikolaev, 1977: 184).

Con el uso del grotesco el autor persigue su fin en el arte realista, no solo para «arrancar» la forma de las cosas a partir de su contenido, el fenómeno a partir de la esencia, sino para encontrar esa nueva forma que aparecerá con más brillantez y descubrirá la sustancia. Schedrín representó ciudadanos, gobernadores y otros poderes de la Rusia autocrática contemporánea, y los representó como figuras verosímiles, dentro del marco de lo posible y que se encuentran en la vida real. ¿Se encontraban esas figuras, en esencia, en el poder? Sin duda.

En el realismo, el grotesco permanece como poderoso medio de aprendizaje artístico de la realidad y ayuda al descubrimiento de sus contradicciones esenciales, tanto en la vida interior del individuo como en la sociedad que le rodea. Por eso, los escritores realistas usaron recursos grotescos de tipificación y se concentraron con más precisión en la sociedad, en sus conflictos y sus legalidades. Este es un rasgo característico del grotesco realista en relación con el grotesco romántico. El realismo estudia al individuo en sus roles sociales, sus relaciones y colisiones sociales, aunque sería incorrecto decir que el Romanticismo eludió la realidad social, la contradicción social. No es así en absoluto, pero la principal atención de los románticos se centra, no en los caracteres y circunstancias sociales, sino en el mundo interior del individuo. Existe un cambio en la tipología de las imágenes grotescas del grotesco romántico hacia el grotesco realista, y ese paso se manifiesta claramente en la obra de Gógol (Nikolaev, 1977: 204-205).

Resumiendo, Nikolaev considera que el mundo satírico-grotesco que pinta Schedrín tiene un carácter realista, y además de tener una base real, transmite la vida de la sociedad rusa bajo el absolutismo, descubriendo el mundo de la verdadera realidad. Las imágenes de duendes, diablos, brujas y otras imágenes del «más allá» están en un segundo plano y son paródicas. Eso que estaba tan extendido en el grotesco romántico, casi no es necesario en el grotesco realista, porque aquí prevalece el análisis social y político, que es precisamente lo que determina la aparición de formas grotescas para personificar las fuerzas hostiles al individuo. *Historia de una ciudad* representó una definitiva conquista de Schedrín en la forma grotesca de tipificación.

El grotesco romántico ha sido muy importante e influyente en la historia de la literatura, como lo fue en su tiempo el grotesco del Renacimiento. La escuela romántica alemana, influida por las ideas llegadas de la Francia revolucionaria, provocó un cambio y dio lugar a esperanzas de cambio en la sociedad, pero tras un periodo de entusiasmo en el Romanticismo aparece la decepción, pues la revolución nada ha cambiado respecto al retraso y la pobreza, y tras las guerras de rapiña napoleónicas, el poder y la administración se han llenado de príncipes que son sostenidos por militares, políticos, burócratas... La mayoría de los investigadores citan el grotesco de E. T. A. Hoffmann como paradigma de esta época.

El principal rasgo del grotesco romántico, que ha heredado de la época renacentista, es la ambivalencia. Dice Bajtín al respecto: «Téngase en cuenta que en el grotesco romántico, la ambivalencia se transforma habitualmente en un contraste

estático y brutal o en una antítesis petrificada» (Bajtín, 1971: 43). En el grotesco romántico es característico la aparición conjunta de la naturaleza (y con la naturaleza los románticos asocian la obra, por consiguiente el artista, el universo y Dios), y el mundo burocrático (con las cosas materiales: ropa, muebles, enseres), esto es, lo vivo y lo muerto. El hombre acaba siendo un ente mecánico: autómatas, personajes teatralizados, máscaras. En el grotesco romántico, y en especial en Hoffmann, también paradigma del Romanticismo en la crítica soviética, lo importante se mezcla con lo mezquino, lo individual y concreto con lo general y estandarizado. El grotesco romántico puede ser fantástico y no fantástico, pero la mayoría de los investigadores lo consideran cómico.

Si la visión romántica del mundo se basa en la dicotomía «yo, Dios-naturaleza» siendo «yo» generalmente el artista-creador, frente al pequeño burgués y lo burgués en general, en cambio en la visión realista del mundo la dicotomía es «persona» frente a sociedad. El realismo presenta al ser como ente social en esencia, pero en una sociedad con leyes y normas.

En el Romanticismo, el grotesco usa frecuentemente otra vida, ajena, llena de milagros y transformaciones, para oponerla a la vida ordinaria y habitual.

El grotesco realista presenta el lugar de la persona en la sociedad, la relación social, la dependencia del individuo en la sociedad. El hombre es rehén del rol social que realiza. La sociedad es la relación de roles. El rol desplaza todo lo humano que hay en el hombre y los atributos de ese rol reemplazan su esencia. El paradigma del grotesco realista en la crítica soviética es Gógol. En Gógol, el hombre aparece deshumanizado, se reduce a una nariz, pero conserva su rol de funcionario, y por consiguiente, sus principios sociales, pero por otro lado estalla desde su interior lo absurdo e ilógico.

Si consideramos el grotesco como un todo, recordando que se trata de la mezcla de cultura popular y cultura elevada, que ha sufrido una evolución milenaria, que contiene una mezcla de elementos fantásticos (no siempre presentes en la obra) que se desarrollan en una realidad cotidiana y verosímil, que ha experimentado transformaciones a lo largo del tiempo, y es cada autor quien finalmente, con su capacidad y estilo propios da cuerpo y aporta elementos nuevos a la obra literaria según sus gustos y su visión del mundo, resulta difícil hacer una separación de unos y otros grotescos. Estas diferencias son posibles de extraer si se estudian en un autor concreto o en una obra determinada.

Ya hemos mencionado el ejemplo moderno de la novela de Bulgákov *El Maestro y Margarita*, donde se mezclan elementos fantásticos (brujas, humanos animalizados, muertos vivientes, diablos) con elementos reales, verosímiles y una crítica satírica social muy, muy concreta. Si pensamos en los grabados de Goya de la serie de los *Caprichos*, nos resulta difícil, en general, decidir qué predomina más y dónde, si lo fantástico o lo satírico. Ponemos por ejemplo dos grabados que están unidos por un mismo tema y van seguidos (números 19 y 20): *Todos caerán* y *Ya van desplumados*. En el primero vemos una joven hermosa, mitad mujer, mitad ave, encaramada en lo alto de una rama sirviendo de cebo. A su alrededor vuelan inocentes varios hombres (un militar, un fraile entre otros), que son también mitad pájaro mitad hombre, y al pie del árbol vemos una anciana del tipo de las celestinas goyescas en acción de rezar y dos sonrientes muchachas que están destripando y desplumando a un hombre-pájaro que ha caído en su trampa. El siguiente grabado muestra a tres hombres-pájaro desplumados y humillados que son expulsados de una habitación a escobazos por unas sonrientes muchachas. El tema es claramente satírico, una crítica a la prostitución y a la ceguera de los hombres que se dejan engañar y atraer por las muchachas, que solo

quieren su dinero. El hecho de incluir a un monje y a un militar entre los hombres-pájaro nos habla de los diferentes estamentos que participan en el negocio, es decir, nos muestra aún más claro una parte del problema. Se trata de un hecho concreto, real, un problema social que el autor denuncia. Pero esta presentación pierde su «realismo» al mostrar unas figuras inexistentes en la realidad, unas figuras totalmente grotescas y fantásticas.

La línea divisoria es muy fina y resulta difícil decidir dónde acaba uno y empieza el otro. Son imágenes de animalización arraigadas en la tradición popular. Recordamos el *Guzmán de Alfarache*; Guzmán confiesa ser hijo de dos hombres a la vez, pues su madre enredó a los dos, pero su abuela enredó a más: «Si mi madre enredó a dos, mi abuela dos docenas. Y como a pollos —como dicen— los hacía comer juntos en un tiesto y dormir en un nidal, sin picarse los unos a los otros» (*Guzmán de Alfarache*: 74). Es una pintura muy similar a la que después ideará Goya, aunque con diferentes motivos.

Igualmente sucede con Quevedo si hablamos de su obra en conjunto; por separado sí podríamos decir que en *El buscón* predominaría lo satírico mientras que en *Los sueños* predominaría lo fantástico.

Para concluir, Dmitri Nikolaev tras su exhaustivo estudio de los dos grotescos, viene a decir que en el fondo ambos grotescos son iguales, aunque tengan ciertamente unas características diferentes.

RASGOS, CONFORMACIÓN Y RECURSOS ARTÍSTICOS

Hemos visto hasta aquí la variada definición sobre el grotesco literario a lo largo de los siglos desde el descubrimiento de las pinturas murales de Roma a finales del siglo XV. Después hemos presentado unas cuantas opiniones y teorías de una serie de críticos que se han aproximado al tema. Posteriormente hemos hecho una especial mención acerca de las dos grandes figuras de dicha crítica: Mijaíl Bajtín y Wolfgang Kayser. Finalmente hemos visto cómo ha evolucionado la técnica del grotesco literario desde Rabelais hasta los autores modernos, y la doble vía a partir del siglo XIX, el grotesco realista (o satírico) y el grotesco romántico (o fantástico).

Consideramos estas aproximaciones correctas, pero parciales e individualizadas en general. Estas aproximaciones se concentran generalmente en una época, en un período concreto, en un tipo de grotesco. La estética del grotesco ha de verse en su conjunto, como una estética completa, diversa y compleja, con aportaciones diferentes, en la que el artista o el escritor, según su estilo, intención y preferencias, según la época y la moda, según su visión del mundo y postura vital, hace más visible uno o varios de los rasgos que pueden componer esta estética. Advierte Nikolaev que en cada nueva etapa de desarrollo artístico de la humanidad el grotesco intervino con un nuevo aspecto, por lo que no sería correcto considerar como «auténtico» un tipo concreto e histórico de grotesco y todo el resto como alteración suya, una desviación de la «norma», como hizo Bajtín al considerar como auténtico solamente el grotesco ambivalente (Nikolaev, 1977:19).

Ofrecemos, pues, nuestra propia teoría y nuestro punto de vista sobre el grotesco, intentando verlo desde una mayor altura y lejanía, como una continuidad en el tiempo, basándonos en todo este material acumulado, considerando las reflexiones de los críticos anteriores y añadiendo, en fin, algunas reflexiones propias. Pero antes vamos a matizar una serie de puntos generales que nos parecen importantes para comprender este trabajo y que se deben tener en cuenta a fin de tener una idea general más completa:

-Salvo mención contraria, siempre nos vamos a referir al grotesco literario. Ya hemos recordado que el origen de la voz «grotesco» procede del arte pictórico, y que posteriormente fue asimilada por la literatura, que con el tiempo le ha ido transfiriendo sus propias definiciones.

-El concepto de grotesco literario ha evolucionado desde el Renacimiento, y ha sido valorado e interpretado de diferentes maneras en el devenir de los siglos: ha habido cambios sociales, políticos, científicos y tecnológicos, guerras, tendencias, modas. Por eso algunos críticos hablan no de un grotesco sino de varios grotescos. Es importante no olvidar esta evolución: cada época ha desarrollado especialmente algún rasgo, ha producido algo suyo, ha manifestado su visión o concepción del mundo y ha «sufrido» la tradición heredada.

-Al igual que en las artes plásticas el grotesco acumula flora, fauna, motivos arquitectónicos, partes del cuerpo humano con detalles mecánicos, de igual manera en el grotesco literario se acumulan detalles no humanos en la composición, mezclando géneros, intercambiando estilos y tiempos para conseguir unir lo trágico y lo cómico, lo humano y lo animal, lo elevado y lo bajo, lo real y lo fantástico, lo verosímil y lo inverosímil en un vivo contraste.

-El hecho de que la crítica literaria alemana, francesa, anglosajona o rusa aporten cada una de ellas numerosos ejemplos de grotescos y puntos de vista para considerarlos de una manera u otra, basándose generalmente en sus propias obras literarias, demuestra que la estética del grotesco literario está muy extendida en la cultura occidental, y que dichas obras presentan rasgos más o menos evidentes o diluidos de lo que se considera grotesco. Cada crítico añade nuevos autores de su propio idioma, con lo que la lista es inmensa. Dado que la crítica literaria hispana no ha sido muy pródiga en el estudio del grotesco, salvo el existente en algunos determinados autores, deja bastante abierto el estudio de «nuestro» grotesco, desde el Arcipreste de Hita hasta la literatura actual a ambos lados del Atlántico.

-Una fuente de confusión a la hora de definir y encuadrar la estética del grotesco literario moderno puede ser la terminología. Y así, Bajtín deja abierto el camino de dos perspectivas, que la crítica rusa va a seguir: el grotesco romántico, que reacciona contra el clasicismo y el racionalismo, y el grotesco realista. Por su parte, Kayser propone otras dos perspectivas que denomina grotesco fantástico y grotesco satírico. Pese a que hay evidentes diferencias muy concretas, sus grandes rasgos generales pueden considerarse perspectivas paralelas si los observamos desde arriba, desde la lejanía. A estas definiciones se pueden añadir otras que también se han propuesto: grotesco arcaico, grotesco mitológico, grotesco medieval, grotesco renacentista o grotesco moderno.

-El grotesco es una mezcla que fusiona una ancestral tradición popular con ciertas aportaciones estilísticas, cultas y literarias. Podemos hablar de un híbrido de lo popular (bajo) y lo culto (elevado) que se encuentran totalmente fundidos en el grotesco literario. Pero a la hora de concebir la tradición desde nuestros lejanos ancestros, el tiempo nos juega una mala pasada, nos resulta difícil medirlo. El hombre (es un proceso lento) empieza a vivir en ciudades hace «solamente» unos ocho mil años y aún hace mucho menos que escribe. Pero hasta ese momento, la tribu, la horda, han transmitido oralmente de generación en generación, leyendas, historias, creencias, costumbres, noticias, formas artísticas, ideas, estilos... Por eso el grotesco se encuentra en todas las disciplinas artísticas, y por eso hay que especificar «grotesco literario», para no mezclar tendencias ni rasgos. De esta tradición oral nacen las fábulas, los cuentos, la mitología (religión), las parodias o las alegorías. La estética grotesca comparte rasgos con estos

géneros, son géneros independientes entre sí, pero conservan tipos de relación. El grotesco se enriquece en el contacto con esos géneros.

-Uno de los grandes errores de la crítica ha sido considerar el grotesco como un humor burdo, una simple caricatura. Eso no es cierto. Una novela como *El buscón* de Quevedo, con toda su serie escatológica, su gusto por lo soez, su humor macabro, etc. es una gran obra, de esmerada construcción, lejana a la improvisación. El humor de Quevedo no es burdo. Una caída en el barro o en los excrementos no hace una obra grotesca, se queda en chiste, en humor burdo, la caída necesita una construcción, un andamiaje, un entramado que le den forma literaria. De hecho, el humor en el grotesco se esconde a menudo bajo elementos que se encuentran en dos planos diferentes. Esta es precisamente la crítica que Yuri Mann hace a Flögel, quien consideró la comicidad del grotesco evidente y fácil, accesible a cualquiera, sin gusto desarrollado, porque Flögel investigó solamente formas bajas del grotesco relacionadas con lo cómico burdo (Mann, 1966: 131).

-Otro error que a veces se deja traslucir en la crítica es considerar el grotesco fundamentalmente como una reacción a una forma artística anterior, como a veces se intuye al leer sobre el grotesco de los románticos o las ideas innovadoras de Víctor Hugo. Ese error se debe a que se ignora la evolución y las aportaciones de las distintas generaciones. Si no, la estética grotesca sería simplemente un experimento formal. La transgresión del grotesco no se debe solamente a una reacción contra algo o alguien. Eso significaría debilitar mucho su amplitud. El grotesco continuará siempre intentando transgredir los límites, está en su esencia misma, y siempre molestará al dogma.

-Una misma obra puede contener elementos totalmente grotescos con otros que no lo son en absoluto, puede ser grotesca en una de sus partes, en un personaje, pero ajena a la estética del grotesco en el resto de la obra (de las tres tramas de *El Maestro y Margarita* de Mijaíl Bulgákov solo una es grotesca). Del mismo modo, un autor puede escribir obras totalmente grotescas, así como otro tipo de obras en las que el grotesco no aparece de ninguna manera (piénsese en el Quevedo de *Los sueños* o de *El buscón* y el Quevedo escritor de poesía amorosa o tratados filosóficos, políticos y morales; compárese el Valle-Inclán de los esperpentos y el Valle-Inclán de *La lámpara maravillosa*). La obra literaria es un todo complejo que puede estar formado por distintos estilos, perspectivas, intenciones. El grotesco puede producirse como elemento de estilo y puede no crear un todo grotesco sino elementos sueltos, escenas, personajes.

-De igual manera, el uso del doble plano realidad-fantasia, puede usarse aleatoriamente, por razones estéticas o necesarias para la trama. El autor puede usar ambos planos y seguir la ficción en un mundo totalmente fantástico, no real, inverosímil, mientras que otros autores rechazan conscientemente las formas que carecen de verosimilitud.

-Por lo tanto, es necesario tener en cuenta siempre el fenómeno de la ambigüedad. La ambigüedad forma parte de la estética grotesca, y no siempre está claro hasta dónde se quiere llegar con la crueldad cómica: el público (o el lector) se ríe de las desgracias, humillaciones o muertes de los personajes, lo cual se entiende como una sublimación de la violencia, pues estando una persona presente en el teatro o leyendo una obra, no participa sino pasivamente en la ficción, es decir, en la realidad que vive día a día, el lector se oculta tras la máscara de la cortesía y la moderación que le impiden llevar a cabo una violencia que la ficción sí le permite; o quizá sea el propio autor, incapaz de usar la violencia en su vida cotidiana, quien sublima sus frustraciones, miedos y odios a través de un papel en blanco, ideando una serie de desgracias ajenas

que le sirven de liberación (el castigo de Margarita a la cúpula literaria de Moscú no puede ser sino la venganza del propio Bulgákov que sufrió su persecución y acoso). En el teatro hay siempre tres instancias: el que ríe, el objeto de la risa y los testigos del reír (el carnaval sí los confunde).

Proponemos seguidamente los rasgos o marcas que sirven, desde nuestro punto de vista, para constatar la existencia de la estética del grotesco literario. En cada rasgo puede aparecer una intensidad y un tono que dependerán del estilo propio del autor, de la moda, de las influencias, son como pinceladas en una pintura, a mayor número de rasgos mayor será el contenido grotesco, a mayor intención más cuerpo grotesco tendrá el texto literario.

Tradicición

El grotesco literario tiene una tradición milenaria, popular, oral, con raíces mitológicas antiguas que le han proporcionado una serie de peculiaridades. El hecho de que no existiera una palabra ni una definición anteriormente, no significa que no existiera el objeto. Es evidente que la realidad objetual del grotesco es mucho más antigua que la palabra que lo define, la cual aparece en el siglo XVI procedente del campo pictórico. Lo grotesco es una constante histórica y universal, y puede ser considerado como el simbolismo tradicional.

Risa

El humor, lo bufonesco, la broma, la risa carnavalesca, el histrionismo son la base de la estética grotesca y perfilan su principal fin: la risa. Sin humor no se concibe el grotesco, es más, si la risa no es reconocida, el grotesco no es activo (piénsese en la tan denostada obra del marqués de Sade, por ejemplo). Por otro lado, este gran caudal basado en un principio en la tradición cómica popular, una vez trasplantado en la literatura y con fines literarios, es decir, en la cultura elevada, va a tomar unos rasgos estéticos muy especiales. Además de las modas internacionales (vampiros y espíritus en el Romanticismo), pueden existir rasgos nacionales (esos vampiros no se dan apenas en el área mediterránea). La risa evoluciona a lo largo de los siglos y se degrada.

Gradación

El grotesco literario se compone de una serie de rasgos. Podemos compararlos a las pinceladas, a las capas de pintura que forman un cuadro y que le van dando cuerpo, intensidad, tono y forma. A mayor número de rasgos (o pinceladas), y mayor intensidad, mayor cuerpo grotesco. Esta posibilidad de gradación hace que el grotesco literario sea muy flexible, pudiéndose encontrar en mayor o menor medida en toda una amplia gama de obras literarias. Y así, encontramos rasgos grotescos en todos los géneros literarios: en la épica, en la lírica, en el drama, y sobre todo, en la comedia por su carácter cómico. La novela no puede ser ajena a la estética del grotesco puesto que se compone de lo bajo (tradicición de lo popular con una larga transmisión oral), y lo culto (lo elevado, lo académico).

Sátira

La familiarización que tiene el grotesco con la ridiculización, la fustigación, la crítica, hace que, aunque no forme parte de la sátira, aparezca frecuentemente con ella como herramienta de crítica social. Así mismo, al grotesco le son propios la exageración, la hipérbole, el exceso, todos ellos con el fin de lograr uno de sus rasgos

más concretos: la deformación. Por ello, el grotesco mezcla proporciones reales con proporciones deformadas, características que lo aproximan a la caricatura, reuniendo elementos de la realidad y formas no creíbles, pero en definitiva se preocupa poco en su posibilidad o no, ni en su verosimilitud. Si bien no toda sátira es grotesca, el grotesco literario sí tiene una tendencia claramente satírica.

Contraste y ambivalencia

El contraste es un elemento básico y característico del grotesco literario, al existir en él una mezcla de lo real y lo fantástico, lo bello y lo deforme, lo trágico y lo cómico, lo sublime y lo bajo, lo culto y lo vulgar, lo puro y lo impuro. De la misma manera, el travestismo degrada lo alto, lo heroico y lo sublime. Incluimos aquí la ambivalencia en el sentido bajtiano: unión y combinación de los fenómenos del nacimiento y la muerte, la bondad y la maldad, la entronización y el destronamiento, el «arriba» espiritual e intelectual y el «abajo» corporal.

Violencia y muerte

El grotesco literario puede incluir, y a menudo lo hace, violencia: física, psíquica, burla, risa maligna, humillación, etc. desde sus formas más crueles y brutales, hasta las más ingeniosas y refinadas. De igual forma, el grotesco juega con el tema de la muerte desde una posición de humor, quizás como válvula de escape, quizás en el sentido de resurrección que cierra el círculo de la vida en un todo cósmico. Una de las consecuencias del encuentro entre muerte y risa es el humor negro. También consideramos importante tener en cuenta que la presencia de esta violencia puede ser simplemente una liberación del autor, que refleja en un papel sus odios, miedos, fobias y deseos de maldad imposibles de llevar a cabo en la sociedad. Esta violencia suele ser cómica, por su esencia catártica, terapéutica, como una liberación personal.

Transgresión

Una de las características más importantes del grotesco es la libertad, que puede aparecer en la forma del relato no sometido a los cánones, ni a la lógica, sino a la fantasía y arbitrariedad del autor. Una consecuencia lógica de este espíritu de libertad es la transgresión, el deseo de romper los moldes, las normas, las leyes, lo que se considera que debe ser correcto, lo que se espera como «normal», lo que llamamos actualmente «políticamente correcto», lo clásico. Considerada la transgresión como un rasgo mayor, ésta podría englobar en sí todo tipo de maldad (transgresión ética), todo tipo de deformación (transgresión estética) y todo tipo de negación divina (transgresión religiosa), que corresponderían a lo malo (perverso), lo feo (horroroso) y lo impuro (impío).

Magia

En la literatura grotesca aparece la magia, la brujería, la mixtificación, la diablura y otros «más allá» o fuerzas increíbles, y aunque no forma parte de la literatura fantástica, del mundo de las hadas, de los cuentos, de las fábulas, de las alegorías, etc. sí utiliza algunos de estos elementos para su interés estético propio. Existe una transposición de lo verosímil en lo inverosímil y viceversa. Además de a través de la magia, con el sueño se consigue que todo sea posible. El resultado es jugar con la extrañeza, lo inverosímil, lo increíble. La magia hace las veces de religión, es el mundo no físico.

Ambigüedad

Hay una ruptura entre motivos y consecuencias, produciéndose a partir de motivos insignificantes consecuencias catastróficas y viceversa, con la intención de producir confusión. De esta manera, el grotesco literario juega con la definición de los límites, para hacer superficial o profundo, masculino o femenino, humano o animal, corporal o espiritual según su antojo e intencionalidad. Aquí incluimos la ironía, figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice. También incluimos aquí el juego grotesco entre dos planos distintos, en los que se mueve a menudo, se mezclan la realidad (verosimilitud) y la fantasía (inverosimilitud), hay un cruce de tiempos que se simultanean entre el presente y el pasado, o el futuro. Un hecho puede ser totalmente extraordinario, increíble para el lector desde el punto de vista lógico, pero no desde el punto de vista de los personajes que continúan su normalidad cotidiana. Las herramientas para presentar la ambigüedad pueden ser también muy variadas: gigantes, locos, bufones, marionetas... Mientras que Kayser considera que es a través de lo fantástico y de lo satírico la forma en que se puede producir esta transgresión, Bajtín argumenta que es la libertad de la fiesta, del espíritu carnavalesco, la que proporciona las bases para crear una crítica social, una transgresión, cuando todo está permitido y no existen las leyes.

Absurdo

El juego con la ambigüedad puede llevar al absurdo. Aunque el absurdo puede no ser grotesco, el grotesco literario actual utiliza más y más lo que no tiene sentido, lo disparatado, lo que pueda parecer contrario a la razón. Consideramos que el absurdo es la continuidad del grotesco literario, el eje de las nuevas conexiones debido a su modernidad y a sus enormes posibilidades creativas.

Marcas estéticas

Existen una serie de recursos utilizados para conseguir fantasía y extrañeza o integrar lo inverosímil en lo verosímil: el juego con el tiempo, el viaje a países lejanos o mundos desconocidos, el sueño, la embriaguez (alcohólica o narcótica), la locura, el delirio, la transformación zoomorfa, el doble, que puede incluir la sombra, el espejo, el retrato, el muñeco (autómata, títere, guiñol), la estatua, los cuales adquieren una vida independiente y autónoma.

Reconocimiento

Igual que la risa debe ser reconocida para que el grotesco sea efectivo, es necesario el reconocimiento para que la parodia, la caricatura, la sátira, la ironía alcancen su meta. Es preciso que exista un objeto concreto y fijado para que surja el efecto de la risa satírica una vez reconocido. El no reconocimiento suele ser generalmente un hecho cultural.

Juego

Al igual que en el grotesco plástico, el juego aparece como una parte importante del grotesco literario. El autor juega con las formas para inventar nuevos resultados, como una licencia artística, como superación del modelo, como libertad de expresión y técnica, al margen de las leyes de la naturaleza. El juego tiene también mucho que ver con la invención, el ingenio artístico o la malicia expresiva, y es muy evidente no solo en la ornamentación y en el estilo sino también en el lenguaje mismo: juegos de

palabras, trabalenguas, combinaciones, invenciones, topónimos, apodos, neologismos. El resultado es elocuencia artística, ingenio del autor, imaginación y formas cómicas, muchas veces sin un fin concreto.

Subversión

El grotesco literario pone en evidencia la corporalidad humana y la animalidad, que se manifiesta alejada de la razón. Al poner en evidencia esta animalidad queda al desnudo todo lo irracional, los instintos primarios del hombre, los cuales se contraponen a la armonía y a la racionalidad que favorecen las relaciones sociales y humanas. Esta manifestación irracional subvierte los valores sociales establecidos: es el «mundo al revés», ya presente en la tradición carnavalesca, similar al *adýnaton* clásico, recurso estilístico de lo que no es posible.

Ninguno de estos rasgos tomado de forma separada, e independiente es capaz por sí mismo de formar una obra grotesca, porque quedaría como un trazo demasiado diluido, apenas perceptible, pero tomados en conjunto, combinándolos, pueden pretender crear una obra grotesca. Además, muchos de los rasgos se relacionan de forma natural entre ellos: juego, violencia, transgresión, sátira, subversión... y están entrecruzados, en conexión, frecuentemente.

Un rasgo lleva a otro de forma natural; Bajtín los encuadra en distintas series para explicar a Rabelais: la serie del cuerpo humano, de la vestimenta, de la comida, de la bebida-borrachera, la serie sexual, la serie de la muerte-excrementos, y hace hincapié en que son series grotescas que se cruzan entre sí, no son herméticas, se complementan.

Por eso, el grotesco como principio de unión de lo incompatible toma forma en la conciencia humana mucho antes de que se encarne en formas artísticas. Las primeras experiencias de una concepción grotesca existen ya en estadios arcaicos de la cultura.

UN EJEMPLO: *ROJO Y NEGRO* DE STENDHAL

Durante mucho tiempo existió el punto de vista según el cual el grotesco era, por su propia naturaleza, hostil al realismo. Lo «realista» era solamente la imagen de lo verosímil, y se concluyó que el grotesco estaba más allá del realismo. Pero la realidad es que la literatura europea del siglo XIX denominada realista no huye del grotesco, simplemente usa el grotesco de una manera diferente y con unos fines distintos que el grotesco romántico.

Pensamos, para poner un ejemplo, en el *Rojo y negro* de Stendhal. Es una obra que se incluye dentro de la tradición de la novela realista del siglo XIX. El realismo fue paulatinamente cambiando su propia concepción de verosimilitud: «Llevando el centro de la carga desde el exterior de la verosimilitud al interior, descubrió amplias posibilidades sin precedentes para la aceptación y asimilación de formas artísticas que se habían producido en épocas anteriores, en particular el grotesco» (Mann, 1966: 32). Y así, el realismo lleva consigo una «psicologización» del grotesco sin precedente hasta entonces, y desarrolla el arte de la personificación de las cosas habituales y las espirituales que suceden a la gente común, así como desarrolla completamente el papel de las argumentaciones. De esta manera el grotesco se sumerge profundamente en la vida cotidiana.

En *Rojo y negro* los elementos grotescos están muy diluidos, porque el estilo elegante del autor los oculta. Por esta razón hay que leer detenidamente con el fin de encontrar esos rasgos, que se encuentran tenues y difuminados en un concreto contexto histórico, político y social. Dice Nikolaev que en la obra realista, escrita en un marco de

verosimilitud de la vida, se mezclan sucesos concretos, circunstancias, caracteres, tipos, etc. en el mismo aspecto en el que ellos existen en la realidad, con sus detalles social-políticos y sus costumbres (costumbrismo). La historia queda completada con el relato. El escritor realista tiende a reflejar una normalidad histórica a través de sus observaciones, de su realidad. Este tipo de novelas (como *Historia de una ciudad* de Saltikov-Schedrín) son al mismo tiempo históricas y no históricas³, sin que haya en ello contradicción (Nikolaev, 1977: 256).

En el capítulo XVIII de la novela *Rojo y negro* se describe la gran expectación que vive Verrières, una pequeña ciudad de provincias, ante la llegada del rey. La ciudad se engalana, se entusiasma y se moviliza: los balcones se alquilan, hay movimientos ocultos para conseguir el mando de la guardia de honor, que acepta finalmente el señor Moirod a pesar del miedo que tiene de montar a caballo. Otros ricos ciudadanos intrigan para conseguir un lugar cerca del rey. Julián Sorel obtiene el puesto de subdiácono. Llega el gran día. Miles de campesinos acuden desde los alrededores a la ciudad, y como no hay sitio suficiente suben a los tejados de las casas. Las damas ocupan los balcones. Aparece el rey. Vítores, cañonazos. Risas al ver cómo el señor Moirod se encoge en su montura y cae del caballo cuando las salvas de bienvenida asustan al animal. Críticas de los liberales ricos y de los nobles al ver a Julián Sorel, hijo de un aserrador, entre la guardia de honor. Luego se dirigen todos a la abadía Brayle-Haut. Va a officiar la ceremonia el joven obispo de Agde, que es sobrino del marqués la Mole. Hay ochenta sacerdotes, que deploran la juventud del obispo. Como Julián debe acompañar al ilustre oficiante en la misa, cambia su traje para vestir la vestimenta religiosa, y lo hace en la misma cámara donde se encuentra el joven obispo, quien ante un espejo, ensaya con su mano derecha el acto de dar bendiciones. La ceremonia es conmovedora, hasta el rey llora. Terminada la misma, el marqués de la Mole manda distribuir entre los campesinos diez mil botellas de vino.

Este es el resumen del capítulo. En una lectura primera, solamente dos escenas podrían parecer grotescas a simple vista. La primera es la caída del caballo del señor Moirod: «Su caballo tuvo el capricho de dejarle sentado en el primer lodazal que encontró en el camino, produciendo el escándalo consiguiente, pues hubo necesidad de retirarle de allí para que pudiera pasar la carroza del rey». La segunda escena, que el autor brillantemente ha incluido en el transcurso del relato, con elegancia, pero con una enorme ironía, es la del joven obispo ante un espejo: «Un joven, ataviado con vestiduras color violeta y con sobrepelliz de rico encaje, se hallaba de pie frente al espejo. Observó Julián que el joven parecía irritado: con la mano derecha no cesaba de dar bendiciones, extremando la gravedad en sus ademanes y sin separar sus miradas del espejo». Julián se pregunta qué diablos hace ese hombre. Luego ve que reanuda las bendiciones ante el espejo: «El obispo entonces se dirigió con paso rápido hacia el centro de la cámara, dio allí media vuelta y echó a andar hacia el espejo con paso lento y dando bendiciones». Luego el obispo le pregunta a Julián si la mitra le queda bien, y si está bien colocada. Julián, que ha hecho esfuerzos por entender qué hace el obispo concluye: «No hay duda —observó mentalmente Julián—. Se ensaya» (véase *Rojo y negro*: 129-134).

La primera de las dos escenas comentadas es un ejemplo típico y tradicional de risa popular, la caída sobre el charco, sobre el barro, sobre los excrementos, en un acto de degradación cómica. En el totalmente grotesco Quevedo, la escena se repite varias veces; Pablos cae del caballo en el carnaval, luego cae de nuevo sobre los excrementos

³ Nikolaev usa dos palabras diferentes en ruso: *istorichny* e *istoricheski* (puede compararse al inglés, que distingue *historic* y *historical*).

queriéndose lucir ante las damas, y aún cae una vez más sobre un charco a la vista de todos. Stendhal incrementa la comicidad de la caída presentando la escena de forma que el lector se entera de cómo la carroza real debe detenerse porque están sacando al señor Moirod del lodazal, obturando el camino.

La segunda escena grotesca de este capítulo es ridícula, es un intento de humillar al clero, es una escena que quiere mostrar la gran mentira clerical y que observa el protagonista, Julián Sorel, anonadado desde un rincón, viendo incrédulo un *Narciso mitrado* que se mira en el espejo de la sacristía y ensaya repetidas veces el gesto de bendecir al pueblo hasta sentir dolor en la mano, pero de la forma más noble, dulce y elegante posible, para impresionar al populacho que se concentra en la calle y espera. Dice Paul Valéry respecto a esta escena:

El clero es el excitante predilecto de Stendhal. Tan pronto pinta el Stendhal mordaz a un obispo que se mira, un Narciso mitrado que ensaya cómo bendecir noble y dulcemente ante el espejo de una sacristía, como el Stendhal terrible lo acusa de doblez o hace befa de la necedad del eclesiástico. Ni siquiera Voltaire ha mirado con tanta crudeza al sacerdocio. No se ha arriesgado a buscar en el mismo corazón del cura para buscar allí lo que ya había intuido —la mentira o la más necia incredulidad que alternativamente Beyle descubre siempre—. Fuera del buen Blanès, abad astrólogo, liberal y hechicero, un poco herético, no hay un cura en Beyle que no sea, y no pueda dejar de ser, o un hipócrita o un necio (Valéry, 1995: 152).

Para Valéry, Stendhal ha pintado una escena donde se aprecia la ironía y la crítica eclesiástica, pero la realidad es que, si hacemos una lectura más profunda y vemos el conjunto aparte de estas dos escenas mencionadas, nos hallamos ante la configuración de una farsa teatral grotesca: el actor principal será el rey, pero habrá también actores locales. El señor Moirod va a ser el bufón, el cómico, que hará reír al público al caer en el lodazal. Los espectadores se distribuyen por rangos sociales: los campesinos ocupan el gallinero del teatro (tejados de las casas), las damas los palcos (balcones alquilados). Todo son habladurías, críticas, chismes, entre los espectadores en platea (participación popular), y entre los actores en bambalinas: al comenzar el Acto I, hay murmullos porque el hijo de un aserrador está entre los actores privilegiados (guardia de honor), luego también hay críticas entre los sacerdotes por ver a un obispo tan joven. El Acto II tiene lugar en la abadía. Hay un cambio de escenografía y vestuario. Uno de los actores principales está nervioso, es muy joven, y ensaya y repite su papel antes de salir a escena. Al final de la obra hay un cóctel para todos (como en las comedias de Plauto y en las fiestas populares). Todos han participado, activa y pasivamente, y cuando llega el cóctel, todos actúan activamente bebiendo. El mismo Valéry confiesa que a Stendhal le encantaba la ópera bufa y que su obra presenta en ocasiones ecos de opereta: «Por lo que respecta al cuadro de la vida provinciana, Parísina, militar, política, parlamentaria o electoral, a la encantadora caricatura de los primeros años del reinado de Luis Felipe, a la comedia viva y brillante, vodevil a veces —también a veces *La cartuja de Parma* hace pensar en una opereta—» (Valéry, 1995: 133-134).

El espectáculo que presenta Stendhal es, no obstante, de un grotesco suave, comedido, porque mantiene la elegancia y la finura en su estilo, que aparece muy contenido. No era la intención del autor, pero podemos aplicar a la escena del obispo diferentes pinceladas para conseguir un tono más nítidamente grotesco en el acabado:

-El joven obispo tiene que subirse a un escabel para poder verse en el espejo.

-El joven obispo tiene rasgos faciales de algún animal (canino, felino, ave, batracio).

El joven obispo no se ha dado cuenta de que su elegante capa tiene una mancha de aceite o cal detrás porque se ha sentado sobre algún lugar indeseado o se ha arrimado a una pared.

-El espejo es cóncavo o convexo según él se ve a sí mismo.

-El joven obispo sonríe de forma que parece aún más una mujer.

-El joven obispo alza el brazo como para bendecir a la plebe, pero de repente hace un corte de mangas y se ríe y repite la acción.

-El cardenal que hay pintado en un cuadro de la sacristía sale del mismo y le coloca bien la capa y mantiene una conversación (teológica, mundana, cómica, reprobatoria) con el joven obispo.

-El joven obispo se ve reflejado como Papa y habla como tal en voz alta y convincente.

-Etc.

Y lo mismo se podría inventar con cualquiera de los actores presentes en la obra. Una caída del rey en el barro, sería una pincelada grotesca más nítida. Pero recordamos de nuevo que el hecho mismo de una caída no crea una obra grotesca (comicidad burda), se precisa un entramado más complejo. Aparte del recurso técnico (una caída) se necesita un recurso artístico, hay que crear una historia como la que ha ideado Stendhal, con todos sus personajes, relaciones y circunstancias, para que el efecto grotesco tenga cuerpo. Por esta razón, el lector puede quedarse con una lectura superficial de la obra y no leer más profundo. Yuri Mann critica precisamente a Flögel haber considerado la comicidad del grotesco evidente y fácil, accesible a cualquiera, sin gusto desarrollado. Pero esto fue así porque Flögel investigó formas bajas del grotesco relacionadas con lo cómico burdo. Y así, por ejemplo, el lector de *La nariz* de Gógol puede quedarse con lo exterior, lo increíble, el vanidoso mayor Kovalev caminando por San Petersburgo sin su respetable nariz «pero podría ir más lejos, concebir la esencia del grotesco; entonces se le abriría todo un contenido profundo de comicidad». Por esa misma razón de lectura superficial, el relato *La nariz* fue rechazado por el periódico *El observador moscovita* a causa de su trivialidad y banalidad (véase Mann, 1966: 131-132).

Cualquiera de estas pinceladas añadidas e inventadas existe ya en alguna obra literaria, desde el antepasado pintado que sale del cuadro en *El castillo de Otranto* de Walpole, a los espejos cóncavos que deforman la realidad del callejón del Gato en *Luces de Bohemia*.

Una comparación similar hace Alberto Navarro González, en su estudio sobre lo grotesco en Calderón de la Barca, quien «supo llevar lo grotesco a las tablas con singular vigor y acierto». Y más adelante, comparando a Calderón con los dos grandes autores grotescos españoles, Quevedo y Valle-Inclán, añade:

Lo grotesco en Calderón es de índole eminentemente ingeniosa, alegre e inofensiva. Fácil es observar, en efecto, que la risa, la parodia y la burla que surgen de los personajes, situaciones y coloquios grotescos en los escenarios calderonianos, carecen de la acre amargura y crueldad que hallamos en Quevedo y Valle-Inclán (Navarro González, 1984: 140).

No, no es que sea por amargura y crueldad, como apunta Navarro González, sino porque los rasgos son más nítidos y más marcados expresamente, por cuestiones de estilo, por cuestiones estéticas, por cuestiones personales, y la risa «cruel» y «amarga»

aparece con más intensidad en Quevedo y en Valle-Inclán porque en ambos forma parte de su modo de escribir más grotescamente intenso. Es su estilo, y se divierten con él, les gusta.

Para conseguir una degradación aún más grotesca y cómica del desfile real por las calles de la ciudad que acabamos de ver en Stendhal, basta recordar la hilarante escena del desfile de carnaval en Bruselas que se nos relata en *Estebanillo González*. Si en Stendhal la escena teatral está vista desde el lado de los espectadores y son el rey y el obispo los actores principales y todo sucede de forma muy comedida, los observados y a la vez actores en *Estebanillo González* son el mismo Estebanillo junto con otros actores y un mulo, que interpretan la función con el resultado de una comedia totalmente bufonesca, grotesca y divertida: en escena aparece una cama, un asno atado sobre ella cubierto con una sábana y una colcha, todo ello colocado sobre un gran carro que recorre las calles. Un compañero, vestido de mujer, hace las veces de esposa del asno, y se lamenta de la enfermedad del marido a lo largo del recorrido. Otro compañero, vestido de barbero, lleva ventosas y jeringas, y Estebanillo, disfrazado de doctor, le va tomando el pulso al enfermo, le extrae una muestra de orina, la mira con anteojos detalladamente en el orinal, y se la bebe haciendo ascos (en realidad es cerveza). Hace señales al barbero para que aplique las ventosas, consiguiendo que el enfermo, inquieto, empiece a cocear y a rebuznar, y cuando pasan ante su alteza, le indica con gestos al barbero que proceda con la purga. El paciente «sintiendo la frialdad del regadío y la borrasca de las tripas (...) le dio un cañonazo de feno [‘heno’] mascado con tal violencia y abundancia de tacos en medio el rostro, que le turbó la vista y le engrasó toda la delantera del vestido» (*Estebanillo González*: II, 138). El alterado asno empieza a patear y cocear a los actores y el jolgorio es general.

Las pinceladas grotescas son aquí mucho más nítidas, presentan la esencia carnavalesca con más evidencia y se recrean en lo bufonesco, en lo escatológico y en lo cómico.

En definitiva, en *Rojo y negro* nos hallamos ante un capítulo claramente grotesco, una escena de teatro puro, aunque Stendhal lo haya pintado suave y elegantemente, con un estilo que en nada se parece al de *Estebanillo González*, pero que encaja perfectamente en la tradición carnavalesca. Recordamos las palabras de Peter Burke: «El carnaval puede verse como una inmensa obra de teatro, representada en las calles y las plazas principales, convirtiendo a la ciudad en un inmenso escenario sin paredes» (Burke, 1996: 263).

EL HUMANISMO Y LA RISA. FRANÇOIS RABELAIS

Los humanistas propugnan un retorno a la cultura grecolatina como medio de restaurar una serie de valores humanos. No se trata de un mero retorno o admiración hacia los textos clásicos, sino de encontrar en ellos y en su estudio un camino sobre el que construir una nueva sociedad de ciudadanos cultos y educados en valores morales, tanto individuales como sociales.

Entre los humanistas destaca Erasmo de Rotterdam (1466-1536), que acabaría siendo uno de los más influyentes y respetados, aunque también criticados, de su época. Filósofo, filólogo, teólogo, traductor, viajó por Europa, residió largas temporadas en Lovaina, Basilea, Londres y París, y mantuvo amistad con diferentes sabios europeos, uno de los cuales sería Tomás Moro, a quien conoció en su primer viaje a Inglaterra en 1499. Su obra más relevante será el *Elogio de la locura* (*Moriae Encomium*).

Erasmus fue quien con más finura se inspiró en Luciano de Samosata en la época del Renacimiento a la hora de combatir las exageraciones de su época, fustigar posturas irracionales y burlarse de las necesidades. En la misma línea sitúa José Alsina a Rabelais en su introducción a los *Diálogos* de Luciano de Samosata, que habría sabido utilizar ciertos elementos del espíritu de Luciano y de quien sería «camarada espiritual». Considera lucianescos los capítulos XXXIII del *Gargantúa*, el II del *Pantagruel* (episodio de Epistemón) y el XXV del *Pantagruel*.

Rabelais consideró a Erasmo como un maestro de la cultura, un padre espiritual, y fue abiertamente influido por el holandés, con quien compartió una visión optimista del mundo. En su *Libro Tercero* hace reiterada referencia de los *Adagios* de Erasmo, que son una especie de refranes, sátiras y moralejas con comentarios mordaces.

Rabelais es optimista frente al cristianismo, que es en general pesimista. Él y otros humanistas optimistas ven su época como un nuevo tiempo prometedor, una diáfana etapa que va a iluminar al ser humano tras la oscura y misérrima Edad Media. Les desagrada la filosofía, la pedagogía y la escolástica medievales, aman la creación y unen al hombre con el cosmos: y así los hombres y los gigantes en Rabelais respiran, suspiran, lloran, beben, orinan, copulan... son organismos abiertos al mundo y se comunican con el más allá que es el Cosmos. Entre el cuerpo humano y el cosmos no hay fronteras (muchos filósofos de la época creen esto, como Pico della Mirandola, Campanella o Giordano Bruno). Los humanistas quieren mirar hacia delante, con alegría, por eso quizás les sedujo tanto Horacio, por su manera alegre de ver la vida; no obstante, tienen aún cierta influencia de ese tiempo pasado del que se quieren alejar. Erasmo y los humanistas optimistas hacen del hombre un equivalente a un Dios bueno y creen en un Dios bondadoso que permitiría el advenimiento de una edad dorada y de una sociedad sin supersticiones; frente a ellos, se encuentran los doctores de la Sorbona, Lutero (que cree en el demonio y en un Creador terrible y vengador) y los pesimistas (Maquiavelo, Savonarola, Calvino) que ven preferentemente en el hombre una maldad innata. Y serán precisamente estos últimos quienes acabarán dominando las ideas en un siglo que se verá abocado a la guerra (Guerras de Religión) tras el Concilio de Trento y el contraataque de la Iglesia Católica. A los que no saben reír, a los severos, Rabelais los denomina *agelastos* (del griego «los que no ríen») representados muchas veces por los doctores de la Sorbona.

A este grupo optimista se les llama también utopistas, por el libro de Tomás Moro *Utopía*. Utopía será también el nombre del reino de Gargantúa y de su hijo Pantagruel, y utópica será la abadía de Telema, que Gargantúa cede a Fray Juan en agradecimiento por su ayuda y valor en la guerra contra los enemigos. No obstante, aún hay rasgos medievales arraigados en el Humanismo, por ejemplo la debatida y posible misoginia de Rabelais en el *Libro Tercero*, que reúne los estereotipos de los juglares medievales contra las mujeres: carecen de sabiduría, son habladoras, hipócritas, inconstantes, imperfectas... (*Libro Tercero*: XXII). Rabelais, profeta del Renacimiento, está lejos de haberse despojado de la cultura medieval y de las ideas medievales, las cuales han presidido su formación primera, aunque ciertamente se encuentra en esa generación que quiere cambiar algo respecto a la anterior (Lote, 1972: 150). Por eso recuerda Baraz que en la carta de Gargantúa a su hijo se expresa la idea de una nueva generación que representa un progreso. Para el autor, no es una visión evolucionista del mundo, sino que el Renacimiento significa un progreso respecto a la Edad Media (Baraz, 1983: 149).

Aunque es Rabelais quien mejor ha representado esta nueva corriente, en un nuevo tiempo, la teoría quedó plasmada en el libro mencionado de Erasmo *Elogio de la locura*, donde se ha de entender «locura» en el sentido de «estupidez, necedad, tontería»: «La *Moría* recoge la tradición antigua del loco que ríe —Demócrito—, la cristianiza y construye con ella un pensamiento antiautoritario. Ese pensamiento antiautoritario, antidogmático, se funda en la filosofía de la risa y está íntimamente unido a la *Utopía* de Tomás Moro» (Beltrán, 2002: 213).

Debido a ese espíritu antidogmático, en la abadía de Telema hay una sola cláusula en su regla: «Haz lo que quieras». En la obra de Rabelais se respira libertad, descaro, alegría. Su verbo bufonesco y sucio le atrajo muchos enemigos y antipatías, otros lamentaron que no hiciera mejor uso de su ingenio incuestionable. Se le recriminó su moral, se le consideró enemigo de Dios: Calvino lo llama «perro blasfemo».

Es evidente la burla clerical y religiosa en distintos pasajes de *Gargantúa y Pantagruel*: Panurgo es asado como San Lorenzo, pero medio asado escapa al galope con la espalda chamuscada «y bien sabe Dios cómo hedía mi espalda de cordero», la gente, viéndole medio quemado, le echa agua, pero un jorobado se le va comiendo trozos de carne asada, luego le atacan los perros, pero se salva arrojándoles trozos soasados de su propio cuerpo, lo cual sería como una parodia de los milagros (*Pantagruel*: XIV); Epistemón resucita porque Panurgo le lava la cabeza cortada con vino blanco, la calienta en su bragueta y la cose al cuerpo (parodia de Lázaro), y Epistemón explica que ha visto en el infierno, entre otros, a siete papas (*Pantagruel*: XXX); Gargantúa nace por la oreja (anunciación); ataques a los teólogos (*Gargantúa*: VI); las ceremonias de la Iglesia Católica son tomadas a burla o sirven para presentar escenas grotescas, como la sed de la multitud que acaba bebiendo agua bendita (*Pantagruel*: II); Panurgo cose la ropa del sacerdote, quien al quitarse una de las casullas queda en cueros (*Pantagruel*: XVI); en su viaje por Francia para visitar las universidades: «Vino a Aviñón, donde no pasaron tres días sin que se enamorase, ya que las mujeres gustan allí de menear las nalgas, por ser esta tierra papal» (*Pantagruel*: V); Gargantúa se burla del culto a los santos y a las reliquias, y les dice a los romeros que vuelvan a casa, se queden con sus familias, y no pierdan más el tiempo (*Gargantúa*: VI). «En la última página de *Gargantúa* parece posicionarse claramente bajo la bandera de la Reforma. A partir del *Libro Tercero*, ya no hay duda, los ataques dirigidos contra la Iglesia Católica se acumulan» (Lote, 1972: 234).

Una de las aportaciones de los humanistas a su tiempo, y con ello quieren distanciarse de la que ellos consideran «oscura» Edad Media, es la importancia que le otorgan a la risa: ennoblecen la risa y la consideran positiva y terapéutica. No es que en la Edad Media no existieran actos paródicos y risibles, que existían, pero quedaban al margen de lo oficial, como expresiones populares. Los humanistas asumen la risa como necesaria y benéfica. La despedida de Erasmo en *Elogio de la locura* dice: «Quare valete, plaudite, vivite, bibite, Moriae celeberrimi Mystae!»⁴; Rabelais comienza *Gargantúa* dirigiéndose en verso a sus lectores para recordarles que «es mejor escribir de risas que de lágrimas ya que reír es propio del hombre»⁵ y Gargantúa nace gritando «¡a beber!, ¡a beber!».

El Humanismo le da gran importancia a la risa y hace un elogio de ella. Lo cómico es profano porque lo sagrado excluye la risa. El reír es uno de los fundamentos del espíritu crítico. Donde no se puede reír hay un poder autocrático o teocrático: «El

⁴ «Por lo tanto, salud, celebérrimos devotos de la Estupidez, ¡aplaudid, vivid, bebed!».

⁵ «Mieux est de de ris que de larmes escripre, pour ce que rire est le propre de l'homme».

humor siempre ha sido más amigo de escépticos que de doctrinarios» dice Francisco Rico en su estudio sobre la picaresca española (Rico, 2000: 58). Ante los censores, los inquisidores o los tiranos, uno no se ríe, y ellos tampoco lo hacen, porque el espíritu dogmático no tolera la risa. El humor contestatario se reprime porque es la prueba de un espíritu de independencia. Rabelais es un revolucionario tan solo porque su reír es enorme (Nysenholc, 1995: 47). Para Nysenholc no hay ningún pasaje serio en Rabelais, ni siquiera cuando diserta.

Rabelais estudió medicina en la universidad francesa más prestigiosa en aquel momento para los estudios médicos, Montpellier. En 1537 recibió el título de médico aunque ya había ejercido como tal anteriormente, al servicio del Cardenal de Bellay. De la importancia que la medicina humanista le otorgó a la risa sirve como muestra la obra del famoso médico Laurent Joubert (1529-1582), doctorado veintiún años después de Rabelais en la misma universidad y de la que llegaría a ser rector; en 1579 publicó su *Tratado de la risa*, obra muy influyente en los tratados médicos de la época.

Joubert asegura que el rostro de los que están alegres y ríen es más hermoso, quienes no ríen son melancólicos y tristes, por eso reconsidera la importancia terapéutica de la risa, como en la Antigüedad hicieron Hipócrates y Galeno. Enumera a quienes murieron de alegría, a quienes murieron de risa, a quienes nunca rieron, a quienes siempre mantuvieron el mismo semblante (listas y anécdotas tan gratas a Rabelais). El hecho de que los médicos de esta época, por la influencia de Hipócrates y Galeno, consideren la risa como un remedio terapéutico y crean en su capacidad curativa, va a facilitar en parte que la cultura popular de la risa, desarrollada al margen de la esfera oficial, se infiltre en el mundo de la alta literatura y la alta ideología, aportando parte de su esencia, como sucede en Rabelais, Cervantes, Shakespeare o los autores de la picaresca española, que incluyen chistes, dichos, refranes, anécdotas o situaciones cómicas que proceden de la tradición popular oral y pretenden hacer reír.

Por otra parte, ese interés que muestra el Renacimiento por el reír tiene también que ver con su interés por las pasiones humanas, porque tras el reír se esconden las pasiones. Reír lleva implícito saber reír y debe responder a las exigencias de la ética y de la estética. Los teólogos y maestros espirituales desconfían de la risa no solo porque defienden una actitud recogida y austera de la vida, sino también por su aspecto grotesco, especialmente si toma un aspecto diabólico. El límite de la risa es la mesura. Además, la risa deforma nuestro rostro y nos aproxima a los animales (véase Ménager, 1995: 87-88).

En Rabelais, por el contrario, la risa es igualitaria y sus imágenes no son dogmáticas: no hay dogmatismo, autoridad, ni formalidad unilateral. Su obra goza de gran libertad, por eso su risa es sana, inteligente y terapéutica. Como médico quiere hacer reír al enfermo para que sane. El hecho físico de la risa se mezcla con su visión cómica del mundo y la alegría que nace de la libertad interior. Sus personajes ríen mucho, pero también lo hace el sabio que él presenta como ejemplo, Sócrates-Sileno, «el que siempre ríe» (en esto también coincide con Erasmo, que ve en Sócrates el maestro del humor y de la ironía, mientras que Nietzsche va a oponerse totalmente a esta visión del filósofo griego y lo va a considerar un moralista).

La significación ritual y religiosa que tenía la risa ha desaparecido ya en tiempos de Rabelais, pues el cristianismo la ha considerado negativamente. Por eso, se podría decir que Rabelais es un revolucionario, como opina Nysenholc, en el sentido de que le otorga de nuevo la importancia vital que pudo tener antes del cristianismo. Bajtín sí ve esa catarsis regeneradora de la risa (carnaval) como también lo hace Propp: «Si con la

entrada en el reino de la muerte se prohíbe toda manifestación de risa, incluso si allí imperaba la prohibición de la risa, aquí la risa se hace un deber, una verdadera obligación. El pensamiento va aún más allá: a la risa se le atribuye la facultad no solo de acompañar a la vida, sino también de provocarla» (Propp, 1980: 61).

La prohibición de reír en el reino de la muerte, la vuelta a la vida (renacimiento) va acompañada por risas, y esos son los mitos que explica Propp, como por ejemplo un mito indio: «En un mito indio, dos hermanos son engullidos por una ballena que se los lleva a otro país. En el vientre de la ballena hace tal calor que pierden el cabello, quedando calvos. Al salir del vientre de la ballena cada uno ve la calva del otro y los dos se ríen» (Propp, 1980: 61).

El nacimiento de Pantagruel es cómico y pretende provocar la risa al presentar la escena: tras una larga sequía, un calor vehemente que provoca la muerte de los animales, la caída de los pájaros por falta de humedad, el agotamiento de las fuentes, los hombres caminan con la lengua fuera como lebreles y se ha de vigilar el agua bendita de las iglesias para que no se agote... en ese contexto nace el niño Pantagruel, y no lo hace con un pan bajo el brazo, sino que trae consigo para aliviar la sed de sus compatriotas: «Sesenta y ocho trajinantes, cada cual tirando del ronzal un mulo completamente cargado de sal, después de los cuales salieron nueve dromedarios cargados de jamones y lenguas de buey ahumadas y siete camellos cargados de anguilas saladas de las que se comen en cuaresma» (*Pantagruel*: III).

Por su parte, el padre de Pantagruel, Gargantúa, nace gritando «¡a beber!, ¡a beber!», y primero bebe hectolitros de leche y luego bebe mosto, que le mueve el vientre y le hace defecar más de lo natural. Estos nacimientos los explica Bajtín por medio de su teoría del carnaval, y le da un valor regenerativo.

Bajtín hizo un excelente estudio para explicar la obra de Rabelais, y su trabajo acabó siendo un modelo y una obra de cabecera incluso actualmente, décadas después. Explica la obra rabelaisiana a través del espíritu del carnaval y de la cultura popular festiva, y la divide en un conjunto de series: la serie de la muerte, la serie fisiológica, la serie de la violencia, la serie sexual... «Rabelais construye series muy diversas que pueden reunirse en los siguientes puntos: la serie del cuerpo humano; la vestimenta; la serie de la comida; la serie de la bebida y borrachera; la serie sexual (cópula); la serie de la muerte; la serie de los excrementos» (Bajtín, 2019: 362). Para Bajtín, Rabelais es el heredero de la risa popular milenaria y el que la lleva a su culminación. Considera su obra literaria como clave de toda la cultura cómica europea por su influencia en gran número de autores posteriores. El estudio exhaustivo que hace de *Gargantúa* y *Pantagruel* le sirve para explicar la cultura cómica popular, que ha permanecido incomprendida e inexplorada. El humor carnavalesco es un humor festivo, no se trata de un evento cómico aislado, sino que todo el pueblo participa: «La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo» (Bajtín, 1971: 17) y tiene un carácter ambivalente. En *Gargantúa* y *Pantagruel* todo es abundante, no existe la escasez sino la abundancia, como en la fiesta y en el banquete. El libro entero es una victoria contra el hambre, como es el martes de carnaval, una victoria sobre la Cuaresma. A los placeres de la mesa, se añaden los placeres venéreos, que aparecen a veces como juegos de palabras divertidos y ocurrentes. Comida, bebida, risa, juerga, sexo significan vida. La crítica moderna ha considerado a Rabelais un autor satírico, y es un error porque la comicidad de Rabelais y su humor van más allá de la sátira, más bien ha de considerarse una literatura festiva. El humor en Rabelais es igualitario, como lo es el espíritu del carnaval, y no teme a la muerte. Cuando Epistemón regresa a la vida desde el infierno y

relata cómo es la vida de ultratumba, Pantagruel interrumpe el listado de los que penan allí y propone comer y beber (*Pantagruel*: XXX). Ese es el espíritu general de la novela, disfrutar del momento con la compañía, la bebida, la comida, el sexo y todo lo agradable que nos puede proporcionar la vida.

Una de las escenas de alegría carnavalesca que ilustra bien la teoría de Bajtín sucede en *Gargantua* (IV), en el transcurso de un banquete «pantagruélico». Gargamella siente los primeros dolores de parto un martes lardero o de carnestolendas. Sacrifican trescientos setenta y siete mil catorce bueyes para hacer callos e invitan a todos los ciudadanos de varias localidades «y otros vecinos, todos ellos buenos bebedores, buenos compañeros y buenos jugadores de bolos». Es decir, todos ellos amantes del vino, buenas gentes, y juguetones (equívoco obsceno). Todos comen, beben y disfrutan de la compañía. Triunfa lo corporal sobre todos los enemigos del cuerpo (religión, muerte, enfermedad, carestía), vence el momento sobre el tiempo. Mientras todos beben, gritan, cuentan, comen, cantan, nace Gargantúa (regeneración) con todo tipo de detalles físicos y fisiológicos que describen las emisiones y flujos corporales que la madre emite durante el parto, porque a la serie del banquete no le podía faltar la serie del cuerpo, y es que todo lo corporal y las imágenes del cuerpo humano, incluyendo comida, bebida, defecación y vida sexual, juegan un papel muy importante en la obra.

Todos estos temas de taberna, lascivos y alegres, son una continuación de una antigua tradición festiva popular, que en la Edad Media podemos ver en los Goliardos (poemas en latín o en las lenguas vulgares). Por otra parte, las imágenes del cuerpo se presentan de una forma muy exagerada. Para Bajtín, estas formas corporales, a veces gigantescas, no son sino herencia, quizás algo modificada en el Renacimiento, de la cultura del humor popular, y las denomina *realismo grotesco*. En el realismo grotesco el elemento corporal es totalmente positivo, pues se presenta no como un cuerpo privado sino como un representante de toda la humanidad, por eso aparece de forma grandiosa, exagerada, inmensa (Bajtín, 1971: 23). La exageración tiene un carácter positivo: fertilidad, crecimiento y abundancia, y es también festivo, como si se tratara de un banquete para todo el mundo. El principio esencial del realismo grotesco es la degradación, pero esta degradación se ha de entender como una separación de todo lo terrenal y lo celestial. El «arriba» y el «abajo» tienen un significado estrictamente topográfico. «Abajo» significa la tierra y «arriba» el cielo. La tierra es un elemento que devora, que traga (tumba, matriz) y al mismo tiempo un elemento del nacimiento, del renacimiento (pecho materno). Por lo tanto, degradación significa bajar a la tierra, estar en contacto con la tierra, la cual devora y genera al mismo tiempo, como en el nacimiento de Pantagruel, que significa la muerte de la madre. El cuerpo no se separa del mundo y muestra la orina, la defecación, el acto sexual, la muerte o el nacimiento, como en el nacimiento de Gargantúa, que va acompañado de todo tipo de restos y flujos corporales.

Bajtín considera que estas series del cuerpo y escatológicas son una actitud ante el futuro (Bajtín, 2019: 344). El futuro carece de contenido concreto, se halla vacío, el pasado se idealiza y se considera la Edad de Oro como el «estado natural». A través de nuestros restos orgánicos el futuro se vacía, se le considera un final con una actitud indiferente, porque todo lo existente tiene un final, que tarde o temprano llega. La escatología representa ese final, los restos corporales humanos son una continuación inútil de nuestro presente de duración indefinida. Rupert Glasgow añade a la teoría de Bajtín el ejemplo de Panurgo, cuando en el *Libro IV* se caga de miedo al confundir al gato con el diablo y Rabelais aprovecha la situación para ofrecer al lector una

explicación médica sobre el asunto comenzando por un análisis médico. La risa escatológica sería aquí no solo una degradación del miedo, sino también una superación de él (Glasgow, 1995: 300). Esta misma escena aparece también en el *Guzmán de Alfarache*, cuando una noche hay una algarada de gatos y Guzmán cree que se van a comer la carne que él ha dejado colgada, por lo que sale disparado en cueros. El ama, también en cueros y bebida, baja asustada por los maullidos. Se ven, se asustan mutuamente, y ella se hace encima sus necesidades (*Guzmán de Alfarache*: I, II, VI).

La serie de los excrementos ocupa en la novela una parte importante, como también lo ocupa la serie de las obscenidades, sobre todo sexuales, que son constantes. Las obscenidades sexuales van desde la broma y la anécdota, o las reflexiones médicas, hasta la obscenidad más abierta o encubierta con juegos de palabras. Muchas de estas anécdotas y relatos tienen un origen folclórico (Bajtín, 2019: 384), y recuerda que el tema de la defecación jugaba un importante papel en el ritual medieval de la «fiesta de los locos» donde se usaban excrementos en vez de incienso mientras el obispo electo para la ocasión cantaba seriamente el servicio. Luego iban en un carro lleno de estiércol que arrojaban por las calles a la gente.

Aunque Bajtín no lo nombra, se puede citar *Le Roman de Fauvel*, de comienzos del siglo XIV, poema escrito por un miembro de la Cancillería (Gervais du Bus) y por un magistrado de la Corte (Raoul Chaillu du Pestain), los cuales crean en verso una obra blasfema y crítica, en la que un asno (el asno es la figura de la parodia eclesiástica medieval, y símbolo de lo bajo y lo material), Fauvel, gracias a Fortuna acaba en el palacio real como señor poderoso. Entre los versos hay un *charivari* obsceno y jocoso. En el trabajo discográfico de René Clemencic (1976) se intenta crear el ambiente carnavalesco callejero: música, gritos, sonidos de cencerros, voces populares burlescas, carcajadas, ventosidades, etc. «Las libertades escatológicas —generalmente verbales— jugaban un papel importante durante los carnavales» (Bajtín, 1971: 149).

Todos estos elementos escatológicos van a estar todavía muy presentes en la novela picaresca. Recordemos la escena de Estebanillo González en el carnaval en Bruselas, o toda la serie escatológica de Quevedo en *El buscón*.

En su tiempo la obra de Rabelais se consideró provocadora y obscena. Ciertamente, las obscenidades y las groserías eran frecuentes en los cuentos medievales, pero no se podía tolerar que un protegido del Cardenal de Bellay pudiera permitirse semejantes excesos con el lenguaje, ese lenguaje popular y soez que Bajtín denomina «lengua del mercado» y que aparece en la obra junto con el idioma elevado. Pese a las reiteradas críticas de la Facultad de Teología de la Sorbona, que ya había condenado el *Pantagruel* de 1532 por su obscenidad, hay obscenidades en los libros siguientes. Frente a la lectura carnavalesca que hace Bajtín, global y profunda, también puede considerarse que la obscenidad y la vulgaridad en Rabelais es un desafío dirigido contra la hipocresía eclesiástica y beata, contra los repipis eclesiásticos que tienen prohibida la entrada en la abadía de Telema: «No entréis aquí, santurrones hipócritas, viejos impostores, farsantes engreídos» (*Gargantúa*: LIV).

El humor carnavalesco y festivo, no solo es anterior a Rabelais, sino que permanece tras él, aunque sea estéticamente diferente. Se puede trazar una línea de sucesión de obras literarias (cultura elevada) que transmiten múltiples elementos de la cultura popular a lo largo de los siglos: Aristófanes, Plauto, Luciano de Samosata, Arcipreste de Hita, el cuento medieval (Chaucer, Boccaccio), Rabelais, novela picaresca, representan las diferentes generaciones en tiempos diferentes que participan de esa visión alegre de la vida y mezclan los dos ámbitos, el popular y el culto. Y la

línea transmisora no se detiene ahí, y aunque cambie su forma, su estética, conserva el espíritu.

Recordemos dos obras modernas: *Vida de Pedro Saputo* (1844) del aragonés Braulio Foz y *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez. Son dos obras mucho más actuales, modernas, por lo tanto diferentes a *Gargantúa y Pantagruel*, con otra técnica narrativa, con otra puesta en escena, pero que presentan todavía la esencia y el espíritu de la risa carnalesca como patrimonio del pueblo. Ambas contienen esos elementos tradicionales y populares de la comida, bebida, sexo con el significado de vida, risa, fiesta, y configuran una literatura festiva y alegre.

La novela *Vida de Pedro Saputo* es un conglomerado de tradición folclórica y literatura que «se ha resistido siempre a dejar entrever qué parte de su inspiración procede de la tradición culta escrita y qué es lo que debe a la tradición oral viva todavía en su tiempo» (Calvo Carilla, 2010: LX). Hay que recordar que el autor, Braulio Foz, era catedrático de lengua y literatura griegas en la universidad de Zaragoza, por lo que conocía la tradición culta escrita y especialmente la clásica. En su estudio sobre esta novela, Calvo Carilla menciona una serie de influencias literarias; la épica (*Odisea*): y así, la localidad oscense Almudévar sería una mítica Ítaca a la que siempre se regresa pese a que las Circes le retengan provisionalmente, donde la mujer es la única que sufre por la separación e incluso el final, con un misterioso mendigo que se presenta en Almudévar y que sería el propio Saputo; de la novela griega tomaría el patrón del viaje como componente básico de la trama; el *Quijote* sería el modelo por excelencia, un héroe fiel a sus convicciones y debelador de fantasías así como de los defectos sociales; la picaresca proporciona una galería de modelos, la estructura itinerante, el cúmulo de picardías y aventuras, aunque el protagonista no sea propiamente un pícaro. Todo ello unido a la tradición: los cuentos populares, los refranes, las patrañas, los chascarrillos, las anécdotas, de los que el autor era entusiasta recopilador. El mismo Pedro Saputo es un personaje tradicional ya conocido en el siglo XVII. Hay aún más sátira anticlerical que en Rabelais, muy propia del siglo XIX. Pero donde el espíritu carnalesco se muestra más puro es en la feria, en las fiestas de los pueblos, en los bailes de las aldeas, en los pasajes alegres de la tuna, en los cuentos graciosos típicos de la tradición, como el cuento de los higos y el pleito que los de Almudévar entablan contra el sol, o como el cuentecillo del tejedor ahorcado, que aparece en la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz (1574), que fue un compendio de apotegmas, cuentecillos, anécdotas, chistes y motes en su mayoría producto de la tradición oral. Al igual que en Rabelais, el lenguaje mezcla cultismos (citas clásicas, por ejemplo) con refranes populares y voces locales. También comparte con *Gargantúa y Pantagruel* ese interés por las listas de cosas (juegos, insultos contra una vieja, lista de médicos y sabios antiguos, de remedios médicos, de novias); usa igualmente la broma del número concreto para algo inverosímil: «Y Roldán echó a correr a pie y llegando de peña en peña al Huevo de San Cosme se subió a lo alto y a Oliveros, que se quedó en la otra peña mirando y con tres palmos y medio de narices, le hizo doscientas sesenta y ocho higas y cuatrocientos noventa y siete cortes de mangas» (*Vida de Pedro Saputo*: 97).

Aparece una explicación cómica de los topónimos (la balsa de la Culada) o una explicación humorística del porqué de los grandes hoyos que hay antes de llegar a Almudévar. Así como Panurgo viaja e indaga para saber si se ha de casar o no, Pedro Saputo busca por los pueblos y aldeas una novia; hay elementos escatológicos, travestismo (Pedro Saputo se disfraza de mujer más de una vez). Todo ello hace que la

novela resume esa alegría que transmiten la música, la danza, la fiesta, el chiste, el cuento gracioso, en definitiva la vida alegre y optimista.

Ya en la segunda mitad del siglo XX tenemos en *Cien años de soledad* otro ejemplo claro de la tradición carnavalesca. Repetimos aquí la cita que Calvo Carilla hace en su introducción a la *Vida de Pedro Saputo* para unir ambas novelas, escritas en tiempos diferentes, con estéticas diferentes, pero que conservan una esencia común:

Como afirmó Sergio Beser (1973, pp. 11-12): El lector de García Márquez se sentirá más cerca de ella que el lector del siglo pasado, y sus posibilidades de enriquecer una lectura recreadora serán también mayores. La liberación de la novela de los límites del retrato costumbrista y el estudio psicológico, por medio de la imaginación, que encontramos en *Cien años de soledad*, se daba ya, en parte, en la obra de Braulio Foz. Al acercarnos a ellas desde este punto de vista, Pedro Saputo y su mundo se nos muestran como lejanos familiares de Macondo y sus habitantes, de Alfanhú de Sánchez Ferlosio, de las exequias del gran Burundum y de las invenciones de Álvaro Cunqueiro o Italo Calvino. Con estos libros la relaciona una inicial concepción de la obra literaria como realidad creada y no como reflejo de una realidad externa, la inclinación hacia la construcción mítica y la presentación de un mundo en que lo maravilloso resulta tan lógico como el marco de lo habitual en que se desarrolla (Calvo Carilla, 2010: XLVII).

Nos hallamos ante otra estética, otra forma de presentar esos elementos, de forma mucho más compleja y ambigua, pero el espíritu del carnaval se nos aparece nítido. Gabriel García Márquez nos presenta una novela bastante elaborada en sus componentes: míticos, mágicos, milagrosos, fantásticos. A través de siete generaciones, vemos cómo tras la muerte llega la regeneración. Como en Rabelais, la muerte se halla cercana a la risa y también García Márquez presenta muertes alegres. Ese río de la vida que pasa a través de las generaciones es un torbellino pleno de escatología, furia sexual, comida y bebida en abundancia, muerte, y vuelve a empezar. Ese torbellino de la vida está lleno no solo de alegría, sino también de tedio y soledad.

Existe un espíritu lúdico y festivo, cómico y estrafalario (carnavalesco) que no se nos escapa en la lectura de la obra. Cuando al final de la novela Gabriel, amigo del último Aureliano, gana el concurso de una revista francesa y se va a París y lleva con él «dos mudas de ropa, un par de zapatos y las obras completas de Rabelais» (*Cien años de soledad*: 456) el autor nos pone en conexión con el paradigma literario de obra carnavalesca, y es que en el transcurso de la novela han aparecido multitud de episodios rabelaisianos: así como Panurgo es asado por los turcos, consigue huir con la espalda chamuscada, hiede a quemado, un jorobado se le come trozos de carne, y para salvarse de los perros les arroja torreznos de su propia carne, de la misma manera, la bisabuela de Úrsula, atacando Riohacha el pirata Drake, cae del susto sobre un fogón encendido y queda lisiada y chamuscada de las quemaduras, «convertida en una esposa inútil para toda la vida. No podía sentarse sino de medio lado, acomodada en cojines, y algo extraño debió quedarle en el modo de andar, porque nunca volvió a caminar en público» (*Cien años de soledad*: 29).

Al igual que Rabelais, y en el mismo espíritu carnavalesco de abundancia, García Márquez usa constantemente la exageración como elemento festivo de riqueza y abundancia, como parte de esas anécdotas y relatos que tienen un origen folclórico y manifiestan un carácter positivo y alegre de la vida: la muchacha mulata ha recibido en su cama esa noche a sesenta y tres hombres antes de recibir a Aureliano; tras regresar de dar la vuelta al mundo sesenta y cinco veces, donde llegó incluso a alimentarse de un

compañero muerto de insolación, con el cuerpo totalmente tatuado «ni un milímetro de su cuerpo sin tatuar», José Arcadio durmió tres días enteros y desayunó dieciséis huevos crudos (*Cien años de soledad*: 111); este mismo hombre se desayuna cada mañana medio lechón y hace el amor con Rebeca once veces al día (ocho por la noche y tres tras la siesta); desde que llega la compañía bananera de los americanos y también el tren, la casa de los Buendía se llena de invitados, muchos de ellos desconocidos, que paran allí para comer, por lo que contratan a cuatro cocineras que preparan «enormes ollas de sopa, los calderos de carne, las bangañas de legumbres, las bateas de arroz, y repartían con cucharones inagotables los toneles de limonada» (*Cien años de soledad*: 263); no es de extrañar, que viendo tal tráfago de desconocidos por la casa, Meme invite durante su semana de vacaciones a cuatro monjas y sesenta y ocho compañeras del internado (*Cien años de soledad*: 297); un día empieza a llover y «llovió cuatro años, once meses y dos días» (*Cien años de soledad*: 357) y luego ya no llueve en diez años.

Abundan también los pasajes con toda clase de elementos escatológicos, no solamente sexuales; y hay travestismo: «La anciana se cuadró en un saludo militar antes de identificarse: —Soy el coronel Gregorio Stevenson» (*Cien años de soledad*: 139), que produce una escena cómica (aunque sea en un fondo serio, bélico), propia del carnaval, en el que las identidades se cambian, se trastocan, se ocultan tras una máscara.

Anotamos algunas escenas puras de carnaval: hay una fiesta de carnaval en Macondo. Todo el pueblo participa y se disfraza. Hay un grupo disfrazado de beduinos, que portan en andas a una hermosa reina, pero en realidad son soldados del gobierno, que empiezan a disparar cuando se vitorea al partido liberal y al coronel Aureliano Buendía, matando y malhiriendo a «nueve payasos, cuatro colombinas, diecisiete reyes de baraja, un diablo, tres músicos, dos Pares de Francia y tres emperatrices japonesas» (*Cien años de soledad*: 233). Pese a la masacre, es una escena cómica. En la descripción del resultado no hay personas, sino disfraces. Totalmente opuesta en la descripción y en la intención del autor es la masacre que se hace con motivo de la huelga contra la compañía bananera. El autor se distancia, se pone serio, sufre y repite a través del personaje José Arcadio que ha habido tres mil muertos, para que no lo olvidemos. Este fue un hecho real, ocurrido el seis de diciembre de 1928, acto que quedó impune, y cuyo responsable, el general Cortés, parece haber tenido relación de intereses con la compañía bananera. El gobierno negó, hizo desaparecer a los asesinados, poco a poco fue aceptando algún muerto, pero los responsables quedaron sin castigo por haber masacrado a la población indefensa: «Acuérdate siempre de que eran más de tres mil y que los echaron al mar» (*Cien años de soledad*: 401).

Otra escena carnavalesca, de exceso, es el torneo de comida entre Aureliano Segundo, un personaje totalmente pantagruélico, y La Elefanta. De nuevo la exageración se impone al exceso festivo. Tras cenar abundantemente van a dormir y reanudan la competición: «Durmieron cuatro horas. Al despertar, se bebieron cada uno el jugo de cincuenta naranjas, ocho litros de café y treinta huevos crudos». Y continúan con dos cerdos, un racimo de plátanos y cuatro cajas de champaña (*Cien años de soledad*: 294).

De la misma naturaleza festiva es la bacanal que se organiza con motivo de la llegada de los diecisiete Aurelianos, con el resultado alegre de baile, alcohol, crueldad, travestismo y vandalismo:

Hicieron añicos media vajilla, destrozaron los rosales persiguiendo un toro para manteearlo, mataron las gallinas a tiros, obligaron a bailar a Amaranta los valsos tristes

de Pietro Crespi, consiguieron que Remedios, la bella, se pusiera unos pantalones de hombre para subirse a la cucaña, y soltaron en el comedor un cerdo embadurnado de sebo que revolcó a Fernanda, pero nadie lamentó los percances, porque la casa se estremeció con un terremoto de buena salud (*Cien años de soledad*: 249).

Luis Beltrán hace una comparación muy interesante a través de las series que aparecen en la novela. Igual que Bajtín señala en *Gargantúa y Pantagruel* un grupo de series, Beltrán encuentra otras series en *Cien años de soledad* que se entrecruzan: «Las series fundamentales en *Cien años de soledad* son: el cuerpo, el olor, la imagen, la muerte, el sexo-amor, la comida, la soledad (y las correspondencias), el trabajo y los excrementos. Hay otras menos importantes» (Beltrán, 1995: 34).

Finalmente, recordamos el trato con los muertos, que no están completamente muertos, y que regresan al mundo de los vivos, hablan con ellos, se aburren en la muerte, especialmente los domingos, o simplemente no soportan la soledad. Todos estos elementos demuestran el espíritu de carnaval en dos obras modernas.

Uno de los temas más controvertidos en la obra de Rabelais es el de la violencia, que a veces aparece de una forma detallada y cruel. Mientras que para Bajtín la violencia en Rabelais es parte del espíritu carnavalesco y de regeneración, donde a la muerte le sigue el renacimiento, para otros críticos hay en Rabelais rasgos de sadismo.

Al releer la obra de Rabelais, he recordado el mundo de los cómics de la niñez y adolescencia, un mundo en el que se muere constantemente, pero no se muere, donde estallan las bombas, pero los personajes solo se chamuscan (como Panurgo asado escapando de los turcos), donde se pueden clavar hachas y espadas, disparar una metralleta, un cañón, pero el personaje corre con las balas flotando amenazantes detrás de él sin ser alcanzado, y si es alcanzado, inmediatamente es curado, sacándole las balas con pinzas (a Gargantúa, al peinarse, le caen las balas de cañón de la batalla); otras veces se precipitan desde un cuarto piso, hacen un agujero en el suelo al caer, y salen del agujero con un enorme chichón, la camisa desgarrada y cara de pocos amigos.

No sabemos si Francisco Ibáñez y Manuel Vázquez, autores de este tipo de personajes de cómic (o lo autores de *Los Simpson*), conocían la obra de Rabelais, pero es obvio que esta clase de cómic y los dibujos animados reproducen en una sociedad moderna y con un formato moderno la tradición del humor popular, de la que se nutren.

Panurgo cose la cabeza cortada de Epistemón, muerto en batalla (en *Estebanillo González* la cabeza es unida al tronco gracias al frío); se corresponde con un episodio de los agentes secretos Mortadelo y Filemón: a Filemón le ha seccionado el cuerpo una gigantesca sierra mecánica y se lo ha dividido en dos partes. En la viñeta siguiente se ve a Mortadelo disfrazado de mujer, con falda, pañoleta y toquilla, remendando sobre sus rodillas las dos partes del cuerpo de Filemón. Una última imagen de las muchas que se podrían comparar: son las Olimpiadas, para inutilizar y poder vencer a los atletas enemigos, se les suministra secretamente un mejunje que les mueve las tripas y les produce diarrea. En la viñeta siguiente, en las pistas de atletismo, unos operarios mueven el podio donde se van a entregar las medallas y dejan al descubierto a un atleta en cuclillas haciendo sus necesidades mientras los operarios le gritan «¡asqueroso!, ¡marrano!, ¡a tu casa a hacerlo!». La carcajada en la clientela adolescente está asegurada y así podemos pensar que recibirían los lectores de Rabelais esta clase de bromas y de escenas en aquella época. Este tipo de broma escatológica ancestral continuará en la picaresca y llegará hasta la literatura del siglo XXI.

La muerte en el cómic no existe, es de juguete, de mentira, ficticia, pues en las viñetas posteriores a la muerte hipotética, la vida del personaje sigue con normalidad,

sin un rasguño, y la violencia, que la hay, tiene las mismas características de broma generalizada, aunque sea a veces una violencia muy brutal y detallada, pero se pasa rápidamente a otra cosa sin más, como hacen los niños en sus enfados y berrinches. La vestimenta deshecha, las sangrantes heridas o las gafas rotas son reparadas inmediatamente.

Rabelais usa escenas clásicas de la épica para describir las heridas y demostrar sus conocimientos anatómicos, con lo que acaba siendo una parodia, y para presentar, en vez de escenas míticas, una lucha de fantoches, y así, el Hermano Juan, armado con el bastón de la cruz (¡de madera de serbal!) se arremanga la sotana y se lanza a descalabrar enemigos totalmente airado porque estos han destruido su campo de vides y ve perdida la cosecha de vino del siguiente año:

Les traspasaba el pecho por el mediastino y por el corazón. A otros los atacaba en las costillas falsas, les subvertía el estómago y morían repentinamente. A otros los hería tan fieramente en el ombligo que les hacía salir las tripas. A otros, entre los cojones, y les atravesaba el intestino cular. Creed que era el más horrible espectáculo que pueda verse (*Gargantúa*: XXVII).

Mientras Homero presenta a dos ejércitos de míticos y aguerridos guerreros y dignifica ambos bandos por su valentía, hombría y patriotismo, Rabelais ya nos ha presentado de forma degradada al fraile de arremangada sotana a quien el abad del convento acaba de gritar: «¿Qué hace aquí este borracho? ¡Que me lo encierren!», con lo que toda seriedad y dignidad que el monje pudiera tener desaparecen al punto para dar paso a una estampa grotesca de un fraile armado con la vara a modo de lanza y desgraciando enemigos por centenares, y cuando los demás frailes llegan a su lado y preguntan en qué pueden ayudar, él les responde que vayan degollando a los que están en tierra, y así hacen ellos, hasta conseguir una matanza de trece mil seiscientos veintidós hombres (porque las mujeres y los niños no se cuentan). «En todas las descripciones de batallas y masacres, junto a la exageración grotesca, se dan descripciones anatómicas exactas de las lesiones, heridas y muertes causadas en el cuerpo humano» (Bajtín, 2019: 364).

La escena del hermano Juan armado con la vara dispuesto a descalabrar enemigos se puede comparar con la película de la más pura tradición grotesca y de humor negro español *El día de la bestia* de Álex de la Iglesia (1994), en la que un jesuita vestido con sotana, armado de una Kalashnikov, acompañado de un presentador de programas de televisión sobre temas paranormales y de un joven *heavy*, drogado y servicial, intenta evitar en la fría e invernal Nochebuena madrileña que nazca el Anticristo. Toda la sangre, violencia y brutalidad de *El día de la bestia*, como en Rabelais (o en el cómic), es claramente un humor de tradición popular que no provoca sino risa (pero que obviamente no todo el mundo va a apreciar; siempre existe una estética, una forma de hacer personal que puede molestar).

La muerte aparece como algo natural en el mundo sano, fresco y alegre de Rabelais, y forma parte de la misma vida. Si para muchos la muerte cortaba de raíz la vida, si el tránsito por el valle de lágrimas terminaba en la triste muerte que descompone el cuerpo, si la muerte era la barrera que separaba el mundo terreno del mundo del más allá, aquí aparece como parte misma de la vida nacer-crecer-desarrollarse-morir, un momento necesario de la misma, y totalmente natural. Cuando se muere a consecuencia de un golpe o de un corte de espada, hay en Rabelais un detallado y preciso análisis anatómico del golpe mortal y se muestra la naturalidad inevitable del hecho. Pero la

seriedad técnica de estas descripciones no evitan el tono generalmente grotesco que rodea a los muertos y a la muerte: Pantagruel se orina en el campamento enemigo y ahoga a todos ellos (*Pantagruel*: XXVIII), Gargantúa se orina sobre los Parísinos (París, ciudad de tontos, bobos y papanatas) y ahoga a unos doscientos sesenta mil cuatrocientos dieciocho, sin contar mujeres y niños (*Gargantúa*: XVII), la yegua de Gargantúa se orina y provoca un diluvio que alcanza siete leguas llegando al vado del río, que lo sobrepasa y causa la muerte de los enemigos horrorizados (salvo los que suben las colinas de la izquierda) (*Gargantúa*: XXXVI), Gimnasta hace imposibles cabriolas y ejercicios gimnásticos sobre su caballo y cae de improviso sobre el capitán Tripete, que intenta hendirle el cerebro, pero Gimnasta, volviéndose de repente, con su espada le corta de un tajo el estómago, el colon y la mitad del hígado, y le hace vomitar los cuatro platos de sopas que había tomado (y con las sopas el alma) (*Gargantúa*: XXXVI), etc.

Estos son algunos de los ejemplos de la mezcla entre lo escatológico y la muerte con una clara exageración e intención de hacer reír: «Muerte y risa, muerte y comida, muerte y bebida son vecinos muy a menudo en Rabelais. El ambiente de la muerte es siempre alegre. En el capítulo XVII del libro cuarto aparece toda una serie de muertes increíbles, y frecuentemente divertidas» (Bajtín, 2019: 388).

Ya en *Gargantúa* (XX), Rabelais ha elaborado una pequeña lista de aquellos que murieron de risa, tradición clásica que también Joubert utiliza, como hemos visto. La risa está en relación directa con la muerte (recordemos el hecho de que Gargantúa no sabe si llorar por la muerte de su esposa o reír por el nacimiento de su hijo). Pero aparte de la relación muerte-risa, la relación muerte-excrementos es para Bajtín un tema importante, no trivial como sería actualmente en nuestra mentalidad, y para entenderlo deberíamos intentar verlo con los ojos de los contemporáneos de Rabelais y de la tradición milenaria que representa, porque el excremento se concebía como un elemento esencial en la vida del cuerpo y de la tierra en la lucha contra la muerte. Era parte de la conciencia de la materialidad del hombre, de su naturaleza corporal, relacionada de forma muy próxima a la vida de la tierra (Bajtín, 1971: 158).

Bajtín defiende la «muerte alegre» en el contexto de la risa carnavalesca como una valoración elevada de la vida, con la lucha que hay que hacer por ella hasta el final. Esa fuerza que invertimos por la vida es la victoria sobre la muerte, pero la muerte en Rabelais no es horrorosa, no se opone a la vida, no hay contraste (Bajtín, 2019: 389). Esta vecindad entre la comida, la bebida, el acto sexual y la muerte ya estaba en Boccaccio, que también se inspiraba en tradiciones populares.

Camilo Flores, en la introducción a *Gargantúa*, considera que la violencia que aparece en la guerra Picrocolina es una permanente invitación a la risa, porque es una victoria de tres personajes pacíficos y con enorme fe en su lucha sobre un enemigo que no provoca miedo. La lucha sirve para ridiculizar la superstición, como en el episodio de los peregrinos o la huida despavorida de los enemigos al mencionar Gimnasta al diablo. La muerte es sistemáticamente negada con su tratamiento exagerado y ridículo. El temor a la enfermedad y a la muerte no existe, cuando uno practica la religión conforme a los postulados de fe, de sinceridad y de confianza en Dios, como hacen Fray Juan o Gargantúa (*Gargantúa*: 20-21).

En conclusión, la obra *Gargantúa y Pantagruel* es el resultado final del proceso de una larga tradición en la que se juntan elementos ancestrales de la cultura popular y elementos de la cultura elevada y que culminan (en la Francia medieval) en los *fabliaux*, *farces* o *soties*. *Gargantúa y Pantagruel* se nutre de ambas fuentes, por eso presenta

gran número de elementos procedentes de la cultura elevada mezclados de forma natural con tradiciones carnavalescas, de humor popular, que usan un lenguaje soez y vulgar propio del mercado y de la plaza. Y así, encontramos elementos procedentes del mundo de la universidad, de la ciencia, del latín culto, de la literatura medieval, que se fusionan en un solo cuerpo y de forma natural con refranes, cuentos, fábulas, chistes y juegos de palabras procedentes de la tradición oral popular. Todo es exagerado, gigantesco, desproporcionado, y sobre todo alegre. El espíritu que invade esta literatura es el espíritu de la fiesta y el espíritu de regeneración. La exageración y la vulgaridad sirven como elementos de transgresión. Hay ansias de transgredir y provocar.

EL PÍCARO Y EL BUFÓN. LA NOVELA PICARESCA

Tanto el pícaro, como el bufón, son personajes con muchas posibilidades de generar material grotesco, son ellos en sí mismos grotescos, especialmente el bufón, con lo que el autor, a través suyo, puede explayarse en contar chistes, hacer maldades, idear escenas rocambolescas o transgredir. Ambos personajes son ante todo transgresores y comparten rasgos con el loco, con el tonto o con el burlador (*trickster*). Son personajes de la risa: «Las figuras de la risa son variaciones de la figura por excelencia, el tonto, que con sus derivados ha sido largamente preparada por la tradición» (Beltrán Almería, 2011: 25).

Puesto que son figuras que a veces comparten rasgos y tradición, y en muchas ocasiones se mezclan erróneamente llevando a la confusión, hacemos un resumen de la clasificación de Beltrán Almería que aparece en *Anatomía de la risa*. Luis Beltrán divide estas figuras en cinco grandes grupos:

-La risa del niño: cuentos tradicionales con valores puros y esenciales. Esta risa educa en valores de la comunidad, pero apenas deja espacio para la libertad. Una pervivencia actual serían los dibujos animados.

-La risa del tonto: esta risa está contenida en la del niño, pero carece de la dimensión mágica de aquélla, por lo que alcanza cierta autonomía. Los personajes son humanos y la figura principal un tonto.

-La risa del cínico (*trickster*): se siente ajeno al mundo y rompe las leyes de ese mundo de diferentes maneras, bien sea para descubrir la verdad o bien para hacer el mal (o ambas cosas a la vez). Es un burlador. La denuncia de la desigualdad social da lugar a la sátira de las costumbres. Esta figura pierde aspectos de su naturaleza alegre y destaca sus señas de identidad más negativas.

-La risa del ahorcado: Es la figura del hombre abyecto, que mantiene un vínculo con la risa y con el loco, el tonto o el *trickster*. Cuanto más debilita el vínculo con la risa, más fuerte es la degradación de la figura. Es un híbrido entre la risa del loco y la del *trickster*.

-La risa del loco: Esta figura permite recuperar la magia, no en su versión primitiva sino en lo que actualmente se denomina *lo maravilloso* o *lo fantástico*. La dimensión transgresora viene dada bien por la locura, bien por la exploración de un mundo fantástico (véase Beltrán Almería, 2011: 26-47).

En Rabelais, el bufón por excelencia es Panurgo: un desequilibrado, borracho y ladrón, que consigue comer y beber sin pagar. Tiene paralelismos con Till Eulenspiegel (impreso en Estrasburgo en 1515 pero escrito en flamenco en 1493). Panurgo es maligno, perezoso y posee también conexiones con el modelo de estudiante desclasado que frecuentó Rabelais en la universidad. Panurgo ha viajado, conoce varias lenguas, sabe argumentar, pero por otro lado es malvado, cruel e hipócrita, desdeña las normas,

transgrede las leyes y vive al margen de la sociedad. Entre sus características se encuentran su capacidad para hacer el mal de forma más o menos pueril: tirar pulgas y piojos a la gente, manchar con aceite ropa buena, azotar a los criados, esparcir polvos para que los demás estornuden, vengarse de forma sucia de una dama, perseguir a las mujeres, robar las limosnas... y es inseparable del vino y del buen comer. Buen ladrón, roba no solo para subsistir, sino también como diversión.

Lote lo define como un espectáculo de la villanía humana. Pero en él se observa una evolución: si al principio es valiente, al final acaba siendo un cobarde, si empieza siendo impío, acaba siendo escrupuloso y supersticioso porque le teme a la muerte y al diablo (Lote, 1972: 369). Muchos de los rasgos que conforman la personalidad de Panurgo aparecerán en los protagonistas de la novela picaresca.

Bajtín en *Formas del tiempo y del cronotopo en la novela* estudió esos personajes que ocupan un primer plano en los estratos sociales bajos de la Edad Media, y que van evolucionando en la novela europea posterior: el pícaro, el bufón y el tonto, los cuales llevan una relación muy estrecha con los tablados teatrales de las plazas públicas. Si «el pícaro todavía tiene hilos que lo unen a la realidad, el bufón y el tonto no son de este mundo. Estas figuras ríen y son objeto de risa. Su risa tiene el carácter público y popular de la plaza» (Bajtín, 2019: 354).

Las acusaciones de algunos críticos a estos pícaros de ser cínicos, nada solidarios, vengativos, falsos, etc. chocan con la visión de Bajtín, pues si el crítico ruso los define como ajenos a este mundo, que no se solidarizan con ninguna de las situaciones de este mundo y portan una máscara, se debe a las funciones que les corresponden en la visión general y más amplia de la risa paródica y el humor carnavalesco.

El pícaro (Lázaro, Till Eulenspiegel o Simplicissimus) es una mezcla de tonto y *trickster*. Cambia de dueños y de lugar frecuentemente, abandona su casa y viaja por el mundo, lo cual le permite conocer todo tipo de personajes y de clases sociales. Al igual que el peregrino medieval hace del camino una forma de vida, el pícaro encontró en la libertad su forma de vida. Herrera Puga narra el caso extremo de un joven que se presentó en los saladeros de atún del estrecho de Gibraltar para trabajar, pero lo devolvieron a su padre, que era un conde. No obstante, el muchacho regresó de nuevo varias veces. También da otros ejemplos de nobles que quieren ser pícaros y de jóvenes aventureros o descontentos con su sociedad que buscan nuevas formas de vida y libertad. Pero estos casos serían los menos, y la mayoría serían niños abocados a esa vida por ser pobres, procedentes de las clases más bajas, obligados a encontrar en la mendicidad un sustento. Había muchos casos de engaño: Guzmán, a quien la necesidad acaba haciendo pícaro en el camino, logrará ser un experto en fingir tiña, imitar llagas y aparentar lepra. También había casos de autolesiones, incluso de lesiones serias a los hijos para asegurar su mendicidad y así una forma de vida. Un ejemplo aparece en el *Guzmán de Alfarache*, en el que un padre mutila y deforma a su hijo para darle un modo de ganarse la vida «hasta venirlo a dejar como te lo pinto»:

[...] comenzando por la cabeza, se la torció y traíala casi atrás, caído el rostro sobre el hombro derecho. Lo alto y bajo de los párpados de los ojos eran una carne. La frente y cejas quemadas, con mil arrugas.

Era corcovado, hecho su cuerpo un ovillo, sin hechura ni talle de cosa humana. Las piernas vueltas por cima de los hombros, desencasadas y secas. Tenía sanos los brazos y la lengua. Andaba como en jaula, metido en un arquetoncillo, encima de un borrico y con sus manos lo regía (*Guzmán de Alfarache*: 301-302).

En la película *Jabberwocky* (*La bestia del reino*, 1977) de Terry Gilliam (Monty Python) un mendigo se corta un pie para conseguir más limosnas y le comenta a un visitante forastero la dura situación «laboral». En otra escena posterior, pasado cierto tiempo, el mendigo, risueño, triunfante y sin pies, muestra su recipiente lleno de monedas.

Recordemos las características del pícaro literario que ofrece Molho:

-Un pícaro se expresa en primera persona. Su «yo» es el de un hombre de quien no se hablaría si no lo hiciera él mismo.

-Su baja estatura tiene origen en el linaje vergonzoso (padre ladrón, madre alcahueta o ramera).

-Es menos que un plebeyo, un desecho social, despreciado por todos (o casi todos). Carece de medios, tiene que sobrevivir. Es incapaz de ganar el dinero de forma honesta (nunca es un campesino). Se obsesiona por el dinero: por él engaña, roba y se envilece.

-A pesar de su infrahumanidad siente que forma parte de la humanidad (Molho, 1972: 218-219).

Maravall, por su parte, considera que las dos figuras, el pícaro y el gracioso, son contrapuestas, aunque ambos trabajen como criados. El gracioso actúa como elemento integrador (así en Lope de Vega), y siempre ocurre para decir una gracia: A diferencia del bobo y del rústico, del cual ríen todos los demás y él no se entera, el gracioso tiene conciencia de sus facultades de donaire y de su posición; se ríen los demás y él con ellos. En cierta medida, esto lo aproxima al bufón. Ambos, gracioso y bufón, son «domésticos»; el gracioso, con su comunicable alegría, al modo del loco pacífico y, más aún, del loco simulado, es un remedio que los ricos tienen a su lado para liberarlos de males que hoy llamaríamos psicósomáticos (véase Maravall, 1986: 228-29).

Otra característica del pícaro es el desarraigo, pues el pícaro abandona su lugar de origen. Nadie es pícaro en su tierra: «En la picaresca, la nostalgia de retorno del emigrado es escasa o nula, sencillamente porque nada grato puede esperarle al pícaro en cualquier lugar donde sea conocido» (Maravall, 1986: 261). Otra cualidad más: el pícaro es un elemento desintegrador porque «ríe vengativamente, de la crueldad, el engaño, el mal, el dolor que a otros ha producido. Hace de la risa un instrumento desintegrador (más claro de ver en las pícaras). Los pícaros ríen a costa de los demás. Por eso el pícaro ríe solo, desde una soledad radical, solo un compinche puede acompañarle en su reír» (Maravall, 1986: 240).

No estamos del todo de acuerdo con esta visión negativa de Maravall. Es difícil saber si el autor es capaz de reírse de sí mismo, pero lo que está claro es que el personaje del pícaro constantemente sabe reírse de sí mismo, de lo contrario no conoceríamos todas sus humillaciones y burlas recibidas porque se las callaría. Aduce también que el pícaro es incapaz de hacer nada por nadie, de ayudar a alguien aunque no sea enemigo. Efectivamente, así suele ser, como Estebanillo hace con su amo en la batalla de Nördlingen. El capitán, su amo, muy malherido y a punto de morir, le echa en cara que no ha acudido adónde él le había mandado: «Encontré a mi amo, que lo traían muy bien desahuciado y muy malherido (...). Respondíle: —Señor, por no verme como vuesa merced se ve (...). Lleváronlo a la villa, adonde, por no ser tan cuerdo como yo, dio el alma a su Criador». El capitán le deja de herencia por sus servicios el caballo y cincuenta ducados: «que cincuenta mil años tenga de gloria por el bien que me hizo, y

cien mil el que me diere agora otro tanto por el bien que me hará» (*Estebanillo González*: I, 318-318).

No podemos sino reír, es pura farsa, hasta el capitán debería reírse de las ocurrencias de su mediocre cocinero y fatal soldado. Así lo ve también Juan Goytisolo, que reconoce la risa que le produce esta divertida novela: «El capítulo de la batalla de Nördlingen es uno de los momentos cumbres de nuestra novelística» (Goytisolo, 2007: 99).

Ese egoísmo e insolidaridad es parte de la broma, de la degradación del personaje. El personaje del pícaro es un antihéroe, un grandísimo cobarde (risible por ello), un egoísta redomado (criticable por ello). Forma parte de la construcción transgresora del personaje. Ni el pícaro ni el bufón son personajes iluminados, éticamente perfectos, no son místicos. Sacan de sí características humanas reprochables.

Thomas Pavel aporta otras características de los pícaros, a los que diferencia según una doble faceta: por un lado distingue entre el pícaro que acepta la amoralidad de su condición sin que experimente ningún remordimiento por ello, y por el otro lado el pícaro moralizador que deplora la baja de su propia vida en nombre de una norma superior, la cual no consigue alcanzar. En el caso primero, el personaje actúa fuera de la moral, y como un genuino *trickster* percibe esta exclusión como su condición natural. Este pícaro amoral es relativamente feliz, obtiene placer engañando a sus semejantes y apenas se cuestiona las normas que gobiernan la sociedad. Tiene además cierta incapacidad para vivir en sociedad y no aspira a la vida en pareja. La infamia del pícaro-*trickster* es tan completa y acabada que nunca se plantea la idea de un orden moral exterior. El segundo tipo de pícaro no puede aceptar su propia decadencia ni aceptar las infracciones de la norma general (véase Pavel, 2005: 94-97).

Cuando el pícaro, personaje que traspasa a menudo la línea de la legalidad, se profesionaliza y se encierra en una corte, se hace bufón. Un famoso bufón fue Triboulet, bufón de Francisco I (que aparece también en Rabelais y en la obra teatral de Victor Hugo *El rey se divierte*). Su papel de actores no se circunscribía a un escenario como Arlequín, sino que seguían siendo bufones en todos los aspectos de la vida. Hacían de cada situación un momento carnavalesco. Los bufones son característicos de la cultura cómica de la Edad Media. Eran los representantes del espíritu carnavalesco fuera del Carnaval, en la vida cotidiana (Bajtín, 1971: 13).

Los pícaros corren siempre el peligro de acabar siendo los graciosos, los «locos» literarios y los bufones cortesanos. Estebanillo, por ejemplo, confiesa que para poder sobrevivir aceptó el papel y el traje de bufón y entró en el servicio del duque de Amalfi Octavio Piccolomini: «Mandóme dar silla de la suerte que anda el mundo y honróme con que fuera su convidado. Púsome un criado la silla al revés, cosa que hasta entonces ignoré, y al tiempo que la quise volver me dijo que no tratase dello, porque él me daba aquello que me pertenecía» (*Estebanillo González*: II, 46-47).

Y luego describe su trabajo, que consiste en «ser provechoso para decir a sus emperadores libremente los defectos que tenían y las quejas y sentimientos de sus vasallos, y para divertirlos en sus melancolías y tristezas». Maravall opina que Estebanillo es el más adulterado de los pícaros precisamente porque acepta con gusto el papel de gracioso y de bufón (Maravall, 1986: 238). Roncero lo explica de esta manera: «Con Castillo Solórzano, *El Bachiller Trapaza*, el bufón profesional entra en la escena y asume su papel de agente provocador de la risa. El siguiente paso será convertir a este personaje en el protagonista de la novela y trasladar su actividad al espacio de la corte. Y aquí aparece Estebanillo» (Roncero López, 2010: 250).

Al final del Libro I, Guzmán de Alfarache entra al servicio del embajador de Francia, que ya lo conoce y gusta de sus tonterías: «yo era su gracioso» dice Guzmán y se estrena en su nuevo oficio burlando a un inglés, humillando a un visitante español caradura y librando a su amo de dos visitantes inoportunos, con lo cual logra la sonrisa del embajador por sus ocurrencias. Guzmán opina que este oficio (hombres de placer o juglares, los llama) es necesario, pues «advirtiendo, aconsejando, revelando cosas graves en son de chocarrerías, que no se atrevieran cuerdos a decirlas con veras» (*Guzmán de Alfarache*: 408).

Repetimos la clasificación de graciosos que hace Mateo Alemán (*Guzmán de Alfarache*: II, I, II):

-Graciosos discretos: son los que dicen cosas divertidas y verdades que nadie se atreve a decir.

-Graciosos ignorantes: son los simples, locos que dicen cosas misteriosas, pero dignas de consideración, pues parece que es la misma divinidad la que les ilumina en su sabiduría.

-Graciosos graciosos: son los que solo sirven para danzar, cantar, tocar instrumentos, murmurar, blasfemar, mentir, comer y beber.

Roncero cita varias veces al bufón de Carlos V, Francesillo de Zúñiga, que se reconoce de origen judío (la mayoría de los bufones españoles eran de origen converso), esto significa impuro, el cual llegó a escribir una crónica satírica y mordaz en un ambiente cortesano. Se creó con sus burlas muchos enemigos y tras perder la protección del emperador murió asesinado en 1532 por unos nobles afrentados (Roncero López, 2010: 299).

Volvemos a las acusaciones de algunos críticos a los pícaros de ser cínicos, nada solidarios, vengativos, falsos. En el prefacio a la edición del *Lazarillo de Tormes* que presenta la colección Austral, Gregorio Marañón confiesa su antipatía por la novela picaresca española. Su antipatía no es por cuestiones literarias, pues el *Lazarillo de Tormes* es una gran novela, de un altísimo nivel literario: «Mis peros al *Lazarillo* y, en general, a la literatura picaresca, son pues de otro orden. Se basan en su profunda inmoralidad, en su pesimismo, en su sentido despectivo de lo español». El bandido romántico muere en la horca o a tiros, mientras que el pícaro acaba siendo un gran personaje «a fuerza de inteligencia y de cinismo les gana la partida a las gentes medias, honradas y, claro es que no rara vez, un tanto estúpidas. La moraleja en la historia de nuestros pícaros es, por lo tanto, peor que su misma vida aventurera y licenciosa». Cree también que, aparte de la inmoralidad que rezuma la novela picaresca, tuvo una influencia pesimista en el alma española. Triunfa lo que no es justo, se resalta lo sombrío, lo deforme, lo macabro, lo miserable. La picaresca es falsamente exclusiva, pues hay otra España que no es deforme, sino rica y bella; y concluye tajante: «Mucho mal nos han hecho estas historias picarescas, en las que el ingenio inigualado de sus autores dio patente de corso a la bellaquería, y creó en las gentes el desaliento que produce la injusticia entronizada, y ante el mundo engendró la falsa idea de una España desharrapada y cínica» (Véase Gregorio Marañón, 1977: Introducción al *Lazarillo de Tormes*: 14-28).

Esta opinión de Marañón es compartida en parte por algunos críticos que se han dedicado a estudiar estos personajes. Es una visión patriótica que consideramos errónea, y con la que no estamos de acuerdo. Que la España presentada en la novela picaresca no es la España real, es obvio. La decadencia, pobreza y crueldad que aparecen en las novelas picarescas tenían que ser vistas de otra manera por los contemporáneos, con

mayor naturalidad con que lo hace Marañón. El hecho de que a la sociedad actual le parezca una aberración y una crueldad la ejecución pública de un ser humano es suficiente para apartarnos y alejarnos de lo que podían pensar los españoles en el siglo XVII, que lo consideraban castigo ejemplar y no les importaba presenciarlo, incluso obligaban a los niños a estar presentes en castigos y ejecuciones para que les sirviera de ejemplo, y al igual que actualmente hay vegetarianos y españoles que aborrecen las corridas de toros, había en aquella época ciudadanos que se escandalizaban de esas prácticas inhumanas.

Pero otros vemos en la novela picaresca española sobre todo humor, un gran intento de hacer reír con más o menos acierto y con mayor o menor ingenio, y pensamos que hay que distinguir y comprender las realidades de aquella sociedad. La realidad española de los siglos XVI y XVII no puede ser la que presentan las novelas picarescas, que utilizan rasgos existentes y los manejan a su gusto. No se puede olvidar que son ficción, recreación y selección: «Pero no podemos aceptar que eso, todo eso, representa la realidad de una España concreta. No es verdad. La realidad española no es la de *El buscón*. Aviados estaríamos los españoles si nuestra realidad hubiera sido exclusivamente lo que refleja *El buscón*, lo menos real que se pueda pensar» (Zamora Vicente, 1970: 11).

Para comprender la gran distancia que nos separa a la generación española del primer tercio del siglo XXI con la generación española de final del siglo XVI, hay un libro muy interesante de Herrera Puga que nos abre una ventana a otro mundo, culturalmente cercano por tratarse de nuestro país, pero que al mismo tiempo se nos antoja muy lejano, lejanísimo. Herrera Puga nos presenta esta sociedad española magistralmente; hablamos de los años que van de mitad del siglo XVI a mitad del siglo XVII, es decir, los años entre la publicación del *Lazarillo de Tormes* y *Vida y hechos de Estebanillo González*. El estudio se centra en Sevilla, concretamente en la Cárcel Real de la ciudad, donde entre otros, estuvieron presos en esta época Miguel de Cervantes, Mateo Alemán y el escultor Juan Martínez Montañés, y se basa fundamentalmente en los apuntes que hiciera el jesuita Padre Pedro de León (1545-1632), sacerdote que en 1578 tomó el cargo de «carcelero», es decir, capellán de la cárcel, el cual era el encargado de acompañar a los condenados hasta el cadalso. Sevilla es en este tiempo la ciudad más grande de España, con alrededor de 150.000 habitantes: ciudad llena de vida, de tráfico con América, cosmopolita, especialmente comerciantes italianos y alemanes, pero también con numerosos mendigos atraídos por la riqueza del lugar. Muchos niños pobres vivían en la calle.

En la historia de la ciudad, así como en la literatura, ha quedado la Cárcel Real, famosa porque «entre sus muchas particularidades vio nacer el *Quijote*» (Herrera Puga, 1971: 93). Esta cárcel solía tener unos mil presos. La gran pasión en la cárcel es el juego, y entre los juegos, el favorito son los naipes, en el que participaban incluso las autoridades y alcaides: «Era puro pasatiempo pero que acababa frecuentemente en pendencias» (Herrera Puga, 1971: 122). Por la noche, cuando estaba prohibido moverse o salir, se entretenían con el juego de la culebra, que consistía en darle golpes con una cuerda o soga a algún cautivo, generalmente a los presos nuevos, como los que van a recibir los compañeros de Pablos por no tener moneda: «Amaneció el señor, y salimos del calabozo. Vímonos las caras, y lo primero que nos fue notificado fue dar para la limpieza —y no de la Virgen sin mancilla—, so pena de culebrazo fino. Yo di luego seis reales; mis compañeros no tenían qué dar y así quedaron remitidos para la noche» (*El buscón*: 151). Por su parte, Guzmán cobra la patente a los nuevos: «Con esto y

cobrando mis derechos de los nuevos presos, pasaba gentil vida y aun vida gentil» (*Guzmán de Alfarache*: 761).

Otro juego era la mariposa, que consistía en poner papel entre los dedos de uno y pegarle fuego. Este juego acababa en sangre por las peleas que originaba. Otro juego, con menos consecuencias violentas y más alegre, era el desfile de los ajusticiados. Consistía este en el ensayo de un desfile hacia el patíbulo, un ensayo de la muerte, una procesión en la que tomaban parte muchos presos e incluso algunos funcionarios: «Las risas, los saludos, toda clase de insinuaciones y expresiones apropiadas al momento, se sucedían a lo largo de todo el desfile. Sin embargo, todo aquello invitaba a la meditación seria. Cierta filosofía de aire marcadamente barroco había hecho de la muerte una fiesta» (Herrera Puga, 1971: 126). Conociendo este extraño y macabro entretenimiento en el que incluso participan los funcionarios, entendemos ahora que el padre de Pablos saliera a la calle, camino de la horca, como un profesional experimentado: «Subió en el asno sin poner pie en el estribo (...) Iba con gran desenfado mirando a las ventanas y haciendo cortesías a los que dejaban sus oficios por mirarle; hízose dos veces los bigotes; mandaba descansar a los confesores, e íbales alabando lo que decían bueno» (*El buscón*: 80).

Es decir, el juego consistía en una representación, la de los ajusticiados: uno hacía de sacerdote, otro de alguacil, otro de reo «y luego se remataba la tragedia con gritos de risa, que no había farsa, ni juego que tanta risa causase» (Herrera Puga, 1971: 127). Hablamos de gentes acostumbradas a ver muertos y a ver ejecuciones: «Las ejecuciones se repetían a lo largo del año hasta treinta veces, era un espectáculo público que atraía a la plaza hasta veinte mil personas» (Herrera Puga, 1971: 128). Según las cifras que nos aporta Herrera Puga, estamos hablando de casi una octava parte de los habitantes de la ciudad la que tomaba parte en el espectáculo trágico de presenciar una ejecución, y que repite el espectáculo aproximadamente dos o tres veces cada mes (coincide con las veces que actualmente un seguidor de fútbol puede ver a su equipo jugar en casa cada mes). La representación de los presos era tan realista y se metían tanto en su papel, que en alguna ocasión el reo estuvo a punto de ser ahorcado de verdad.

Pero a algunos de estos desgraciados les llegaba el momento, no como ensayo teatral sino como triste realidad. El reo salía de la cárcel y recorría algunas calles de Sevilla, hasta terminar en el lugar del suplicio:

Ya se les ha notificado la sentencia, y, como los que han de justiciar se despiden de sus amigos y les van poniendo las insignias que han de llevar, así se van despidiendo de todas las cosas a que más afición tuvieron: del gusto, del sueño, de la vista, del oído, y le hacen por horas notificación de la sentencia el riñón, la ijada, la orina; el estómago se debilita, enflaquece la virtud, el calor natural falta, la muela se cae, duelen las encías, que todo esto es caer terrones y podrirse las maderas de los techos, y no hay puntales que tengan la pared, que falta toda desde el cimientio y se viene al suelo la casa (*Guzmán de Alfarache*: 460).

En este pasaje Mateo Alemán se ha puesto serio, no hace humor macabro como Quevedo con el padre de Pablos, y por las reacciones del preso que describe, bien se ve que fue testigo de estas despedidas.

En el lugar de la ejecución se concentraba no solo el pueblo llano, según vemos en el «Auto de fe» (1683) de Francisco Ricci del Museo del Prado, en el que no es el pueblo quien está presente, sino el rey Carlos II, la reina Mariana de Austria, los altos

mandatarios de la iglesia, embajadores, magistrados, nobles y la corte en pleno, siguiendo la tradición y el gusto que los Austrias sentían por estos espectáculos. Aunque es notable el gusto de los Austrias por lo macabro, hay que recordar que lo macabro invade la estética de la escultura y la pintura españolas del siglo XVII, aparte de la literaria, tan llenas de sangre, crueldad, dolor y muertos.

Un ejemplo de considerar las ejecuciones como lugar de encuentro importante y espectáculo lo vemos en el *Guzmán de Alfarache*. Sayavedra le cuenta su vida a Guzmán; con su hermano se dedica a robar y frecuentan los lugares donde se agrupa la gente por cuestión religiosa; entre sus trabajos está robar limosnas en las iglesias (como Panurgo, y en versión moderna como el ladrón en *Los caminos del Señor* del cantautor Javier Krahe), o por entretenimiento: «Asistíamos de día como buenos cristianos en las iglesias, en sermones, misas, estaciones, jubileos, fiestas y procesiones. Íbamos a las comedias, a ver justiciados y a todas y cualesquier juntas donde sabíamos haber concurso de gente» (*Guzmán de Alfarache*: 534). Es decir, donde hay aglomeraciones ellos sacaban su beneficio.

En la novela picaresca, las ejecuciones son presentadas generalmente como una escena cómica, en el terreno de la risa frente al horror de la muerte, a la manera de la *Floresta española*. La ejecución del padre de Pablos es totalmente cómica y grotesca, Sayavedra va a ver ajusticiados como quien va de paseo o presencia una comedia de teatro. Con ese mismo espíritu presenta Sade la ejecución por decapitación en una plaza pública de una muchacha inocente, que inevitablemente, y por las características de su estilo, incluye la excitación sexual de los injustos acusadores (*Juliette*, 1990: 326).

El mismo Mateo Alemán cambia de talante respecto a la última cita que acabamos de reseñar y nos presenta, en el mismo tono de chiste que los ejemplos de la *Floresta española*, a un reo que va a ser ejecutado al día siguiente, pero viendo una partida de cartas decide unirse y jugar; se acerca cargado con sus cadenas y los soldados viéndole le dicen que adónde va, que se preocupe más por rezar y ponerse a bien con Dios, a lo que contesta: «Ya tengo rezado cuanto sé y no tengo más que hacer. Barajen y echen por todos y tráigase vino con que se ahogue aquesta pesadumbre» (*Guzmán de Alfarache*: 762).

Otros ejemplos, estos reales, los aporta el Padre Pedro de León; anotamos uno por lo que tiene de novelesco, el de Diego Azacán, que era morisco:

Diego Azacán «subió a la horca con un denuedo como si fuera a fiestas». Colocado en ella y con la cuerda al cuello, le preguntó el escribano si quería declarar algo para tranquilidad de su conciencia. Él respondió que sí y dijo que «asentase cómo a la taberna de la Puerta de Triana le debía medio azumbre de vino, que se lo pagasen». Con gran curiosidad se esperaba la declaración que todos suponían relacionada con sus robos, pero al responder tan superficialmente, todos prorrumpieron en grandes risas (Herrera Puga, 1971: 275).

El hombre cayó simpático a la multitud, pero justo en el momento de ser ahorcado se encomendó a Mahoma. Los muchachos empezaron a tirar piedras al ahorcado y a los funcionarios, cortaron la soga y lo estuvieron arrastrando por las calles hasta la noche. «Finalmente, cansados de tanta barbarie, lo llevaron a la «Plaza de Arriba», donde le prendieron fuego con los restos vegetales de las vendedoras, y prendido en llamas, volvieron a arrastrarlo hasta la Puerta de Triana, junto a la taberna donde tenía la cuenta pendiente» (Herrera Puga, 1971: 275).

En esta explicación se intuye que las autoridades permitieron este salvajismo como propio de una reacción visceral y popular, en este caso contra un morisco.

Estos ejemplos y visiones de una época concreta, con una comprensión del mundo diferente, sumergida en una sociedad que contempla la violencia y convive con ella nos empuja a pensar, además de otras razones, que la primera razón de ser de la novela picaresca española es el humor, el deseo de hacer reír al lector (o al oyente, pues estamos en una época en que la sociedad es en gran parte analfabeta).

En esta generalización incluimos a Quevedo, pese al aviso de Ziomek: «No cabe equivocarse con Quevedo; solo a un lector superficial le parecerá meramente divertido su estilo» (Ziomek, 1983: 145). En Quevedo está presente el espíritu irónico y satírico de Luciano de Samosata. Con una visión actual de las cosas, hoy Quevedo parecería ciertamente políticamente incorrecto: machista, racista, clasista, xenófobo... Pero la risa grotesca no debe detenerse en normas, que además son mutables. A diferencia de Ziomek, nosotros leemos a Quevedo en primer lugar con humor, y como los demás escritores de novela picaresca, para conseguir el empeño de ser divertido usa la tradición, generalmente oral, y reinterpreta o repite chistes, cuentos, anécdotas y escenas burlescas que son asimiladas fácilmente por la sociedad de su tiempo. Cada autor lo hace con su estilo. Y evidentemente, el humor en Quevedo es más ácido y corrosivo.

Hemos hablado de la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz, libro deliberadamente risueño, que no es sino un compendio de algunos de los relatos breves, antiguos o tradicionales, y de frases o chistes que la mayoría de las personas reconocían, al menos en el estilo. En ese libro, aunque hay burla no hay crueldad, pues es bastante comedido. Basta saber que no chocó con el Santo Oficio, y solo en 1632 nueve relatos fueron tachados. El conjunto de la obra es predominantemente jocoso, y no escasean los relatos eróticos o escatológicos, en la más pura tradición de origen oral que estudiara Bajtín. Abundan los chistes sobre gordos, flacos, contrahechos, pueblerinos, narices o mujeres; hay dichos graciosos y juegos de palabras, anécdotas de jueces, médicos, alguaciles y estudiantes, bromas macabras de ajusticiados, dichos contra moros, contra vizcaínos, contra mercaderes, contra cristianos nuevos. Aparecen los necios, los locos, los bestias...

La novela picaresca española se nutre en gran parte de esta misma tradición y reconocemos en muchos pasajes la misma esencia de la *Floresta española*. La cruel enseñanza que hace el ciego al Lazarillo en el pasaje del toro de piedra, «que más de tres días me duró el dolor de la cornada», es del mismo tipo de enseñanza tradicional, como la que hace un padre a un hijo que quiere viajar por el mundo: el padre le hace sentar en la silla para darle unos consejos antes de su partida, al sentarse el hijo se la quita, y este, incauto y confiado, cae de espaldas al suelo: «¡Para que no te fíes ni de tu padre!».

Maravall considera que esta tradición de lo jocoso se renueva en el Renacimiento, como hemos visto en Rabelais: «*Mieux est de de ris que de larmes escripre, pour ce que rire est le propre de l'homme*», y añade a Grimmelshausen: «Me ha parecido a propósito decir la verdad entre risas», y a los clásicos Séneca *De tranquillitate animi*, XV, 3 y el enseñar deleitando de Horacio, el «*ridentem dicere rerum*», y concluye: «Pienso que la picaresca es deudora al siglo renacentista que la enriquece de esta nueva utilización de un procedimiento ya tradicional» (Maravall, 1986: 631-632).

Sí, es cierto, los escritores han inventado un personaje ficticio de baja procedencia para que reciba en su persona toda clase de crueldades y burlas, para que el

resto de personajes de la obra, de su misma clase social o superior, se rían de él, y también los lectores, que se van a reír del dolor y de la humillación ajenos. Pero no queremos considerar la novela picaresca española como la burla de una clase superior sobre otra inferior, aunque haya clasismo, más claro en Quevedo, sino que la queremos considerar como parte más amplia de una risa universal y tradicional en el mismo espíritu de la comedia clásica y la sátira menipea.

Casi todos los críticos están de acuerdo en considerar la novela picaresca como literatura divertida: «El *Lazarillo* —iba siendo hora de decirlo— es un libro tremendamente divertido» (Rico, 2000: 55); «No hace reír a carcajadas, pero hace reír, o, al menos, sonreír, porque el relato de Lázaro se ha compuesto para ponernos de buen humor» (Molho, 1972: 32); «Este humor propio de la novela picaresca entronca con el humor carnavalesco y el bufonesco» (Roncero López, 2010: 57); este mismo autor dice sobre el *Guzmán de Alfarache*:

Los estudiosos del siglo XX se centraron en la parte didáctica de la novela, resaltando su aspecto teológico, moral o incluso crítica a cierto tipo de mercantilismo. Pero a partir del trabajo de Maxime Chevalier, *Guzmán de Alfarache* —1973—, una parte de la crítica recuperó la interpretación de la novela como un texto divertido, en el que la risa constituye un elemento fundamental (Roncero López, 2010: 99).

Maravall considera que en la risa de la literatura picaresca se entrecruzan dos planos: la risa que se produce en el mísero pícaro al recordar o contemplar una burla que él ha hecho, y la que se produce en el público al ver que el pícaro es víctima de una burla. En ambos casos «esa risa se promueve por una acción de burla», y tiene por ello una opinión negativa sobre este humor, pues en la risa de los pícaros «hay demasiada desviación y demasiado hostigamiento, demasiada violencia y demasiado rencor, domina un ambiente de lucha y es acre su sabor. Y sin embargo, en ese mismo ambiente se instala la risa» (Maravall, 1986: 633).

Para Roncero, finalmente, los autores de las novelas picarescas hacen uso en mayor o menor medida de la burla y de la risa, que son en definitiva un importante componente en la construcción ideológica de sus obras. Así el humor sería «un elemento unificador del género, aunque cada escritor lo utilizaría de diversas formas y con diferentes finalidades, ahondando más en esa ausencia de una poética común que se ha presentado como característica de la picaresca» (Roncero López, 2010: 56). «Otro rasgo importante de los escritores bufonescos, es la habilidad para saber contar la broma y hacer reír» (Roncero López, 2010: 114).

La intención del entretenimiento está marcada por la manera en que las obras se prodigan en el uso de materiales tradicionales, bien orales, bien literarios: cuentos, proverbios, refranes, facecias, apotegmas, motes, chistes. Igual que sucede en Rabelais, hay una desbordante práctica de juegos lingüísticos, una obsesión por los juegos de palabras ocurrentes, lo cual reduce muchas veces a los personajes a simples pretextos para lucimiento del ingenio del autor (una práctica lingüística que continuará en *Tristram Shandy*).

Cros entiende que en la picaresca hay todo un sistema de imágenes y de temas folclóricos que no tiene coherencia más que en el marco de la literatura carnavalesca (Cros, 1975: 45). Incluso los personajes elegidos son en ocasiones herencia folclórica: «Los tipos y los temas del relato anónimo eran en buena parte tradicionales: el mozo de ciego, el travieso criado del escudero, el triángulo de marido, mujer y amante, los

chascarrillos, las facecias, las tretas del buldero y otros muchos elementos de la obrita resultaban familiares en la literatura europea de la época» (Rico, 2000: 121).

La intención de hacer reír, o sonreír, es patente en *El buscón*, en el *Lazarillo* y en *Estebanillo González*, algo más oculta aparece esa intención en el *Guzmán de Alfarache* por la gran parte de material didáctico y moral que a veces supera a la misma historia, pero la historia en sí es indudablemente cómica y humorística. Además de la parte didáctica, Alemán cambia sus registros, y a veces se pone serio, y a veces divertidísimo, mezcla material tradicional y material culto, o intercala un cuento o elabora una disertación jurídica. Todo ello forma parte de su concepción barroca de lo que debe ser una novela. Y así, cuando Guzmán está en galeras, no deja el autor de describir escenas risibles y cómicas, a pesar de resultar un lugar trágico, y más tarde narra con patetismo un acto de crueldad o violencia. Pero en general creemos que es una literatura de humor: en *Estebanillo González*, en la dedicatoria al duque de Amalfi el personaje se considera a sí mismo «hombre de buen humor» y a lo largo de su libro lo demuestra sobradamente, y Quevedo dice del suyo: «Cuando te rías de sus chistes, alaba el ingenio».

El acuerdo de considerar la novela picaresca como literatura divertida desaparece cuando los críticos hablan de la intención primera del autor. Sí, risa hay, pero «¿solo eso pretendería el autor, que nos riéramos, sin más? La explicación me es particularmente simpática, pero no acaba de satisfacerme» (Rico, 2000: 55); Rico opina que la obra del *Lazarillo* es demasiado plural en significados, en ironía y en ambigüedad, que la obra está demasiado bien ajustada, y solo se lo explica como un escepticismo sobre las posibilidades humanas de conocer la realidad, —y es que el humor ha sido más amigo de escépticos que de doctrinarios— (Rico, 2000: 57-58).

Para Lázaro Carreter en *El Buscón* hay sobre todo «un deseo casi demoníaco de ostentar ingenio y lo proclama constantemente» (Lázaro Carreter, 1993: XI) y lo mismo opina Zamora Vicente: «El libro es un continuado esfuerzo por mantener la calidad literaria de lo narrado, es decir, una prodigiosa voluntad de estilo. *El Buscón* es fundamentalmente literatura, sabiduría» (Zamora Vicente 1970, 47-48). Por eso es una obra especial, porque no hay ni moralidad ni pesimismo, al contrario, hay avidez intelectual y desenfado: «Quevedo ni moraliza ni protesta. Es un joven de 23 años, favorecido cortesano (...) Hay que descartar la protesta como móvil del *Buscón*» (Lázaro Carreter, 1993: XXI).

Para Marcel Bataillon (véase 1969: 203-214) no se puede entender el *Guzmán de Alfarache* correctamente si no se ve la sátira de la honorabilidad, basada en el dinero, y la denuncia del poder del dinero; es decir, ve en la obra, principalmente, la crítica social.

Otra opinión opuesta al sentido de la risa como principal móvil de la novela picaresca la presenta José Antonio Maravall: «Por eso yo sostengo que el tema principal de la novela picaresca es el afán de medro, que comprende una completa instalación favorable en el conjunto social y que empieza por considerar que el que no come bien y viandas de calidad carece de honor» (Maravall, 1986: 77).

Molho por su parte se pregunta la razón por la que la novela picaresca nació en España y no en Francia, Alemania o Inglaterra, donde también existía el mismo problema con los mendigos. En la respuesta ve él el principal móvil de esta literatura: la picaresca parte del principio del honor. Dignidad y honor están en la sangre. El honor es en España el regidor de la vida social y moral: «Es por lo que se instituye aquí y no en otros sitios, el mito del pícaro, ejemplar encarnación del antihonor. Así su primera preocupación será la de revelar su linaje, la de mostrar sus títulos de nobleza: nobleza al

revés, «hidalguía» negativa, fundamentada en una ascendencia de ladrones, estafadores, judíos y prostitutas» (Molho, 1972: 23).

Ortega y Gasset, como Gregorio Marañón, también considera que la novela picaresca es una literatura pesimista: «La literatura picaresca es en su forma extrema una literatura corrosiva, compuesta con puras negaciones, empujada por un pesimismo preconcebido que hace inventario escrupuloso de los males por la tierra esparcidos, sin órgano para percibir armonías ni optimidades (...) La novela picaresca no puede ser sino realista en el sentido menos grato de la palabra» (Ortega y Gasset, 1987: 176).

Para nosotros, y aceptando los motivos aducidos por estos críticos: honor, medro, dinero, linaje, apariencias, ingenio literario, ostentación, etc., que evidentemente existen, la intención principal de estas novelas es la de entretener, y sobre todo, la de hacer reír. No negamos cierta aura pesimista en algunos autores, especialmente en Mateo Alemán, pero la intención del entretenimiento es superior y está marcada por la manera en que las obras se prodigan en el uso de materiales tradicionales que ya hemos mencionado arriba. La risa aparece en el estilo, en el material que presenta, el humor negro y lo grotesco, tan característicos del humor español. Por eso, consideramos que la picaresca española se puede interpretar, como la serie de *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, a través de la teoría carnavalesca de Bajtín, aunque presente un humor más degradado. De hecho, la fiesta del Carnaval aparece constantemente en nuestra picaresca, pero desde el punto de vista del humor español.

Creemos que gran parte de las opiniones que consideran este humor decadente se deben a que se mete en un mismo saco una época histórica, el declive y pérdida hegemónica en Europa del imperio español, una posible visión negativa de su tiempo en algunos autores, y un humor corrosivo y cruel, como es el picaresco, pero que es en definitiva muy español.

Al igual que en Rabelais, lo escatológico tiene gran presencia en la novela picaresca. Es evidente que el tema resultaba gracioso, porque se repite abundantemente en muchas obras de la época. También en el *Quijote* hay dos ocurrentes momentos: durante la aventura de los batanes Sancho siente ganas de defecar porque el miedo le ha desarreglado el vientre, pero como no se atreve a apartarse de don Quijote, defeca allí mismo. Cervantes describe el proceso con toda su sorna y detalle oportuno, pues a la parte material le sigue la parte flatulenta:

[...] pero, con todas estas diligencias, fue tan desdichado que al cabo al cabo vino a hacer un poco de ruido, bien diferente de aquel que a él le ponía tanto miedo. Oyolo don Quijote y dijo:

—¿Qué rumor es ése, Sancho?

—No sé, señor —respondió él—. Alguna cosa nueva debe de ser, que las aventuras y desventuras nunca comienzan por poco (*Quijote* I: 236).

Justo dos capítulos antes, don Quijote arremete contra unos rebaños y los pastores lo apedrean y descalabran. Malherido en el suelo, toma el bálsamo de Fierabrás y le pide a Sancho que mire cuántas muelas y dientes le faltan:

Llegose Sancho tan cerca, que casi le metía los ojos en la boca, y fue a tiempo que ya había obrado el bálsamo en el estómago de don Quijote; y al tiempo que Sancho llegó a mirarle la boca, arrojó de sí, más recio que una escopeta, cuanto dentro tenía y dio con todo ello en las barbas del compasivo escudero (*Quijote* I: 213).

Sancho siente tanto asco que le dan náuseas y le vomita a su vez encima a don Quijote «y quedaron entrambos como perlas».

Este pasaje de vomitar en la cara de alguien es un arquetipo escatológico y grotesco en nuestra picaresca que se repite: en el *Lazarillo* ocurre en el episodio de la longaniza; el ciego, sospechoso, por olerle el aliento a Lázaro mete en su boca demasiado la nariz «la cual él tenía luenga y afilada, y aquella sazón, con el enojo, se había aumentado un palmo. Con el pico de la cual me llegó a la gulilla» (*Lazarillo*: 22).

En Quevedo aparecen reiteradamente: en casa del Dómine Cabra la vieja de setenta años le da una medicina «me la echó la vieja, a la cual de retorno di con ella en toda la cara» (*El buscón*: 50); o la escena de la comida en casa del tío, donde se emborrachan los invitados: «El porquero vomitó cuanto había comido en las barbas del de la demanda» (*El buscón*: 113).

En *Estebanillo González*, este viaja por vez primera en barco y se marea, dando de comer a los peces; en Polonia se va sin pagar de una taberna, la tabernera sale ofuscada en su busca, Estebanillo la empuja y la tira al suelo y ella «Levantóse como víbora pisada y, cerrando conmigo, me dio tal puñetazo en la barriga que me provocó a restituirle por la boca toda su agua ardiente, dándole con ella un baño que la cubrí de arriba abajo» (*Estebanillo González*: II, 286).

Cervantes se recrea en ambos pasajes que acabamos de mencionar, como lo harán también los autores de la novela picaresca, dando más o menos detalles en cada descripción, pero intentando sin duda hacer reír, y es seguro que, en aquella época, estos chistes escatológicos tenían su éxito como ahora lo tendrían entre niños; ¡no solo! Goytisolo nos ofrece el ejemplo de las risas que le producía el tema a la criada que le cuidaba de niño:

Al concluir la guerra civil, la sirvienta que se hizo cargo de mí y de mis hermanos solía referirnos la historia de un tal Quevedo, que habiéndose bajado las calzas para defecar en un lugar público fue sorprendido de espaldas por un caballero italiano que gritó «¡Oh, qué vedo!», a lo que el poeta respondió con orgullo «¡Hasta por el culo me conocen!». Y la criada reía hasta saltársele las lágrimas cada vez que lo contaba. Esto demuestra que este tipo de humor escatológico tan usado por Quevedo era deleite de la gran masa del pueblo (Goytisolo, 2007: 560).

Entre los autores de la novela picaresca es sin duda Quevedo quien aventaja a los demás en todo lo que tiene que ver con la escatología, porque repite la broma tantas veces que parece una obsesión. Juan Goytisolo titula el ensayo al que acabamos de hacer referencia *Quevedo: la obsesión excremental*, y considera que la crítica ha intentado esconder esta obsesión del escritor porque no cuadra con el esquema de los altos valores intelectuales. Y así, Iffland considera que uno de los aspectos negativos del grotesco en Quevedo es lo desagradable y repugnante inherente en el hombre y su deterioro físico, tan repetido en él (Iffland, 1978: 64) y Roncero López cree que la escatología de los siglos XVI y XVII ha perdido el carácter regenerador que tenía en la Edad Media, en la que los excrementos se hallaban ligados a la fecundidad (Roncero López, 2010: 60).

Las escenas relacionadas con los excrementos (o la caída en el barro como símbolo de suciedad corporal), aparecen con más frecuencia que las de los vómitos en todos los autores; en Mateo Alemán la escatología es nocturna y en oscuridad; Quevedo, siempre un paso más allá, añade a vómitos y excrementos la escena de los escupitajos en Alcalá (Mateo Alemán no da detalles, pero menciona la misma práctica

entre los estudiantes con los novatos «sacarlos nevados» en II, III, IV). Como las escenas escatológicas son demasiadas y reiteradas, vamos a citar unos pocos ejemplos por parecernos especialmente ingeniosos o especialmente hilarantes.

En Quevedo hay una defecación risible por su ausencia, con lo que hace aún más cómica la situación. Llegados a la casa del Dómine Cabra, tiene ganas de ir al servicio, pero no hay en esa casa porque no se necesita, de lo poco que se come: «¿Cómo encareceré yo mi tristeza y pena? Fue tanta, que considerando lo poco que había de entrar en mi cuerpo, no osé, aunque tenía gana, echar nada de él» (*El buscón*: 47).

Otra escena hilarante, que ya hemos apuntado anteriormente, es la del carnaval en *Vida de Estebanillo González*, con un mulo amarrado a una cama como paciente, del que Estebanillo observa minuciosamente su orina y se la bebe para comprobar el estado del enfermo, pero que es en realidad cerveza, y acaba borracho y coceado.

Finalmente anotamos, por los ingeniosos juegos de palabras, la escena de la cárcel en Quevedo, cuando a Pablos le toca dormir junto al retrete y ¡qué casualidad!, a todos los presos se les ocurre esa noche hacer uso constante del mismo no dejándole dormir: «No hacían sino venir presos y soltar presos» (*El buscón*: 150).

En resumen, consideramos estas escenas fisiológicas como lances literarios que intentan ser divertidos, que son más o menos ingeniosos, y que siguen una tradición literaria ya presente en la comedia clásica (Aristófanes, por ejemplo, en *Las Junteras*), en los cuentos medievales —Chaucer, Boccaccio, Arcipreste de Hita—, por supuesto en Rabelais, y que se repiten de forma reiterada en la literatura de la época y posteriormente (Swift). Que sea en Quevedo demasiado repetida y que pueda deberse a problemas psicológicos personales o a una neurosis traumática, es demasiado complicado de explicar y aún más de demostrar. La escatología está estrechamente unida a la obscenidad sexual y tiene una tradición claramente popular: «Se ha hablado mucho de la «obsesión cloacal» de Swift, pero no hacía sino seguir una antigua tradición. El objetivo del satírico es dejar desnudo al hombre (sin ropajes todos somos iguales) y llegando más lejos, gracias a la desnudez y el empleo de la obscenidad, llegar a la condición de animal» (Hodgart, 1969: 28).

Estamos más bien de acuerdo con Juan Goytisolo: «En contra de lo que suele decirse, la coprofilia de Quevedo, en vez de ser reflejo de una mente enferma, es, paradójicamente, un síntoma de buena salud: el autor del *Buscón* expresa a su modo la neurosis general de la humanidad, dando libre cauce a las obsesiones y fantasmas ligados al reconocimiento de nuestra realidad corporal» (Goytisolo, 2007: 563).

Es evidente que el humor relacionado con los excrementos ha evolucionado desde Rabelais y la picaresca, quizás ha permanecido más puro y nítido en el cómic, como el ejemplo que hemos dado de *Mortadelo y Filemón*, y en cuentos o en el teatro infantil, pero no ha desaparecido. Ponemos como ejemplo una novela moderna *Viaje al fin de la noche*, de Louis Ferdinand Céline. El protagonista va en barco desde África a Nueva York (como Estebanillo, no hace más que vomitar en el viaje). Para huir de un policía que se le ha quedado mirando, huye a toda velocidad «¡al agujero! —me dije» y el agujero resultan ser los baños públicos, una «caverna fecal» donde descubre «el alegre comunismo de la caca»: «Todo aquel despechugamiento íntimo, aquella tremenda familiaridad intestinal, ¡y en la calle una discreción tan perfecta! No salía de mi asombro» (*Viaje al fin de la noche*: 202-203).

Por otra parte, si Quevedo creó a Pablos para que recibiera mil palizas, fuera humillado, golpeado, ensuciado, etc. y así liberarse el autor de sus prejuicios sociales, es algo que también nos resulta difícil de probar, pero que no negamos en rotundidad, mas

vemos en primer plano y ante todo, el deseo de hacer reír (¿solo a los suyos?) al público, de esforzarse en crear escenas hilarantes, inverosímiles y juegos de palabras de la más alta calidad.

En este punto citamos a John Cleese, del grupo Monty Python, quien en una entrevista recuerda la creación del personaje Basil Fawlty, por él interpretado, director de un pequeño hotel, hombre insensible, maleducado, hipócrita, lleno de prejuicios, pero que siempre acaba humillado, en la serie televisiva *Fawlty Towers*:

Nosotros éramos como Dios, planeando cómo había de ser la vida de este hombre, lo que podía pasar después. La comedia es como una tragedia. Es una cuestión de si eres solidario con la gente que sufre o te quedas separado atrás, te dejas ir y te ríes de ellos. Bergson dijo que la comedia necesita una momentánea anestesia del corazón. Nosotros pensamos que era mejor reírnos primero y sentir tristeza y compasión después (BBC: DVD1-794).

Y eso mismo pensamos, que Quevedo creó a su Pablos para reírse primero, aunque seguramente nunca sintiera tristeza ni compasión por él después. Su estilo divertido e ingenioso, mezclado con el estilo burdo y grosero, consigue un efecto de comicidad y de transgresión. Estamos de acuerdo con Lázaro Carreter en que esta obra se ha de considerar ante todo una obra muy original (aunque Quevedo use material tradicional y personajes anteriores, tanto de Fernando de Rojas, de Mateo Alemán como del *Lazarillo*) y que rebosa ingenio (Lázaro Carreter, 1993: XX). Sí, es sin duda una obra de muchísimo ingenio. En absoluto se trata de una improvisación de humor burdo y soez. De hecho, siempre he imaginado que el *Buscón* era el producto de largas veladas de conversaciones divertidas y risas entre el joven Quevedo y sus cultos amigos, llenas de vino e irreverencias al límite (Quevedo, quizás por miedo, nunca reconoció abiertamente ser el autor), en las que creaban situaciones, juegos de palabras, chistes, anécdotas etc. que después, en soledad, Quevedo cortaba, recortaba, cambiaba, desarrollaba, como un *collage* de burlas y necedades juveniles dispuestas a ser convertidas en obra de ingenio conservando el humor.

Otros momentos cómicos se consiguen a través de la comida y la bebida. En la picaresca española se puede hablar de derroche en la bebida, pero no en la comida, porque, al contrario, resulta ser escasa aunque igualmente origen de escenas grotescas. El vino corre a discreción generalmente. Incluso en el *Lazarillo*, que es el más necesitado de todos los pícaros, el vino corre con alegría, y él se desvive: «Yo, como estaba hecho al vino, moría por él» (*Lazarillo*: 17), y tanto lo toma por su garganta como por su piel para curar heridas: «más vino me gasta este mozo en lavatorios al cabo del año que yo bebo en dos. A lo menos, Lázaro, eres en más cargo al vino que a tu padre, porque él una vez te engendró, mas el vino mil te ha dado la vida» (*Lazarillo*: 24).

Estebanillo bebe en cuanto puede y todo lo que puede. Frecuenta las tabernas en cada puerto y ciudad de las que acaba siendo el mejor cliente. Por la frecuencia con la que está borracho, actualmente se le consideraría un alcohólico. Hace una apuesta con un estudiante polaco para ver quién bebe más aguardiente, y le vence con trampas. Estando en Zaragoza coincide que llega el rey Felipe IV. Toda la ciudad se afana por la visita y la gente acude a ver al rey, él prefiere ir a la taberna a celebrar tan alta visita (desvinculación política que se une a su desinterés por la guerra y sus causas) y acaba como de costumbre, borracho. Camino de Pamplona a San Sebastián mezcla vino con sidra, se emborracha y debe ir andando por no poder sostenerse en la mula y tener que

evacuar cada veinte pasos. Las borracheras de Estebanillo son alegres y divertidas, en ocasiones terminan en espectáculos ridículos y risibles y a veces son monumentales, como en Mérida, donde le dura dos días y necesita cuatro hombres que lo levanten «y tuve a gran milagro despertar el lunes a las once» (*Estebanillo González*: I, 198).

Como no podía ser menos, en Quevedo, a pesar de que siempre se queja del agua añadida al vino por los bodegueros, la borrachera acaba en vomitina o en bronca, y así sucede en el banquete que el tío prepara a Pablos y a unos amigos que ha convidado: «No quiero decir lo que comimos, solo que eran todas cosas para beber» (*El buscón*: 111); «Ya mi tío estaba tal, que alargando la mano y asiendo una, dijo —con la voz algo áspera y ronca, el un ojo medio acosado y el otro nadando en mosto—» (*El buscón*: 112). Incluso toman sal para beber más, y finalmente van tropezando entre ellos, vomitan y acaban durmiendo la borrachera allí mismo.

Roncero López ve en esta cena paralelismos con la «Cena de Trimalción», donde Pablos adopta un papel similar al de Eumolpo y sus amigos, que observan y escuchan la vida de los otros. Desaparece el ambiente de lujo de Petronio, pero quedan los parecidos de los personajes y la risa (Roncero López, 2010: 211).

Por otro lado, Edmond Cros considera que esta cena y el ritual paródico de cena del Dómine Cabra deben relacionarse con el *symposium* grotesco de la Edad Media del que Bajtín nos ha recordado que comprendía siempre un elemento de travestismo paródico de la Cena. Otros dos elementos del banquete grotesco aparecen de forma diferente: el tema de la disputa y el tema de la defecación-vómito (Cros, 1975: 31-32).

En el último capítulo Quevedo nos presenta a Pablos cenando y bebiendo con unos rufianes matones que brindan por sus amigos ajusticiados, se emborrachan totalmente y acaban bebiendo el vino de morros sobre la artesa que se halla en el suelo: «Estaba una artesa en el suelo toda llena de vino, y allí se echaba de bruces el que quería hacer la razón (...) poniendo las manos cada uno en un borde de la artesa, y echándose sobre ella de hocicos...» (*El buscón*: 206-207).

Violencia

La novela picaresca rezuma violencia: no es tanto una violencia directa de muertes y asesinatos, que aunque existen son más bien escasos, sino que la violencia aparece en un fondo que presenta una sociedad hostil, en tensión, de seres desconfiados y a la defensiva, obsesionados por la limpieza de sangre y por el concepto de la honra y el miedo, seres empeñados en dejarse ver, mirar y engañar con la apariencia; presenta una sociedad desde abajo, donde se pasa hambre y penurias y donde el castigo corporal es habitual. Las novelas están llenas de venganzas, odios, peleas, robos, prisiones y necesidad. Los autores han seleccionado una parte de su mundo, y lo manipulan, para conseguir humor.

En la novela picaresca hay mucha violencia, física y social. La sociedad de esa época es sin duda más violenta que la nuestra y muestra el conflicto abiertamente. Los protagonistas de las novelas son en un principio niños, pero pese a su edad reciben toda suerte de maltrato y golpes, una violencia asumida socialmente. La denuncia contra la violencia infantil, aceptada por la sociedad, se reflejará en Goya y seguirá en Gloria Fuertes.

Lazarillo recibe varios golpes serios, algunos de ellos como para abrirle el cráneo: «Fue tal el golpecillo, que me desatinó y sacó de sentido, y el jarrazo tan grande, que los pedazos de él se me metieron por la cara, rompiéndomela por muchas partes, y me quebró los dientes, sin los cuales hasta hoy día me quedé» (*Lazarillo*: 18);

«con toda su fuerza me descargó en la cabeza un tan gran golpe, que sin ningún sentido y muy mal descalabrado me dejó» (*Lazarillo*: 41), y lo deja sangrando y con media llave fuera de la boca, que es una imagen muy grotesca, recobra el sentido a los tres días y la vieja y los vecinos se ríen del suceso mientras le curan. El ciego resulta ser un hombre especialmente tiránico y cruel con el niño. Además, en el *Lazarillo* se sobreentiende un caso de pederastia «y por esto y por otras cosillas, que no digo, salí del», que Molho cree que sí existe por parte del fraile (Molho, 1972: 42).

En Mateo Alemán la serie de golpes, palizas, castigos corporales es también muy abundante y sobre todo aparece en carne viva la venganza. En II, II, VIII, Alemán da una serie de ejemplos de venganzas, uno de ellos inspirado en la *Floresta española*: un hombre al que un perro ha mordido una pierna, lo ve otro día durmiendo al sol y con una gran piedra lo mata, y mientras el perro moribundo da aullidos y saltos le dice: «Hermano, hermano, quien enemigos tiene no duerma».

Mateo Alemán cambia el registro continuamente entre la burla cómica y risible, y la escena seria y triste. Las escenas más crueles aparecen al final de la obra, cuando Guzmán está en la cárcel y posteriormente en las galeras. En el último capítulo, ya en galeras, Guzmán recibe unos latigazos, le curan las heridas con sal y vinagre, recuperado repiten la tortura y lo cuelgan por las muñecas: «Fue un terrible tormento, donde creí espirar» (*Guzmán de Alfarache*: 785). En todas estas escenas terribles, Alemán abandona la risa para presentar una triste realidad que él mismo había conocido en la cárcel de Sevilla, y cuando en 1593 trabajó en las minas de Almadén. Alemán tiene conciencia del estado miserable de los pobres, por eso en su novela presenta «la imagen de la sociedad moralmente erosionada por los males que de la pobreza derivan» (Maravall, 1986: 274). No obstante, tras ponerse serio, siempre tiene preparada una escena cómica y burlona.

Quevedo se recrea en la cruel humillación: Pablos recibe también toda clase de golpes y latigazos. En Pablos las desgracias son a veces dobles: Quevedo no se conforma con menos. Diego Coronel manda a unos criados que le den una paliza a Pablos como escarmiento, y se la dan, pero después de que Pablos ya haya recibido otra paliza de unos que lo confunden con Don Diego, pues lleva su capa, y todo esto justo después de saber que sus amigos le han robado todo. Lo llevan a su casa, la cara rajada «con una zanja de palmo» y lo acuestan. Y luego de nuevo es apaleado en casa de la vieja celestina. Tanta paliza seguida en un mismo cuerpo resulta exagerado, ahonda en su carácter grotesco y es poco creíble. Pablo es como un imán para todos los escupitajos, golpes y palizas que pululan en la obra.

Finalmente en *Estebanillo* la violencia se confunde con la risa, es siempre una violencia que él mismo explica con sorna, chistosamente: por robar, su amo le da media docena de bofetadas «muy bien dadas pero muy mal recibidas» (*Estebanillo González*: I, 97); le rompen una olla en la cabeza como al *Lazarillo* un jarro; cortando el pelo a un cliente en la barbería le hace una carnicería en la cara, y se la cambia tanto que su mujer no lo reconoce y el barbero no para de reír; luego viene un muchacho a cortarse el pelo y «no acordándome que tenía orejas» hace otra sangría por lo que recibe cien bofetadas y cincuenta coces (*Estebanillo González*: I, 133); en una ocasión, por engañar a su amo en la cocina, le da tal paliza que en cuatro días no se puede mover: «Bajó mi amo a la cocina y, tomando un palo de los más delgados que había en ella, me limpió tan bien el polvo que más de cuatro días comió asado y fiambre por falta de cocinero» (*Estebanillo González*: I, 303); en el carnaval de Viena prepara una farsa con cuatro judíos italianos en la que simula sacarles los dientes, pero «por hacer reír a sus Majestades a costa de

llanto ajeno tiré con tanta fuerza que no sólo se la saqué, pero muy grande parte de la quijada con ella. Empezó el judío a dar voces y sus camaradas a emperrarse contra mí, sus Majestades a reírse, y el pueblo a regocijarse» (*Estebanillo González*: II, 94). Este es otro punto que llama la atención a los críticos: no solo se ríen de las desgracias ajenas las clases sociales más pobres, también lo hacen las clases más privilegiadas, en este caso el príncipe Matías. Condes, duques, príncipes y cardenales se regocijan y divierten viendo este tipo de bromas: «El sentido del humor de los aristócratas no se diferenciaba mucho del de los plebeyos» (Roncero López, 2010: 303), y no cree que sea una crítica a la nobleza porque este tipo de burlas formaba parte del acerbo cultural europeo en esa época. La risa de los demás ante las desgracias ajenas es una de las características de la violencia de la picaresca.

Transgresión

En la novela picaresca española la transgresión es mínima, quizás un poco más nítido es el grado de crítica social que se puede entrever en estas novelas, no siempre muy claro debido al problema de censura que había que superar. El abanico va desde sátira amplia y crítica social en el *Lazarillo* y el *Guzmán de Alfarache* hasta alguna crítica en *Estebanillo* y prácticamente ninguna en *El buscón*. La novela picaresca se queja, pero no desea transgredir.

El anticlericalismo es muy evidente en el *Lazarillo*: «La *Vida de Lázaro* es de un anticlericalismo desbocado, agresivo y total» (Molho, 1972: 41). «Es un anticlericalismo de fondo social, contra la deserción de su papel por parte del clérigo, y contra la falta de las virtudes correspondientes, sustituidas por los vicios que tal ausencia engendra en ellos: la avaricia y el engaño» (Maravall, 1986: 272-273). De los nueve amos que tiene Lázaro, cinco son eclesiásticos. Acaba Lázaro finalmente con un arcipreste que lo casa con su criada, que tiene de él tres hijos, y a la que ambos hombres van a compartir en un futuro «y así quedamos todos tres bien conformes».

Varios críticos opinan que no hay ningún viso de crítica en *El buscón*, que Quevedo se sirve de su posición de clase para despreciar a los de abajo y denunciar cualquier intento de cambiar el estatus establecido por el nacimiento. Sí hay cierta irreverencia religiosa en Quevedo, que tanto defendía la religión verdadera (alusiones punzantes a la Inquisición, alusiones irreverentes a la Iglesia y a sus instituciones, presencia de vicios en clérigos, burla hacia la beatería...), pero no la hay con el tema de las clases sociales o contra otros estamentos; como dice Lázaro Carreter «al hablar de la Corte y del estamento militar Quevedo levanta la pluma» (Lázaro Carreter, 1993: XVIII).

En *Estebanillo* hay una distancia total de los asuntos de la Iglesia y de los sentimientos religiosos. Cuando, por ejemplo, van a ahorcarlo, rechaza al padre franciscano y piensa como siempre en la comida y en la bebida: «Vuestra paternidad trate de que se me dé de comer y beber. (...) más gana tenía de comer que de oír sermones» (*Estebanillo González*: I, 272-273).

El tema del sexo pasa de puntillas en la picaresca española y se queda en algún flirteo con monjas, alguna amante esporádica, casos de proxenetismo (Lázaro y Guzmán), un posible caso de pederastia en el *Lazarillo*, un posible caso de homosexualidad entre Guzmán y el embajador francés, y poco más; solo es en *Estebanillo* algo más aparente.

La mayor transgresión en *Estebanillo* quizás sea su antibelicismo, donde los que mueren en el campo de batalla quedan presentados como idiotas, y esto, para un imperio

que pelea por toda Europa, no es el mejor ejemplo a seguir. Hay cierta crítica a la corrupción en el estamento militar y en el médico. Como en Alemán, hay burla hacia el origen y la nobleza, y si Guzmán desciende de los visigodos, Estebanillo desciende de Don Pelayo. Incluso en *Estebanillo* la crítica no es muy profunda: «Es un pícaro al que se le ha quitado el aguijón, y su novela, una novela picaresca sin malicia, lo cual no obsta para que sea el autor quien en más de una ocasión haga transparente su actitud de sátira» (Maravall, 1986: 392).

Otros elementos grotescos

De las escenas que ofrecen un espíritu carnavalesco y que comparten el mismo espíritu que las imágenes de Rabelais, podemos citar la cómica escena que aparece en *Estebanillo*, cuando un soldado relata cómo le cortó la cabeza a un albanés en Güeldres, Flandes, mas arrepentido se la pone sobre el cuerpo y el frío intenso une las venas. Se hacen amigos, van a una taberna a beber cerveza, y al calor de la chimenea se le van desheliendo las suturas, y en el momento en que da un trago, la cabeza se le cae hacia atrás (*Estebanillo González*: I, 150). Es una escena que nos recuerda la cabeza cortada de Epistemón.

En Quevedo hay también una escena muy rabelaisiana, cuando Pablos y Diego Coronel abandonan la mansión del Dómine Cabra. El padre, Don Alonso, va a buscarlos y pregunta por ellos, aunque los tiene delante, porque no los reconoce de puro delgados que están. Los llevan en sillas a casa y con mucho cuidado por miedo a que los huesos se les salgan los acuestan en dos camas: «Trujeron exploradores que nos buscasen los ojos por toda la cara (...) Trajeron médicos, y mandaron que nos limpiasen con zorros el polvo de las bocas, como a retablos» (*El buscón*: 53).

También la descripción del Dómine Cabra conserva esos rasgos de gigantismo, aparte de la exageración que presenta este personaje. Quevedo nombra al pintor holandés El Bosco no por casualidad, ya que comparte con él la deformación, la desmesura, lo grotesco, lo irreal, la alucinación «la misma alucinación grotesca y febril» puntualiza Zamora Vicente (1970: 50). La suciedad y miseria que inspira la casa del Dómine Cabra y en la que sobreviven los pobres estudiantes aparece en Rabelais en el regreso de Gargantúa al castillo de su padre: cuando se peina, le caen balas de cañón y su padre cree que son los piojos del colegio de Montaigu.

Un elemento típicamente grotesco es la utilización del títere o la máscara, propios del Carnaval, así como el uso de la ambigüedad. En la fiesta del *rey de gallos* de Quevedo, hay paralelismo con las escenas de la Inquisición: «Entendí que me habían tenido por mi madre, y que la tiraban, como habían hecho otras veces». Como en el Carnaval, un grupo hostil lanza objetos, en este caso berenjenas y nabos, contra un individuo rodeado (Cros, 1975: 39-40).

La técnica de Quevedo se asemeja a la que Valle-Inclán hará con los esperpentos al enfrentarse a los personajes alejándose y mirándolos desde arriba. «Fantoche con hilos» llama Roncero López a Pablos (2010: 242), una creación de Quevedo que representa la personificación de un grupo inferior al que debía ridiculizar, humillar, para evitar la ruptura del sistema estamental. «Pablos no está verdaderamente ligado a sus compañeros de aventura, sino al novelista; no hay un hilo que los embaste a todos, sino cabos sueltos que paran en las manos del titiritero» (Lázaro Carreter, 1993: XXIII). Por eso mismo, para ser un pelele lo han creado: «La inconsistencia del personaje raya en el disparate (aunque, por supuesto, el disparate es una categoría estética tan digna o más

que el realismo) (...) Sería fácil pillar a Pablos una y otra vez en chillona contradicción consigo mismo. Al fin y al cabo no es más que un pelele» (Rico, 2000: 133-134).

En conclusión, las figuras del pícaro o del bufón, que llevan en sí una carga totalmente grotesca, representan en la novela picaresca española una literatura de humor, pensada para hacer reír; tiene por base la tradición popular cómica, la cual usan a su antojo autores cultos que mezclan lo culto con lo bajo en un juego literario. Una vez que el público ha reído y se ha entretenido con las aventuras del pícaro, se pueden indagar otros motivos que cada autor haya podido tener para escribir su obra. Encontramos relatos breves, cuentos, refranes, juegos de palabras, anécdotas, chistes, chascarrillos, etc. que coinciden con la recopilación de material popular que recogiera Melchor de Santa Cruz en 1574 para su obra recopilatoria *Floresta española*, y que son el producto de la tradición oral popular, por lo que algunos de ellos son parecidos o tienen la misma esencia que los que aparecen en Rabelais. Es un material que está asimilado por la cultura española de ese tiempo, por ello no choca apenas con el Santo Oficio. El hombre que aparece en ese carnaval social ya no es el hombre alegre y despreocupado rabelaisiano, sino que es un hombre que sufre, y aunque no se cuestiona su mundo ni se opone a su sociedad jerárquica, sí que muestra cierta confrontación social, cierto descontento y cierta injusticia de su mundo. Esto hace que el elemento satírico sea mayor que en Rabelais. El grotesco de la picaresca se deteriora porque el hombre muestra sus problemas (algunos) y choca con el mundo. Por ello, la risa se hace algo más triste. Las clases bajas, personificadas en el pícaro y los personajes que le rodean en su vagabundeo, quedan relegadas, por lo que la universalidad del carnaval se fractura.

LO SINIESTRO Y LO FANTÁSTICO. LA NOVELA GÓTICA

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, y desde Alemania, llega un movimiento cultural denominado *Sturm und Drang*, que se enfrenta a las limitaciones que imponían el racionalismo y la Ilustración. Este movimiento fue revolucionario al defender la subjetividad personal y lo irracional, reivindica la importancia de la naturaleza, busca lo subterráneo y oscuro de la condición humana, propugna la libertad de las pasiones y le da valor a lo misterioso, así como a la concepción del yo como creador que olvida sus límites.

Sin ser parte de una evolución homogénea, también en Inglaterra aparecen opiniones que reflexionan sobre la libertad y la organización social en el campo de la estética: Edmund Burke indaga en lo referente a lo sublime y lo bello; en poesía, Wordsworth y Coleridge rompen con las normas del neoclasicismo y valoran al individuo y su sensibilidad; en pintura William Blake lleva a cabo una libertad en la ejecución de sus obras al margen de las normas del momento e incide en el predominio de lo onírico. En general, todos estos sentimientos espontáneos de fantasía, imaginación, subconsciente, etc. revolucionan el arte.

La soledad ante la naturaleza inmensa, las sombras de la duda interna, el desdoblamiento del ser, el reconocimiento de las pasiones ocultas, todos ellos son nuevos estadios que se van apoderando lentamente del hombre una vez que ha asimilado la razón. Dice Argullol:

El hombre ha perdido definitivamente su centralidad en el Universo y su amistad con la Naturaleza. Tras la gran aventura del Renacimiento y de las Luces, vencido Dios por la Razón, ahora el hombre percibe una nueva angustia, más desmesurada y más titánica

que la medieval, pues él mismo, con su audacia y su temeridad, se la ha procurado (Argullol, 1991: 13).

Y como ejemplo pone *El monje contemplando el mar*, de Caspar David Friedrich (1774-1840), diminuto en la inmensidad crepuscular, figura impensable en el Quattrocento, cuando el paisaje acompaña y arropa. En *El monje contemplando el mar* hay atracción por el abismo, por el vacío, por el horror de la inmensidad. El paisaje se hace trágico y la naturaleza y el hombre se separan; «*desantropomorfización del paisaje*» lo denomina Argullol. Frente al jardín rococó, humanizado y pastoril, aparecerán los castillos en ruinas, entre brumas, vestigios de lejanos tiempos, o la inquietud de la noche oscura y desconocida. Como en el caso de la literatura, la pintura romántica rompe con el Neoclasicismo y se desvía hacia la exploración de las tinieblas, de las brumas, y así en Caspar David Friedrich la bruma se apodera de las montañas, «bruma que se hace cada vez más densa, a medida que avanza la obra de Friedrich y que se hará totalmente insoportable en los últimos cuadros de otro genial paisajista romántico, William Turner» (Argullol, 1991: 18).

En este contexto filosófico, histórico y estético aparecerá en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVIII la novela gótica. Los autores de la novela gótica, como los románticos, van a contribuir con nuevas modas estéticas y culturales a la tradición del arte grotesco.

La novela gótica, la mayoría de los críticos así lo consideran, aparece en la segunda mitad del siglo XVIII como reacción a las pretensiones del racionalismo. Defiende la presencia en el mundo de fuerzas que no pueden ser explicadas a la luz del día, ni siquiera por una mente autosuficiente, y le da un nuevo valor a lo espiritual, que no puede ser explicado con la razón. Según la historia literaria tradicional, la novela gótica comienza en 1764 con la publicación de *El castillo de Otranto* de Horace Walpole (1717-1797), hijo del Primer Ministro británico Robert Walpole, hombre autoritario, acusado de amenazar las libertades, blanco satírico de Swift (es el gran tesoro Flimnap de *Los viajes de Gulliver*).

Robert Miles responde a la pregunta «¿qué es la novela gótica?», diciendo que se trata de un linaje de la novela (subgénero lo denomina Pavel) llamado gótico, que apareció a mitad del siglo XVIII y que desde entonces apenas ha cambiado, pues sigue presentando las mismas tramas y los mismos personajes. La novela aparece en una época de cambio social y de mentalidad, y no es de extrañar que apareciera en Inglaterra, primer país europeo que contaba con un régimen parlamentario y por ello la nación mejor preparada para los nuevos tiempos ajenos al absolutismo monárquico. Son las últimas décadas del Antiguo Régimen, la expansión de la Ilustración, época de grandes hitos históricos en Occidente (independencia de Estados Unidos —1783— y Revolución Francesa —1789—), es decir, un país libre del peso de las viejas tradiciones políticas europeas y libre de la monarquía gracias al Parlamento, y otro país que declara los derechos humanos y acaba con el régimen monárquico.

Es interesante observar cómo este es un género cuyo hilo se puede rastrear en un principio en Gran Bretaña y Estados Unidos, luego en Alemania (especialmente cuentos de Hoffmann y Tieck, que se asocian al gótico), Francia y Rusia, pero apenas existe en el Mediterráneo. Botting matiza más y dice que es una literatura anglosajona inspirada en obras medievales, poesía medieval, baladas, folclore, drama de Shakespeare y poesía de Spencer, un hilo que define la literatura británica y americana. Después, hay textos

rusos y franceses. El surrealismo se interesa por el gótico, fascina al marqués de Sade, pero nada hay en el sur de Europa (Botting, 202: 16).

En plena Ilustración y en pleno ascenso de la burguesía, el racionalismo no había conseguido explicar totalmente el fenómeno humano. De hecho, la razón no podía explicar por sí sola los sentimientos profundos y ocultos de los hombres, las pasiones, la psicología humana, el miedo, la superstición... Algunos escritores ofrecieron un análisis de los sentimientos, y así aparecieron las novelas de Samuel Richardson (1689-1761) que se publicaron entre 1740 y 1754. Es la novela sentimental: los personajes son criadas de origen humilde y personas de clase media envueltos en un manto moral propio de la época. La novela gótica es una reacción contra estas novelas también, y aporta una evasión a un tiempo lejano, la Edad Media (solo en algunas novelas), y a unos lugares exóticos, generalmente el sur de Europa, sembrando el terreno donde se desarrollaría el Romanticismo. La novela gótica despoja a las almas bondadosas del poder casi sobrenatural del que gozaban en las novelas idealistas. Los personajes buenos se vuelven tímidos, melancólicos, y son presa fácil de las malvadas intenciones de sus enemigos.

Bajtín considera que en la segunda mitad del siglo XVIII aparece un nuevo tipo de grotesco, el grotesco subjetivo, con la novela gótica y con *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne «una paráfrasis original de la cosmovisión de Cervantes y Rabelais en la lengua subjetiva de la época» (Bajtín, 1971: 39), autores a los que tanto debe Sterne. Este nuevo grotesco se basa en gran parte en el lenguaje mismo más que en la acción. Como en Rabelais y en la novela picaresca, en *Tristram Shandy* hay gran cantidad de juegos de palabras y lenguaje soez (oculto por asteriscos), pero también, y en abundancia, divagaciones, elucubraciones, digresiones, pensamientos... tanto es así que el protagonista promete narrar su vida y hasta el tercer volumen no nace, porque entretanto, el autor opina, al igual que hacen el padre y el tío de Tristram. La obra se escapa del gusto neoclásico, del orden y de la medida requeridos por la estética de la época, y así Sterne fue considerado por sus compatriotas excéntrico y extravagante. Tanto embarulla el lenguaje esta obra, que al final de su lectura es difícil resumirla y concretar un argumento.

Otra variedad de este nuevo grotesco es para Bajtín la novela gótica o novela negra:

El grotesco subjetivo se desarrolló en forma patente y original sobre todo en Alemania. Allí nació la dramaturgia del *Sturm und Drang*, el romanticismo (Lenz, Klinger, el joven Tieck), las novelas de Hippel y Jean-Paul y la obra de Hoffmann, que influyeron fundamentalmente en la evolución del nuevo grotesco, así como en la literatura mundial. Fr. Schlegel y Jean-Paul se convirtieron en los teóricos de esta tendencia (Bajtín, 1971: 39).

El grotesco romántico redescubre a Shakespeare y a Cervantes, y a través de ellos se reinterpreta el grotesco medieval. Pero a diferencia del grotesco medieval y renacentista, que se relacionan directamente con la cultura popular, el grotesco romántico tiene un carácter más privado y personal. Para Bajtín el mayor cambio que se produce en el grotesco romántico respecto al grotesco renacentista es el principio de la risa: «La risa subsiste, por supuesto, ya que no hay grotesco, ni aun en su forma más tímida, que se pueda concebir en una atmósfera de absoluta seriedad. Pero la risa cedió ante el humor frío, la ironía y el sarcasmo. Dejó de ser alegre e hilarante. Su poder positivo de regeneración se redujo al mínimo» (Bajtín, 1971: 40).

La novela gótica fue despreciada hasta hace poco por la crítica literaria y considerada literatura menor, pero acogida con éxito por parte del público, que apreció la novedad de la exploración del subconsciente atormentado de unos personajes reales o fantásticos que viven en lugares alejados.

El castillo de Otranto ya había recibido muchas críticas negativas en los altos círculos, pero al mismo tiempo experimentó un gran éxito de público. Parece que Walpole, amante del estilo gótico, hasta tal punto que mandó construir su mansión Strawberry Hill en estilo neogótico y en cuyo interior acumuló gran cantidad de objetos antiguos y curiosos, había escrito esta novela como pasatiempo, «escrito como una distracción de diletante medievalista» (Praz, 1969: 45), en un estilo y con una trama «mediocres, los personajes son deficitarios psicológicamente, pero el ambiente resulta impactante» (Pavel, 2005: 169).

Otras críticas, modernas, también consideran la primera novela gótica *El castillo de Otranto* mediocre, sin convicción, aburrida, artificial, pomposa y melodramática (Lovecraft, 1984: 20-21), —lo mismo piensa Huizinga— pero por ser la primera e innovar un estilo, valora su sentido de lo maravilloso y su invención de escenarios.

De forma parecida opina Pavel, que considera *El monje* como una obra mal escrita, banal y muy rudimentaria, pero que ofrece una nueva visión literaria en un tiempo determinado, y propone valorar la obra dentro del contexto histórico de la novela gótica: «Mal escrita y mediocrementemente construida, la novela de Lewis ejerce, sin embargo, una innegable fascinación sobre los lectores» (Pavel, 2005: 171).

Anne Williams, por el contrario, cree que *El monje* es una novela sensacional (Williams, 1995: 115) y lo mismo opinaban el marqués de Sade y Luis Buñuel, el cual siempre mostró su admiración por esta novela. Como vemos, las opiniones son dispares, para todos los gustos.

El valor otorgado a esta literatura cambió en el siglo XX a partir de los años setenta:

El vampiro, al igual que otros monstruos creados y recreados por el acerbo y la imaginación colectiva, se ha llevado mal hasta hace muy poco con el entorno académico y con los lectores «serios». Este desprecio «intelectual» alcanzó su cúspide en el período que va desde los años cuarenta a los setenta, década esta donde la revolución de la cultura «pop» de los años setenta se manifestó de manera más evidente, dando alguno de sus mejores frutos en este campo que nos ocupa (Ballesteros, 2000: 215).

En su forma histórica la novela gótica se extendió entre 1764 y 1820, fechas que van desde la publicación de *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole hasta la de *Melmoth, el errabundo* de Charles Maturin, y se puede considerar como parte de un movimiento que se aleja de los ideales neoclásicos del orden y la razón y se encamina hacia la fe romántica en las emociones y la imaginación. Poner estas dos fechas es, según Anne Williams, complicarlo todo aún más, pues en los años sesenta del siglo XX hay un resurgir de la novela gótica, pero además hay críticos que consideran «góticos» a Potocki, a Faulkner o a Melville, y Williams dice que cómo se pueden considerar sino góticos *La caída de la casa Usher* de Poe (1839), *Carmilla* de Le Fanu (1865), *Drácula* de Stoker (1897), *Rebeca* de Maurier (1938) o las novelas modernas de Stephen King (Williams, 1995: 16).

Anne Williams, que pasó muchos años investigando la novela gótica, propone en su libro *Art of Darkness* tres tesis para la naturaleza de lo gótico: que lo gótico es una

tradición poética; que romántico y gótico no son dos sino uno; y que lo gótico no es uno sino dos: pues tiene un género masculino y un género femenino.

Por su parte, Maggie Kilgour propone tres razones para la aparición de la novela gótica: en primer lugar, la necesidad de mostrar lo sagrado y lo trascendental en un mundo moderno, ilustrado y secular que niega la existencia de las fuerzas sobrenaturales, es decir, la rebelión de la imaginación sobre la razón. En segundo lugar, y desde Ian Watt, se identificaba la aparición de la novela británica del siglo XVIII con la aparición y ascenso de la clase media, de la burguesía protestante; el gótico sería parte de la reacción contra la revolución política, social, científica e industrial que permitió la aparición de la clase media. En tercer lugar, aparece como reacción contra el ideal estético neoclásico de orden y unidad, para recuperar la libertad imaginativa primitiva y bárbara.

Esta son las características generales de las novelas góticas según distintos críticos:

-Escenarios arquetípicos, que crean un ambiente y un fondo que suelen repetirse: castillo gótico de tenebrosa antigüedad y vastas dimensiones, de oscuros recovecos, salones desiertos o destartados, pasillos húmedos, catacumbas recónditas y espeluznantes, y toda una galería de espectros y sombras amenazantes que forman un núcleo de suspense y una ansiedad demoníaca (Lovecraft, 1984: 21).

-Gótico significaba una tendencia hacia una estética basada en sentimiento y emoción, y asociada ante todo con lo sublime, que era tema de debate en el siglo XVIII, y se asociaba también a lo magnífico y lo grandioso. Excitaba más que informaba. Superstición, apetitos, extraños eventos en vez de moral. Criticado por dar excesivas emociones y alentar pasiones (Botting, 2002: 4).

-A pesar de asociarse con la inmoralidad muchas novelas góticas reivindican moralidad, virtud y razón. Esta tensión produce ambivalencia (Botting, 2002: 51).

-Existe una pasividad por parte de la heroína, y cierto masoquismo-voyeurismo por parte del lector, un hecho explícito y escandalosamente presentado en *El monje* (Miles, 1993: 48).

-Defiende la imaginación, se aleja de la realidad empírica y celebra sin rubor la inverosimilitud más extrema (Pavel, 2005: 165).

-De los personajes cabe destacar al tiránico y perverso hidalgo en el papel de villano (en Lewis, un monje); la siempre perseguida y en general insípida heroína, que sufre los principales terrores y con la cual se identifica el lector; el valiente héroe, siempre de alta alcurnia, a veces presentado bajo un humilde disfraz (Lovecraft, 1984: 21-22).

-El gótico tiene nostalgia por el pasado, y lo idealiza; en el pasado el individuo se definía como miembro del cuerpo político (Kilgour, 1997: 11).

-El gótico es una visión de pesadilla de un mundo moderno hecho de individuos separados que se ha disuelto en relaciones depredadoras y demoníacas, y que no es posible reconciliar en un orden social sano (Kilgour, 1997: 12).

-Según los manuales de literatura, el gótico es un asunto de ornamento y sentimiento, de castillo encantado y héroe / villano melancólico, o misterioso, de heroínas en graves apuros, de fantasmas, de un terror ambiguamente placentero, de melancolía nostálgica por las ruinas de tiempos y lugares remotos (Williams, 1995: 14).

Hay una serie de rasgos generales a las novelas góticas que ya aparecen en *El castillo de Otranto* y que se van a repetir, como el orden aristocrático de la primogenitura, la propiedad patriarcal, la sociedad feudal reducida a una serie de

costumbres extravagantes y asociada a virtud y linaje; lo sobrenatural es violento y sublime, desproporcionado y justo, y se funda tanto en la superstición como en el poder, existe una justicia sobrenatural... pero a su vez Walpole se inspiró en trabajos anteriores, y en su obra hay además ideas de *Hamlet* y *Macbeth*. Otros antecedentes de la novela gótica serían ciertas escenas de Smollet y Richardson, así como de poesía, drama, arquitectura, pintura, paisaje y entusiasmo por lo medieval (o mejor por la fantasía del siglo XVIII acerca de aquellos «tiempos oscuros»). Aunque algunos críticos han insistido en la importancia de escenas extranjeras (en especial alemanas), muchas de las escenas de lo «casi» gótico en la tradición están en *Beowulf* (paisaje de Grendel), en Shakespeare (*The Faerie Queen*), el drama jacobeo, en Milton y en el *Eloísa y Abelardo* de Pope (Williams, 1995: 14).

Y es que, en la segunda edición de *El castillo de Otranto*, Walpole proclama a Shakespeare como su modelo por la forma en cómo representa las clases sociales bajas. Ann Radcliffe usa epígrafes shakespearianos y la tragedia *Hamlet* va a ser un modelo favorito para los autores góticos del siglo XVIII; lo tiene todo: castillo, fondo histórico, un fantasma, una loca, un secreto familiar sobre una muerte, violencia, un incesto... A la influencia de esta obra de teatro, Williams le suma la influencia de *Eloísa y Abelardo* de Pope (1717) a la que denomina «madre de Otranto», e incluye a este autor entre los autores de «escritura femenina», como Shakespeare, Kleist y Genet. Pope era pequeño, débil y enfermizo, aparte de católico (es decir, era de los «otros»), no apto para el ideal masculino (Williams, 1995: 50).

Otra de las influencias cercanas a tener en cuenta en la estética gótica y romántica es la de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) cuya obra se impregna del sentimiento trágico de lo percedero. Sus paisajes arqueológicos rompen violentamente con la estilizada presentación de las ruinas propias del Neoclasicismo. La arqueología en Piranesi es trágica y la presenta de forma diferente al modo de los viajeros alemanes y franceses; cubierta de musgo y maleza, mutilada, resquebrajada, tortuosa, aparece efímera, Piranesi muestra sin piedad la desolación: bóvedas rotas, columnas seccionadas, arcos caídos, y el hombre diminuto ante estas ruinas antiguas:

Para Piranesi ellas contienen no solo el espíritu luminoso de Apolo sino la fuerza y la magia del espíritu dionisiaco (...) Cuando Piranesi graba estos gigantescos *columbarium* se halla ya muy cerca de escenificar el «teatro de la muerte» romántico. No es casual la influencia de estos escenarios en el *Vartheke* de William Beckford y en *El castillo de Otranto* de Horace Walpole (Argullol, 1991: 24-25).

Piranesi muestra desprecio por las normas y medidas con que estos edificios habían sido tratados por los neoclásicos. La forma de cómo interpreta el espíritu antiguo es transgresora. Otro vínculo de influencia de Piranesi son sus grabados de cárceles por lo que tienen de invención, de espacios oníricos; son una recreación mágica de un espacio ilimitado, desequilibrado, irreal: «Del trazo piranesiano nace un cosmos onírico irrealmente real, monstruosamente verosímil» (Argullol, 1991: 31).

En este laberinto absoluto y abrumador los hombres aparecen como diminutas e imperceptibles criaturas cuyo sufrimiento –el sufrimiento extremo del torturado– apenas cuenta ante la opresiva potencia de estas arquitecturas misteriosamente demoledoras. Piranesi escenifica el cruel juego en el que el hombre, como sombra errante y sin rumbo, se consume en el laberinto de su propia impotencia, laberinto que cristaliza materialmente en estos tortuosos espacios, mitad mazmorra, mitad tumba (Argullol, 1984: 236).

Un rasgo esencial del grotesco en estas obras es la razón de su creación. Para algunos críticos, algunas de estas obras son creaciones de pasatiempo, un juego de los autores. Walpole era un gran admirador de la cultura italiana y conocía Italia. Su propio palacete, Strawberry Hill, era una extraña mezcla de estilo gótico y renacentista italiano y muchos de sus muebles presentaban ornamentos grotescos renacentistas. Walpole tenía, por su educación, convicciones y concepciones clásicas. Su novela sería la obra de un diletante, obra de entretenimiento lúdico. Johan Huizinga recuerda que en sus cartas se observa que el romanticismo que nace de él tiene la pasión del aficionado:

Escribe su *Castle of Otranto*, la primera muestra torpe de la novela de espanto con escenario medieval, mitad por capricho, mitad por esplín. Toda la arqueología con que inundó su residencia de Strawberry Hill y que él denomina *gothic*, no significa para él arte ni tampoco reliquias sagradas, sino tan solo curiosidad (...) No hace sino jugar con estados de ánimo (Huizinga, 1972: 223).

Todos estos modelos que hemos apuntado son las influencias próximas, directas. Pero no podemos olvidar la parte correspondiente a la tradición popular, pues la novela gótica es un género evidentemente popular en la caracterización de los personajes y en el tratamiento de los temas: supersticiones, espíritus, muerte, miedo, terror, fuerzas del más allá, que proceden todos de una milenaria tradición oral. Robert Miles nos recuerda que, como estética, el gótico nació antes, lo que Frye llamó «tiempo de sensibilidad». Los orígenes de lo gótico se encontrarían, no en la mente de Horacio Walpole, sino en la estética que precedió a su novela. Muchos de los motivos, personajes, *topoi* y temas que caracterizan las novelas góticas encuentran una expresión previa en la tradición popular (Miles, 1993: 32).

Por eso triunfó este género entre las clases populares, que compartían la pasión y el miedo por el fantasma del castillo escocés, o las *banshees* irlandesas que avisan de una muerte cercana en la familia, la bruja secuestradora de niños, los muertos que regresan la noche de Todos los Santos, los poseídos que contactan con las fuerzas del más allá, la santa compañía, las *meigas*, los duendes del bosque (*kobolds* en la cultura germana, *vi* en la tradición ucraniana —un gnomo cuyos párpados llegan al suelo—). Son elementos fantásticos que han perdurado en la tradición y están asimilados en la conciencia popular.

Da la sensación de que la novela gótica, los relatos de terror, se hubieran originado de noche, en invierno, alrededor de la hoguera. Mary Shelley recuerda en su prefacio a *Frankenstein* cómo se gestó su influyente obra. Cerca de Ginebra, junto al lago, Byron, los Shelley, John Polidori (médico de Byron e hijo de un emigrado político italiano) y Mathew Lewis (autor de *El monje*) estaban pasando un verano frío, lluvioso y tedioso. Era el año 1816. Byron propuso que cada uno escribiera un cuento de miedo, como distracción. De esos relatos narrados al calor del fuego nocturno surgieron *Frankenstein* de Mary Shelley y *Ernestus Berchtold* de Polidori (tiempo después tendría cierto éxito su relato *El vampiro*).

No es banal esta información, pues muchos autores cultos repiten la deuda que tiene su obra para con el fuego (como espacio idóneo para la reunión y la transmisión de historias). Estamos ante la misma esencia del grotesco: las leyendas y los cuentos narrados alrededor de la hoguera. Recordamos solamente un par de ejemplos: Henry James, comienza su novela *Otra vuelta de tuerca* (1898) narrando una historia en una fría Nochebuena, alrededor del fuego, en un viejo caserón... Dmitri Nikolaev recuerda

el interés que Saltikov-Schedrín tenía por el folclore; en su novela *Zaputannoe delo (Un asunto enmarañado)* describe las largas tardes invernales de su niñez, interminables, monótonas, al calor del fuego, escuchando de su vieja niñera, estremecido, curioso, sin cansarse nunca, las repetidas, pero siempre nuevas historias de Baba-yaga patas de hueso, de la *izba* (cabaña) sobre patas de pollo, de la serpiente Gorynychya o de las *bilinas* (canciones épicas rusas) (Nikolaev, 1977: 264), todos ellos personajes creados por la fantasía popular.

A modo de resumen de las historias narradas al calor del fuego podemos recordar el prefacio que Valle-Inclán escribió al reunir unos relatos de su primera época en la recopilación *Jardín Umbrío* (1903; —tercera y definitiva recopilación en 1920—), relatos ubicados en la Galicia rural: leyendas de crímenes, amores trágicos, ladrones, almas en pena...

Tenía mi abuela una doncella muy vieja que se llamaba Micaela la Galana. Murió siendo yo todavía niño. Recuerdo que pasaba las horas hilando en el hueco de una ventana, y que sabía muchas historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones. Ahora yo cuento las que ella me contaba (...) Aquellas historias de un misterio candoroso y trágico, me asustaron de noche durante los años de mi infancia y por eso no las he olvidado. De tiempo en tiempo todavía se levantan en mi memoria... (*Jardín umbrío*: 9)

Estos relatos de violencia y terror unidos a ciertos topos y escenarios: brumas, tormentas, naufragios, ruinas nocturnas, castillos aislados, océanos insondables, etc. crean ambientes comunes a la novela gótica y al Romanticismo, y pueden rastrearse desde Walpole y el *Sturm und Drang* hasta Lautréamont, epígono del Romanticismo.

Bajtín denomina el grotesco romántico como un *grotesco de cámara*, en el sentido de que el individuo aparece aislado y representa la soledad. En el romanticismo grotesco la risa es atenuada, toma la forma de ironía, de sarcasmo, y deja de ser jocosa y alegre. Volvemos a repetir que en el grotesco tiene lugar la mezcla de lo culto y lo popular. Es interesante comprobar que el Romanticismo coincide con una época en la que se están produciendo paulatinamente una serie de cambios sociales. A partir de la revolución industrial, las tradiciones van perdiendo fuerza: traslado de mano de obra desde las zonas rurales a las ciudades, pérdida de identidad local, hacinamiento, cambios en la forma de vivir y de relacionarse... Rusia nos da un claro ejemplo tardío de estos cambios, pues hasta 1861 la cultura popular fue muy importante entre los siervos. Con la liberación de los siervos, la sociedad fue cambiando y desde una parte de las capas más cultas creció el interés por lo popular. Hemos hablado de ese interés en Saltikov-Schedrín y añadimos las interesantes *Memorias de un revolucionario* de Piotr Kropotkin (1842-1921), que reflejan muy bien ese cambio social. Él mismo conocía bien a los siervos, su familia los había tenido, pero él, a diferencia de los nobles rusos, siempre se interesó por ellos, por sus tradiciones, por su cultura y se relacionó con ellos como un igual.

Lo sublime y lo siniestro.

Edmund Burke e Immanuel Kant exploraron la significación de lo sublime a mediados del siglo XVIII. Así resume Eugenio Trías el pensamiento de ambos filósofos:

El sujeto aprehende algo grandioso, superior a él. Le produce sensación de lo informe, desordenado, caótico. La reacción inmediata es dolorosa: el sujeto siente hallarse en suspensión ante ese objeto que le sobrepasa y lo siente como amenaza. Sigue a esto una reflexión sobre la propia insignificancia e impotencia del sujeto. Para vencer esto hay una segunda reflexión: el sujeto supera su insignificancia física con la reflexión de su superioridad moral (Trías, 2006: 38).

Hacemos un resumen de las explicaciones y conclusiones de Trías sobre lo sublime:

-Aprehensión de algo grandioso que sugiere la idea de lo informe, indefinido, caótico.

-Suspensión del ánimo y sentimiento doloroso de angustia y temor.

-Conciencia de nuestra insignificancia.

-Reacción al dolor mediante un sentimiento de placer resultante de la aprehensión de la forma informe por medio de una idea de la razón.

-Mediación cumplida entre espíritu y naturaleza en virtud de la sensibilización de la infinitud.

La novela gótica usa la imaginación y la improbabilidad, pero no en la forma de la novela bizantina y sus imitadoras de los siglos XVI y XVII sino en una nueva concepción de los efectos del arte: lo sublime moderno. La sombra melancólica que envuelve *El castillo de Otranto* coincide con las ideas de Burke sobre lo sublime que publicó (1757) siete años antes de la aparición de esta novela (1764).

Según Burke, el espectáculo de lo sublime tiene su origen en «todo lo que es capaz de excitar las ideas de dolor y de peligro, es decir, en todo lo que es espantoso en la manera que sea o se refiera a objetos espantosos o actúe de forma análoga al terror». Como la idea del dolor es, para Burke, mucho más fuerte que la del placer, la asociación entre lo sublime, el dolor y el peligro provoca la emoción más poderosa que el espíritu humano es capaz de experimentar (Pavel, 2005: 168).

Cualquier cosa, considerada susceptible de ser causa de terror, es un fundamento capaz de lo sublime. El miedo y el terror son una aprehensión del dolor o de la muerte y producen un efecto corporal: el cabello se eriza, los dientes castañetean, se contraen las cejas... «La única diferencia entre el dolor y el terror es que las cosas que causan dolor operan en la mente mediante la intervención del cuerpo, mientras que las cosas que causan terror generalmente afectan a los órganos corporales mediante la actuación de la mente que sugiere el peligro» (Burke, 1987: 97).

El sentimiento de lo sublime aparece pues en completa ambigüedad y ambivalencia entre el dolor y el placer. Primero existe un sentimiento de miedo y placer en el sujeto, resultado de un conflicto interior, una vez que se supera el miedo y la angustia a través del placer, ese placer se volverá más agudo. El hombre conecta con eso que le sobrepasa y aterriza, lo inconmensurable. Lo divino se hace presente a través de la naturaleza: «El Romanticismo no hará sino elevar a programa y a ejercicio artístico ese fondo ideológico promovido por el viejo Kant de la *Crítica del juicio*» (Trías, 2006: 39).

Ambigüedad y ambivalencia son dos de los rasgos o recursos que hemos mencionado para la configuración de lo grotesco y se reflejan en la novela gótica de diversas maneras: unión entre el pasado y el presente, mezcla de lo popular y lo culto, confusión entre verosimilitud e inverosimilitud o entre fantasía y realidad, polaridad

entre terror y risa, paso de la razón a la sinrazón. La reacción al temor, a la angustia, al dolor va a producir placer. Todo ello crea un ambiente, un sentimiento de inestabilidad, de incertidumbre, de miedo.

En cuanto a lo siniestro, Trías repite la descripción de Schelling: «Lo siniestro constituye condición y límite de lo bello», y de Freud: «Sería aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás», y de nuevo Schelling: «Es siniestro aquello *heimlich* o *unheimlich* que habiendo de permanecer secreto, se ha revelado» (ver Trías, 2006: 33-45). Se deduce que lo siniestro causa espanto precisamente porque *no* es conocido ni familiar, sino algo que se ha agregado a lo nuevo y es desacostumbrado.

Resumen de cosas y situaciones que Freud asocia a lo siniestro (Trías, 2006: 46-47), todas ellas visibles repetidamente en la novela gótica y en las obras románticas:

-Un individuo siniestro es portador de maleficios y presagios funestos.

-Un individuo siniestro portador de maleficios tiene o puede tener el carácter de un doble. El tema del doble se asocia a lo siniestro.

-La duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente, y al revés, que un objeto sin vida esté en alguna forma animado: figuras de cera, autómatas...

-Repetición de una situación en condiciones idénticas a la primera vez en que se presentó, repetición que produce un efecto mágico y sobrenatural, un *déjà vu*.

-Imágenes que aluden a amputaciones o tensiones de órganos, especialmente ojos y pene. Imágenes que aluden a despedazamientos y descuartizamientos. Estas imágenes producen un vínculo entre lo siniestro y lo fantástico cuando el ser despedazado es un ser vivo aparentemente, que parece humano sin serlo.

-En general se da lo siniestro cuando lo fantástico se produce en lo real o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico.

Trías concluye:

Podría definirse lo siniestro como la realización *absoluta* de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semicensurado (...)) Por ejemplo el deseo de la muerte de alguien y se cumple. El *Hombre de arena* de Hoffmann es el más lúcido inventario de motivos románticos de lo siniestro. En él están los seis rasgos antes determinados (Trías, 2006: 47-48).

El mundo del gótico romántico es hasta cierto punto un mundo terrorífico, ajeno al hombre. Todo lo que es ordinario, lugar común, cotidiano y reconocible por todos, se convierte en algo sin sentido, dudoso y hostil. Nuestro propio mundo se convierte en un mundo ajeno. Algo espantoso se impone en lo que era habitual y seguro. Las imágenes del gótico romántico expresan normalmente cierto miedo respecto al mundo y buscan producir en el lector ese mismo miedo. Pero este miedo no existe en la cultura popular, pues es destruido y lo mismo ocurre con la locura, que es en la cultura popular una parodia alegre frente a la «verdad» oficial, mientras que la locura en el gótico romántico es sombría, de aspecto trágico, de aislamiento (Bajtín, 1971: 41).

Edmund Burke tuvo mucha repercusión con su tratado sobre lo bello y lo sublime, especialmente en el pensamiento romántico. Para Burke las imágenes sombrías y terribles de la naturaleza tienen mayor poder para influir en la imaginación y producir pasiones que las imágenes claras, tranquilas y limpias. La noche, la niebla, la bruma, la tormenta van a acompañar las tramas de la novela gótica y a los héroes románticos. Por eso, a la hora de transmitir historias cómicas o historias terroríficas, hemos mencionado

la diferencia e importancia que existe entre una lúgubre noche invernal alrededor de la hoguera y una cálida noche estival estrellada.

Lo maravilloso y lo fantástico.

Roger Caillois resalta la importancia de distinguir entre lo maravilloso y lo fantástico, porque son nociones muy próximas que tienden a confundirse, y así el mundo de las hadas sería el mundo maravilloso insertado en el mundo real, pero al cual ni destruye ni atenta contra él. El cuento de hadas es un relato situado en un mundo ficticio de bosques encantados donde habitan hadas, genios, elfos, encantadores, ogros... seres exiliados por la imaginación a un mundo lejano, que no tiene ni relación ni comunicación con la realidad del momento. No se intenta hacer creer que es posible introducirse en ese mundo, de ahí que ya las primeras palabras adviertan de que se trata de un lugar inalcanzable: *En aquel tiempo había...* o *Érase una vez...* Es además evidente para todos los adultos que se trata de una invención para divertir y aterrar a los niños. Entre el mundo de las hadas y el mundo real no hay conflicto. El mundo encantado es armonioso y sin contradicción. Una vez que se aceptan sus reglas y sus propiedades singulares, todo permanece homogéneo.

Por su parte, lo fantástico manifiesta un escándalo, una irrupción insólita en el mundo real. De esta manera, con lo fantástico aparece una confusión nueva, un pánico desconocido. En lo fantástico lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio que vemos aparecer resulta amenazador, es una agresión que rompe la estabilidad del mundo cuyas leyes conocemos y creíamos fiables e inmutables. Si en el mundo de las hadas el final es feliz, en el mundo fantástico predomina el terror, y tiene casi inevitablemente un final siniestro que provoca la muerte o la desaparición del héroe. Después, el mundo recupera su regularidad. En este universo, fantasmas, vampiros, el diablo, y todo tipo de apariciones y espectros, tienen permiso de entrada al mundo real, aunque sean seres imaginarios. El bosque encantado se convierte en un viejo castillo, en la sociedad contemporánea o en el universo administrativo. Lo fantástico es pues una ruptura del mundo real y el orden reconocido (véase Caillois, 1970: 10-15).

Otro autor que ha definido lo fantástico como expresión literaria es el escritor de cuentos de terror Howard Lovecraft. Lovecraft habla del miedo como una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, siendo el miedo más antiguo y poderoso el terror a lo desconocido. Las angustias y el miedo o peligro a la muerte tienen un impacto mayor en nuestros recuerdos que los momentos de alegría y placer, y de igual modo los aspectos tenebrosos y maléficos del misterio cósmico ejercen una fascinación más poderosa sobre nuestros sentimientos que los aspectos beneficiosos, que han sido ya ritualizados y asimilados. Los primeros han alimentado el folclore popular, los segundos son rituales religiosos convencionales. El cuento fantástico ha de juzgarse no a través de las intenciones del autor o su técnica, sino a través del nivel emocional que es capaz de suscitar en el lector. Para ello el autor necesita la colaboración del lector, de la capacidad que este tenga para evadirse. La atmósfera, que es siempre el elemento más importante, ayudará a conseguir el efecto. El efecto importa por el nivel emocional que es capaz de suscitar: el lector debe sentir una profunda inquietud al contacto con lo desconocido. Un cuento es fantástico si el lector experimenta un sentimiento de temor y terror por la presencia de mundos y seres insólitos (véase Lovecraft, 1984: 7-11).

Tzvetan Todorov define lo fantástico como la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. Lo inexplicable, el misterio, lo inadmisibles se introduce en el mundo real y en la vida real. Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico. Lo fantástico implica no solo la existencia de un suceso extraño, que provoca vacilación en el lector, sino una forma de leer, a fin de conseguir una integración del lector con el mundo de los personajes. La vacilación del lector es la primera condición de lo fantástico. Lo fantástico ocupa el lapso de tiempo de esa vacilación (véase Todorov, 1982: 34-45).

A lo maravilloso y lo fantástico, Todorov añade lo extraño:

Lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la «realidad» tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso (Todorov, 1982: 53).

Así pues, lo fantástico parece situarse en Todorov en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño. Respecto a la novela gótica, Todorov la clasifica según dos tendencias diferentes. La primera tendencia sería lo extraño, que él denomina lo *sobrenatural explicado*, en la que se situarían Clara Reeves y Ann Radcliffe. La segunda tendencia sería lo maravilloso, que él denomina lo *sobrenatural aceptado*, en la que estarían Horace Walpole, Matthew Lewis y Charles Maturin: «Lo maravilloso corresponde a un fenómeno desconocido, aún no visto, por venir: por consiguiente, a un futuro. En lo extraño, en cambio, lo inexplicable es reducido a hechos conocidos, a una experiencia previa, y de esta suerte, al pasado» (Todorov, 1982: 54).

El cuento de hadas es para Todorov una de las variedades de lo maravilloso; los acontecimientos sobrenaturales que aparecen no provocan sorpresa: un sueño de cien años, un lobo que habla, los dones mágicos de un hada...

Dice Caillois que lo fantástico es posterior a los cuentos de hadas, y por así decirlo, los reemplaza de hecho, asegura que lo fantástico solo podía surgir tras el triunfo de la concepción científica de la naturaleza, de un orden racional de los fenómenos, tras el reconocimiento causa-efecto. Por lo tanto, tendríamos una literatura moderna, que presenta elementos fantásticos e inexplicables, y que usa el elemento del terror, que es una emoción humana, primitiva, y que siempre ha estado presente en el ser humano (Caillois, 1970: 11).

La novela gótica se caracterizó por un gusto estético hacia lo antiguo, en general la Edad Media, y unos paisajes exóticos (Italia, España). Estos países aparecen de una forma «pintoresca y estereotipada, tal y como la veía una cultura nórdica y antipapista, cuyo principal personaje tópico era mitad jesuítico y mitad maquiavélico, dotado de un carácter diabólico, sanguinario y astuto» (Ceserani, 1999: 129-130). A este gusto por lo exótico se une el gusto por lo sobrenatural, el mesmerismo, la parapsicología, la aparición de espíritus, los fantasmas, etc., además de una innegable atracción por la maldad humana, las perversiones de los instintos, la desviación del carácter. El éxito de este tipo de literatura pasó rápidamente a Francia donde gozó de gran popularidad. El

marqués de Sade, por ejemplo, elogió la novela de Lewis *El monje*. La obra de Sade está totalmente dominada por esos elementos góticos: la fortaleza inexpugnable, el castillo aislado, las mazmorras, los conventos perdidos en bosques frondosos, las islas inaccesibles. Robert Miles nos recuerda que no es casualidad que toda la literatura fantástica de locura y horror, que es contemporánea a la obra de Sade, tenga lugar preferentemente en fortalezas de reclusión (Miles, 1993: 17).

Los relatos fantásticos no pretenden darle crédito a lo oculto, a los fantasmas, sino que se hallan directamente en el plano de la pura ficción, juegan con el miedo, e incluso se desea que los autores no crean en eso que inventan: «Recurrir a la ficción significa, en primer lugar, que uno renuncia a convencer, y que no se ofrece a sí mismo como testigo» (Caillois, 1970: 18). El relato fantástico usa frecuentemente la primera persona, que a veces se desdobra, pues aparte del yo biológico, aparece otro yo con cambios, grietas, un yo discontinuo y lleno de dudas, que ocasionalmente es un verdadero doble, otra naturaleza que se le enfrenta; el autor intenta implicar al lector a través de la sorpresa, el terror, incluso el humor «para llevarlo a un mundo familiar, aceptable, pacífico, para luego, hacer saltar el mecanismo de sorpresa, de la desorientación, del miedo» (Ceserani, 1999: 104).

En definitiva, vemos cómo en la segunda mitad del siglo XVIII se va gestando una forma de relato que presenta una estética nueva. Como reacción al racionalismo y al clasicismo aparece un tipo de literatura que incide en lo sobrenatural, en la apariencia, en el sueño, en lo inexplicable, en definitiva. Este movimiento se unirá al Romanticismo para presentar la lucha del hombre con su interior, con sus miedos, sus dudas, sus pasiones. La literatura se llena de vampiros, diablos, brujas, monstruos y todo tipo de seres del más allá. Las primeras expresiones de esta nueva literatura constituyen lo que se conoce como novela gótica, que ya presenta muchos de los elementos que el Romanticismo desarrollará posteriormente hasta la saciedad: el doble, la locura, el diablo, el espejo, la marioneta, la pesadilla... es decir, una serie de elementos grotescos que facilitan la exploración de nuevas estéticas. Lo maravilloso y lo fantástico predominan en estas nuevas estéticas, que se sirven también, aunque en menor medida, de la sátira, de la ironía y del recurso artístico de la tipificación, pero sobre todo retoman las antiguas tradiciones populares, como son las que aparecen en los cuentos de miedo y terror, y que a través de las generaciones se han ido contando de padres a hijos al calor de la hoguera.

EL DOBLE

Recordamos que la figura del doble (como el bufón, la marioneta, el loco o el diablo) lleva en su esencia una enorme carga grotesca con una intención evidentemente cómica y tiene una larga tradición, desde la mitología y el cuento popular hasta la comedia ática. Los gemelos, los Dioscuros, el sosia, la sustitución de uno por otro, la imitación, ya existían en la Antigüedad. Y en la actualidad.

En su vertiente cómica el doble aparece en la dualidad y en la repetición. La dualidad está en la esencia misma de la risa porque la risa abre dos polos que no se corresponden: lo alto y lo bajo, lo espiritual y lo material. El doble cómico consiste en que dos personajes sean en esencia iguales: se parecen, hacen lo mismo, sufren desgracias semejantes y son inseparables. Básicamente se trata de un personaje con dos caras.

En un cuento ruso que recoge Dmitri Lijachev vemos un ejemplo de paralelismo sintáctico y analogía fonética que muestra un mundo repetido. Se trata de *Relato de*

Fomá y Yeroma, divertido cuento del siglo XVII. Fomá y Yeroma son dos hermanos que quedan idiotizados, el mundo en el que viven es un mundo destruido, un mundo que no existe, estos héroes no son auténticos, actúan mecánicamente, como muñecos, y nos hacen reír.

Así comienza el relato:

Érase una vez dos hermanos, Fomá y Yeroma, que eran un solo hombre con el mismo rostro, pero con diferentes rasgos. Yeroma era tuerto, Fomá tenía cataratas, Yeroma estaba calvo, Fomá pelado. Después de morir su padre tuvieron dudas, no sabían qué dirección tomar. Yeroma fue a un pueblecillo, Fomá a una aldea. El pueblecillo estaba vacío, la aldea sin gente. Tuvieron quietud y espacio, Yeroma en un cobertizo, Fomá en una cabaña. El cobertizo estaba vacío y en la cabaña no había nadie. Yeroma y Fomá empezaron a comerciar: Yeroma coles, Fomá repollos... (Lijachev, 1984: 221-222).

El relato continúa describiendo lo que comen, lo que beben, cómo visten, qué hacen, y utiliza distintos juegos de palabras, escenas similares y sonidos parecidos. Los dos hermanos hacen siempre lo mismo, pero la acción se describe con distintas palabras, se diferencian un poco solamente en los rasgos, otro poco en la expresión externa, pero el sentido general se repite creando una risa de retorno. Hay un eco cómico en el lenguaje, la comicidad está en la semejanza externa de las dos partes: similitud gramatical, analogía fonética, etimologías burlescas, juegos de palabras. A veces, este tipo de relatos presentan incluso rima. Los personajes son antihéroes, parecen marionetas.

En esta misma tradición aparece el doble en Gógol en su obra de teatro *El inspector* en la forma de dos estúpidos terratenientes, Bobchinski y Dobchinski, que se interrumpen, dan información superflua e innecesaria (detalles de lo que han comido en la taberna, qué hay de comer en la taberna, el alumbramiento de un bebé de la mujer del tabernero, hermoso niño que será algún día también él tabernero...). Alertan al pleno del ayuntamiento, donde debaten el alcalde, el juez, el jefe de policía, el jefe de correos, el director de beneficencia y el médico, de la presencia de un desconocido forastero en la localidad y que todos creen que se trata realmente de un inspector enviado por San Petersburgo que va a investigar sus corrupciones:

Bobchinski. —(...) un joven funcionario venido de San Petersburgo y que se llama Iván Aleksándrovich Jlestakov. Se dirige a Sarátov y se comporta de una forma muy extraña. Ya hace dos semanas que vive en la fonda pero todavía no ha pagado nada. Al oír esto entendí todo y le dije a Petr Ivánovich: ¡Eh!

Dobchinski. —Un momento, un momento, fui yo quien dijo: ¡Eh!

Bobchinski. —Primero lo dijo usted, y luego lo dije yo. Petr Ivánovich y yo dijimos ¡eh!, ¿por qué tiene que detenerse aquí si se dirige a Sarátov? Sí, es el funcionario (*El inspector*: Acto I, Escena III).

Este tipo tradicional de doble cómico, como Fomá y Yeroma, Bobchinski y Dobchinski lo vemos también en el cómic moderno, por ejemplo en los policías Dupont y Dupont de la serie *Tintín*, que visten igual, son idénticos y siempre dicen lo mismo añadiendo una coletilla antes de repetir la misma frase como «Y yo añadiría», «Y yo aún diría más». Y dicen lo mismo.

Pero en la literatura rusa sería Fiódor Dostoievski quien más repitió y elaboró el recurso del doble utilizándolo de diferentes maneras. Dostoievski emprendió una de las

primeras tentativas de introducir formas fantásticas en la obra *El doble*, que recibió las críticas negativas de Belinski quien la calificó como «escasa de esencia», «de colorido fantástico». Para Belinski lo fantástico solo puede aparecer en las casas de los locos, pero no en la literatura; en las consultas médicas, pero no entre los poetas.

En *El doble* el subconsciente crea otro «yo» del funcionario Goliadkin, y supone la manifestación directa de los deseos reprimidos del protagonista. Se trata de un personaje que también había aparecido de modo similar en la novela gótica, en un intento de articular y concretar una nueva psicología. Una mitad es la parte racional, social y cotidiana del hombre. La otra mitad encarna lo que hay de él de demoníaco, el subconsciente antagónico.

Pese a las críticas que recibió de Belinski por su novela *El doble*, a Dostoievski siempre le pareció esa obra como algo muy serio que él había aportado a la literatura rusa. Aparte de ese relato de juventud (de 1846), todavía muy al estilo de Hoffmann y de corte más romántico, a lo largo de su producción literaria desarrolló este personaje de forma variada dándole un cariz peculiar y muy recurrente y desarrollando esta figura como el paralelismo de dos personajes antagónicos que se enfrentan y se complementan.

De ahí que el doble siguió apareciendo en su creación, pero ya no en la forma hoffmanniana de un «yo» subconsciente sino en la forma de otro individuo que no soy yo y que se me enfrenta dialécticamente, con hechos, con otra visión del mundo. Steiner resalta la idea del doble en el príncipe Myshkin y Rogozhin:

Myshkin es una figura compuesta; en él llegamos a discernir los papeles de Cristo, de Don Quijote, de Pickwick y de los santos locos de la tradición ortodoxa. Pero su parentesco con Rogozhin es inequívoco. Rogozhin es el pecado original de Myshkin. En la medida en que el príncipe es humano y, por lo tanto, heredero de Caín, los dos hombres son una pareja inseparable. Entran en la novela juntos y salen de ella hacia una condena común. En el intento de Rogozhin de asesinar a Myshkin hay la estridente amargura del suicidio (...) Cuando Rogozhin es separado del príncipe, este cae de nuevo en la idiotez. Sin la tiniebla, ¿cómo captaríamos la naturaleza de la luz? (Steiner, 2002: 159-160).

En Dostoievski los dobles parodian a los protagonistas. A través del doble, el protagonista muere, se niega para poder renovarse, se purifica y se supera a sí mismo.

Dostoievski, frente a Goethe, ve las etapas (vitales, evolutivas, los cambios) en su simultaneidad, las confronta y contrapone dramáticamente. Son relaciones bajo el ángulo de un solo movimiento. Todo coexiste. Los héroes conversan con sus dobles: Iván y el diablo, Iván y Smerdiákov, Raskólnikov y Svidrigáilov, etc. (Bajtín, 2004: 48).

El doble puede ser un desdoblamiento de la personalidad: puede aparecer como subconsciente, como una naturaleza diferente del personaje, su propio pensamiento que se enfrenta a la realidad. Es el otro «yo». Hoffmann utiliza ese desdoblamiento para enfrentar razón y fantasía, realidad e ideal, la vida habitual frente a otra vida llena de prodigios. En *El caldero de oro* Anselmo renuncia a una vida real para sustituirla por otra inventada que solo existe en su imaginación. Hoffmann parece querer invitar al lector a esa maravillosa vida ficticia de la Atlántida, pues dice que Anselmo ha perdido el tiempo en la vida cotidiana. El Romanticismo usó frecuentemente una vida irreal,

llena de milagros y grandes transformaciones para oponerla a la vida habitual y cotidiana llena de penurias y aburrimiento.

Bajtín da ejemplos de sátira menipea en los que el doble juega un papel cómico y recuerda esa faceta también en el doble que se repite en Dostoievski: «Señalemos que también Dostoievski, al representar el desdoblamiento de la personalidad, siempre conserva, junto con el trágico, un elemento cómico —tanto en *El doble* como en la conversación de Iván Karamázov con el diablo—» (Bajtín, 2004: 171).

Otra faceta del doble la recuerda Bajtín a través del papel de la parodia en la Antigüedad, que crea un «doble destronador», un «mundo al revés». Todo tiene un halo de parodia, un aspecto irrisorio:

Los dobles paródicos llegaron a ser un fenómeno muy frecuente de la literatura carnavalizada. En Dostoievski, este aspecto aparece con una claridad singular; casi todos los protagonistas de sus novelas tienen varios dobles que los parodian de diferentes modos: para Raskólnikov, son dobles Svidrigáilov, Luzhin, Lebeziátnikov; los dobles de Stavroguin son Piotr Verjovenski, Shátov, Kirílov; los de Iván Karamázov son Smerdiákov, el diablo, Rakitin. En cada uno de sus dobles el protagonista muere (es decir, se niega) para renovarse, es decir, para purificarse y superarse a sí mismo (Bajtín, 2004: 186).

En su vertiente siniestra los románticos hicieron un uso reiterado y muy productivo del doble. El doble es en los románticos y en la novela gótica un fantasma, una sombra que suele ser en realidad un *alter ego*, más precisamente un *ego alter* que el vivo siente en sí, a la vez exterior e íntimo a lo largo de su existencia (Morin 153).

En el cuento *William Wilson* Edgar Allan Poe nos presenta a William Wilson, que tiene un doble que le sigue continuamente, ya desde el internado infantil, luego aparece en la universidad de Oxford y finalmente en su viaje por Europa. Exasperado cuando le interrumpe en un flirteo durante una fiesta, le reta a un duelo, lo hiere, pero antes de morir el otro le dice que él también va a morir. No podemos dejar de reírnos con el cuento de Poe, que nos produce no terror, sino una sonrisa debido a la pesadez reiterada e inoportuna por la presencia del doble, que no hace sino malograr todo lo que Wilson intenta hacer: lo vemos pululando constatemente en el relato, en una ocasión el doble alerta a unos jugadores de las trampas en el juego del verdadero Wilson e incluso el impertinente doble desbarata su intento de flirteo con una dama, hecho que supone la gota que colma el vaso. Y William Wilson estalla, y con razón. Está hasta las narices del pesadísimo doble.

Referido a lo fantástico el tema del doble está vinculado con la vida de la conciencia, de sus obsesiones, de sus deseos. Son muchas las apariencias o representaciones del doble: sombra, fantasma, espejo, reflejo, y todas ellas reenvían a la muerte. «Los textos fantásticos arremeten contra la unidad de la subjetividad y de la personalidad humana, tratan de ponerla en crisis, romper la relación orgánica (psicomática) entre cuerpo y espíritu» (Ceserani, 1999: 122). En muchas ocasiones, ese doble no es otro que el diablo (conversación de Iván Karamázov con el diablo), o gracias al diablo vemos a través del espejo, como ocurre en *El monje*, cuando Matilda, dándose cuenta de que Ambrosio ha perdido la pasión que por ella sentía, para satisfacerle le ofrece un espejo a fin de que vea a través de él a Antonia, que está a punto de tomar un baño. La muchacha se desnuda, el monje observa voluptuosamente el cuerpo de la muchacha, y arrojando el espejo al suelo grita poseído por la pasión: «¡Matilda! ¡Te seguiré! ¡Haz conmigo lo que quieras!» (*The Monk*: 271). Y Matilda, a

través del cementerio le lleva a la cripta, ante el diablo. La cripta, al igual que la caverna y la gruta, son los lugares propios de los muertos, como la catacumba cristiana, lugares de evasión de los románticos.

Este juego del espejo será en Hoffmann (*Las aventuras de la noche de San Silvestre*) el motivo para presentar a un doble que sale de él. Suvarov hace tapar los espejos porque no se refleja en ellos, ya que entregó su imagen a Giuletta, su amada. De igual modo, Erasmus Spikher, conoce en Italia a Giuletta, de la que se enamora, y ella, como prueba de amor le pide su reflejo; él accede y ve cómo su reflejo sale del espejo y se va con Giuletta. El diablo le propone devolverle el reflejo a cambio de que envenene a su familia. Erasmus se niega y se une en peregrinaje con Peter Schlemihl, que ha vendido su sombra al diablo.

La imagen del doble es en esta época muy productiva, y será un recurso a lo largo del siglo XIX: aparece en Dostoievski, en Stevenson, en Hoffmann, en Poe, en Gógol, en Wilde, con un significado variado, a veces claramente cómico como en Gógol, otras veces con un significado más hermético: entre otros significa la exclusión, la carencia de identidad, el desarraigo, la enajenación del «yo», o la ambigüedad entre la fantasía y la realidad, como cree Botting; y así el doble, el *alter ego*, el espejo, las representaciones animadas de distintas partes del cuerpo humano predominaron significando la alienación del sujeto desde la cultura y el idioma en el que se halla, incrementando las fronteras inestables entre la psique y la realidad, abriendo una zona indeterminada en la que las diferencias entre fantasía y realidad ya no eran seguras (Botting, 2002: 11-12).

Pero reiteramos: el doble, la máscara, la sombra, el reflejo, son elementos muy concretos de la estética grotesca, son sin duda parte ancestral en la conciencia humana debido a la existencia de los mellizos o de los gemelos. En la mitología griega tenemos a los Dioscuros Pólux y Cástor, o a Narciso, que se desdobra en amor por sí mismo, y en la comedia latina los socios del *Anfitrión* de Plauto que producen multitud de malentendidos y escenas cómicas. Todos estos seres parecidos o iguales como gotas de agua han pasado a lo largo de las generaciones con un sentido impregnado en su esencia de burla, de la burla de uno mismo, y como tal burla cómica aparece ya el doble en Luciano de Samosata. En *El Diálogo de los muertos* existen dos Heracles, el que está en el cielo y el espectro de su imagen muerta. Pregunta Diógenes: «¿No es este Heracles? Pues no es otro, ¡por Heracles!» Y no acierta a saber cuál de los dos es el verdadero (*El Diálogo de los muertos*: 92).

MUERTE Y VIOLENCIA, EROS Y TÁNATOS

El ser humano sabe que su vida está condicionada por un final desde el momento en que conoce la realidad de su propio límite, al que llamamos muerte, y nada hay más evidente, universal e inevitable que la muerte. Esta realidad no existe todavía en el niño y es un conocimiento paulatino que asumimos con la razón, y una vez que conocemos nuestra mortalidad, nos adaptamos a la vida y modelamos nuestra forma de ser de una manera personal. En un tiempo prehistórico, el hombre no consideraba esta muerte como un final, sino como una parte natural de la existencia. Muerte y vida estaban de tal manera intrincadas, que se confundían y asimilaban, y los muertos eran parte de los vivos y de la vida cotidiana, formaban parte del mismo clan. A los muertos los enterraban con comida, con armas, con enseres. Se creía en una vida propia de los cadáveres (recuérdese las apariciones naturales de los muertos en las vidas de los vivos, por ejemplo en *Cien años de soledad*). Parece como si la muerte fuera una especie de

vida: Melquíades regresa a la vida «porque no pudo soportar la soledad» (*Cien años de soledad*: 62). En los vocabularios más arcaicos, no existe todavía un concepto de muerte, se habla como de un sueño, de un viaje, de un nacimiento, de una enfermedad, de un accidente (Morin, 1970: 34).

Para el hombre primitivo la muerte tiene un significado primordialmente como un paso hacia la resurrección, de igual manera que tras el invierno sin hojas llega de nuevo la primavera y el florecimiento. Entre los esquimales, por ejemplo, se creía que al morir, la persona se integraba directamente de nuevo a la vida a través del nacimiento de los nietos o bisnietos, es decir, la vida era un ciclo que no terminaba sino que continuaba en una vida nueva, como una reencarnación (recuérdese la carta de Gargantúa a su hijo, en el que quiere verse reflejado en su descendencia a través de la educación): «En la epístola, en absoluto es importante para Gargantúa (Rabelais) la perpetuación de su «yo», su persona biológica, su individualidad independientemente de sus valores, le importa la perpetuación en el sentido más exacto de crecimiento posterior de sus mejores esperanzas y aspiraciones» (Bajtín, 2019: 394).

Es una manera de atisbar ese giro completo del círculo de la vida, que incluye la muerte. No obstante, esa visión distinta de la vida y de la muerte entrañaba también una parcela de desasosiego y de miedo: «Los antropólogos constatan a menudo que el sentimiento dominante de los vivos es el de horror al cadáver y miedo al fantasma (...) El hombre siente horror ante la muerte» (Malinowski, 1974: 53) y enfrentado a ese fin ineludible, a esa hora incierta, teme, y ese sufrimiento le produce una angustia, una duda, pues aunque ignore la fecha, intuye que esta está fijada, y es por eso que ha intentado sobreponerse desde multitud de planteamientos religiosos. Vladimir Jankélévitch distingue dos fenómenos, uno metaempírico (mi mente) y otro empírico (la muerte del otro): «El primero es lejano y lleva a la religión. El segundo es cercano y lleva a la ciencia (existe)» (Jankélévitch, 1977: 18). Es decir, que el primer fenómeno necesita de la religión para ser explicado, porque es un misterio sobrenatural. La religión es una estrategia en relación con la muerte que difiere en cada cultura, pues en definitiva es una forma de entender el mundo. Sirve de vínculo al más acá con el más allá: «La muerte es una triste certeza, mientras que Dios es una buena apuesta» (Jankélévitch, 1977: 408), por ello la religión se va a especializar cada vez más en canalizar el traumatismo de la muerte y en crear el mito de la inmortalidad, pero desde otro punto de vista, la religión es la salud social que calma la angustia mórbida, individual de la muerte (Morin, 1970: 92). El hombre, a través de la religión, trata de darle un sentido a la muerte, y trata de explicarla, de justificarla, para poder, en definitiva, entenderla. Por otro lado, la religión le ayuda y le da argumentos para protegerse contra la angustia de morir y el terror a estar muerto, un temor que el hombre ha magnificado más y más, así como ha reflexionado sobre la propia muerte.

Por eso, en su intento de sorprender, confundir y transgredir, el grotesco puede jugar con la muerte de una forma cómica como hace Quevedo al presentarnos al padre de Pablos yendo hacia el patíbulo, o de una forma extraña, como hace Gólgol con los muertos en *Almas muertas*. El miedo a la muerte potencia la risa hacia la muerte.

El pensamiento de morir es, por lo pronto, paralizador. La idea de la muerte deprime al hombre y detiene el movimiento de la vida, pero asume esa realidad inherente a su ser biológico, aunque considere el hecho de la muerte como una agresión, y aunque sea natural la considera un accidente arbitrario y brutal. Ferrater Mora llama al morir «el instante último del proceso de maduración del fruto». Como esta idea paralizadora y deprimente necesita ser vencida, surge entonces la representación de una

continuación de la vida tras la muerte que, evidentemente, puede considerarse como una idea defensiva, una supervivencia. Es ese mismo temor el que produce representaciones que pudieran dar base a la creencia de la inmortalidad, posible producto que haya podido originar el temor. De ahí la reflexión de Epicuro y su argumento contra el temor a la muerte: la muerte no existe mientras somos y cuando existe, no somos (véase Ferrater Mora, 1947: 180-184).

Otro paso hacia la inmortalidad es una revelación emotiva y profunda que establece la religión y así, «la creencia en los espíritus es el resultado de la creencia en la inmortalidad» (Malinowski, 1974: 58). Esta creencia, esta relación con los espíritus, con los muertos, con la inmortalidad, va a ser muy recurrente en la historia de la literatura. Ya Luciano de Samosata utiliza el mundo de los muertos para satirizar creencias, opiniones, hipocresías y supersticiones de su tiempo. En *Diálogos de los muertos* Luciano aprovecha la mitología griega para presentar a una serie de personajes históricos y literarios de forma cómica e irónica, y se burla de ciertas creencias, miedos, orgullos... Luciano ya presenta en sus diálogos muchos de los rasgos grotescos que se repetirán en la literatura posteriormente, y va a inspirar entre otros a Rabelais (episodio totalmente grotesco de Epistemón), y a Quevedo (*Los sueños*), obra igualmente grotesca.

A pesar de la familiaridad que los antiguos tenían con la muerte, temían la proximidad de los muertos, y los mantenían aparte. Ya en tiempos de Teodosio se ordenó sacar todos los restos funerarios de la ciudad de Constantinopla. En Roma, también estaban fuera de la ciudad, en la Vía Appia o en los terrenos privados de las familias. Y los cristianos, en un principio, siguieron conservando esta costumbre. Esto cambió a partir del siglo V, por la fe de la resurrección de los muertos, y así perduró hasta el siglo XVIII: «Comenzó con el acercamiento de los vivos y de los muertos, con la penetración de los cementerios en las ciudades o los pueblos, en medio de los habitáculos de los hombres. Acaba cuando ya no se tolera esa promiscuidad» (Ariès, 1983: 33). Por ello, durante la Edad Media, «el espectáculo de los muertos, cuyos huesos afloraban a la superficie de los cementerios como el cráneo de Hamlet, no impresionaba a los vivos más que la idea de su propia muerte. Los muertos les resultaban tan familiares como familiarizados estaban ellos con su propia muerte» (Ariès, 2000: 42). Serán los románticos, sobre todo, quienes utilicen los cementerios, las criptas, los sarcófagos, los panteones, con fines estéticos y transgresores.

Esta vecindad con la muerte se vio agravada y multiplicada a mitad del siglo XIV, cuando durante alrededor de cuatro años, la Peste Negra, la Peste Bubónica, diezmó Europa de norte a sur y de este a oeste. Se calcula que un tercio de la población europea murió en esos años aciagos, llegando a la mitad de la población en algunas zonas concretas. No es de extrañar, pues, que la imagen de la muerte apareciera con insistencia a partir de esa época, y que se escuche por todos los rincones la voz del *memento mori*; Huizinga explica de qué modo se plasma en la sociedad: auge de las predicaciones que llevan a cabo las Órdenes Mendicantes, las cuales acaban siendo un coro amenazador; un nuevo género de representación plástica, especialmente grabados de madera; una imagen de la muerte como caducidad de la vida, que es la principal visión que tiene el siglo XV europeo; y tres temas principales: ¿dónde están los famosos de antaño? —la dramática pregunta *ubi sunt*—, la corrupción del cuerpo (y de la belleza humana), y la danza de la muerte: la muerte llevándose consigo a los hombres de toda edad y condición (Huizinga, 1979: 194-195).

Muertos, cadáveres, esqueletos, espíritus... van a ser una constante en la estética grotesca. El grotesco juega de buena gana y con buen humor con la idea de la muerte, el humor escapa de la muerte y se aferra a la vida. La risa es un arma con que defenderse de ese temor.

Fernando Savater escribió un artículo⁶ en recuerdo del filósofo Émile Michel Cioran, del cual era amigo y traductor. Durante más de veinte años habían estado en contacto y dos veces por año solía visitarlo en París. En el artículo recuerda uno de los consejos del filósofo rumano: «Vaya veinte minutos a un cementerio y verá que sus preocupaciones no desaparecen, desde luego, pero casi son superadas... Es mucho mejor que ir a un médico. Un paseo por el cementerio es una lección de sabiduría casi automática». Después se reía silenciosamente y Savater se preguntaba si hablaba realmente en serio. Más adelante del artículo, tras recordar varias anécdotas y explicaciones del filósofo confiesa: «He tardado en aprender que hablar sinceramente de ciertos temas demasiado serios implica el tono humorístico como único modo de evitar la solemne ridiculez...».

El arte medieval va a representar la muerte de una forma descarnada. No obstante, a la hora de calificar este arte hay quienes creen que en general es una imagen no exenta de humor mientras que otros ven en esas imágenes un carácter depresivo y triste. Philip Ariès, que ha estudiado a fondo la relación del hombre con la muerte, especialmente en la Edad Media, ve un antes y un después de la Peste Negra. La imagen que la Edad Media nos da sobre la muerte es totalmente diferente de la que generará el arte posterior a la Peste Negra: es el polvo, la arena, y no la corrupción del cadáver, con gusanos y deshechos, es el *cinis, in cinere, in pulverem, pulvis* (Ariès, 1983: 99), y si este polvo y cenizas proponen una imagen del final cercano a la imagen de la muerte tradicional, con su idea del «todos hemos de morir», la nueva imagen va a ser patética, macabra y desoladora. El arte macabro va a mostrar lo que la tierra no permitía ver: el proceso natural de lo que pasa debajo de la tierra, el trabajo oculto de la descomposición.

José Ortega y Gasset cree que al final de la Edad Media coexisten dos literaturas, por un lado la literatura de los nobles (*Minnesinger*, trovadores, las gestas y las epopeyas de guerra y pasión), literatura no realista que se alimenta de lo que no se ve, de leyendas genealógicas, de lo mítico; y por el otro lado está la literatura popular, del pueblo ínfimo: son las consejas, las burlas, las farsas, los motes, las fábulas, los cuentos equívocos y las Danzas de la Muerte (Ortega y Gasset, 1987: 175). Anotamos aquí algunos de los antecedentes de las Danzas de la Muerte en opinión de Leonard Kurtz: *De contemptu mundi* atribuido a San Bernardo (para Huizinga se trata de una obra del Papa Inocencio III), *Les vers de la Mort* del monje Helinando, los poemas del tipo *Vado Mori* del siglo XIII, o el poema de *Los tres muertos y los tres vivos*, que sería uno de los precedentes inmediatos a la Danza de la Muerte (Kurtz, 1975: 179).

La Danza de la Muerte (o Danza de los Muertos) se denomina también Danza Macabra. Víctor Infantes define así la Danza de la Muerte:

Por Danza de la Muerte entiendo una sucesión de texto e imágenes presididas por la Muerte como personaje central —generalmente representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en descomposición—, y que, en actitud de danzar, dialoga y arrastra

⁶ Savater, Fernando: «En recuerdo de Cioran», *El País*, 30 de marzo de 2011.

uno por uno a una relación de personajes habitualmente representativos de las diferentes clases sociales (Infantes, 1997: 21).

La pintura más antigua que se conoce de una Danza de la Muerte data de 1425 y se encontraba en París; se trataba de un fresco del cementerio de los Inocentes (fue destruida en 1786 y solo se conoce a través de copias), y fue modelo y fuente para el desarrollo de otros trabajos pictóricos. La difusión de estas pinturas se debió principalmente a la Iglesia, especialmente las órdenes de los dominicos y de los franciscanos, de ahí que se diseminaran rápidamente a través de las iglesias y de los conventos a otros países de la cristiandad. Como en los textos escritos, las pinturas de las Danzas de la Muerte han sido propagadas por la Iglesia e incluso muchas de ellas han sido realizadas por hombres de la Iglesia: «Es preciso repetirlo: la danza macabra era un sermón. No pretendía ser estética, sino didáctica (...) No hay duda, por consiguiente, en el hecho de que Dominicos y Franciscanos rivalizaron en ardor por popularizar el tema de la danza macabra con un fin evidente de instrucción de fieles» (Delumeau, 1983: 100-101), pero la lección cristiana del macabro *memento mori* no ofrece un inverso del alegre *memento vivere*. Los temas macabros aparecen tanto en la literatura como en la iconografía aproximadamente al mismo tiempo que las *artes moriendi*. Suelen designarse «macabras» a las representaciones realistas del cuerpo humano mientras se descompone. Lo macabro medieval comienza después de la muerte y se detiene en el esqueleto: «El esqueleto seco, la *morte secca*, frecuente en el siglo XVII y todavía en el XVIII, no pertenece a la iconografía característica de los siglos XIV y XV. Esta se halla dominada por las imágenes repugnantes de la corrupción» (Ariès, 1983: 98).

Hay que recordar que esa estética de la muerte, como amenaza de la vida o como aviso del *carpe diem*, ya había inspirado a los artistas romanos, que decoraron las casas con mosaicos donde se representaban esqueletos, bebían en cuencos pintados con esqueletos, o diseñaban amuletos de esqueletos como el que aparece en la «Cena de Trimalción» de Petronio. Pero si esta gran época macabra del siglo XV presenta la muerte como descomposición, la destrucción de los músculos y el pulular de los gusanos, a partir del siglo XVI, la atención de los artistas se dirige hacia los signos de la muerte: «Los pintores buscaron con deleitación los colores que distinguen al muerto tocado por la muerte del cuerpo vivo y traducen los signos todavía discretos de la descomposición: unos verdes que la pintura del siglo XV no conocía» (Ariès, 1983: 311), y el arte proseguirá su camino con una vulgarización de los objetos macabros, bajo la forma de cráneos y huesos, a partir de finales del siglo XVI, y que van a dar una significación distinta a la del cadáver putrefacto, pero hay que recordar también que va a repercutir positivamente en las manifestaciones artísticas de la época, haciendo del artista un agudo observador de su sociedad y de su ser, quien lógicamente, va a criticar su sociedad o va a ser satírico (Ariès, 2000: 52).

Entre los orígenes anteriormente citados de las Danzas de la Muerte, hay que añadir dos medios de expresión corporal: la danza y el teatro (o mimo) que acompañaban a veces al sermón, y es posible que danza y drama estuvieran unidos a la hora de interpretarlas. En el momento de surgir este nuevo género, la danza era una expresión corporal común en el occidente europeo y jugaba un papel muy importante en la concepción medieval del universo (movimientos corporales libres, sin ritmo ni armonía, más bien convulsivos y frenéticos).

Somos los primeros en creer que fue la Peste de 1348 la que dio forma literaria concreta a una serie de ideas, conceptos, temas y motivos repartidos por todo el continente, pero parece que la constitución definitiva de la Danzas tiene que responder—independientemente de su transmisión y «estados»— a un modelo primigenio donde los elementos que luego consideramos esenciales (personificación de la muerte, diálogo, personajes, etc.) estuvieran ya estructuralmente formados (Infantes, 1997: 121).

Las danzas fueron representadas probablemente como una pantomima, en principio en las iglesias, y posteriormente se les añadiría un texto. Leonard Kurtz cita un documento mencionado por el Abad Mietle encontrado en la iglesia de Caudebec antes de la revolución francesa, y que prueba que en 1393 la gente de esa iglesia danzaba una danza religiosa muy similar a un drama y concluye que «al final del siglo XIV, la Danza Macabra se representaba en la iglesia. Sin embargo, no sabemos si la Muerte representaba un papel y si se llevaba a los *Vivos de la mano*» (Kurtz, 1975: 154), y recuerda la escena del *Quijote* cuando este se encuentra con la compañía de teatro que representa *Las Cortes de la Muerte*. Sermón y mimo acompañaban pues a estas puestas en escena. La oratoria del predicador (un franciscano o un dominico) quedaba reforzada por una pantomima.

En definitiva, ¿estamos ante una expresión didáctica que llega desde arriba o por el contrario estamos ante expresiones artísticas grotescas y populares? Huizinga tiene una visión negativa y decadente del final de la Edad Media, y considera que en estas representaciones de la sociedad, la muerte adquiere un carácter patético y fatalista que contribuye a formar una visión negativa fundada en la Peste Negra y las crisis económicas:

Hasta bien entrado el siglo XVI se ve representado con abominable diversidad en los sepulcros el cadáver desnudo, corrupto o arrugado, con las manos y los pies retorcidos y la boca entreabierto, con los gusanos pululantes en las entrañas. El pensamiento gusta de detenerse una y otra vez en esta espantosa visión. ¿No es extraño que no dé nunca un paso más, ni vea cómo la corrupción misma tiene también su término y se convierte en tierra y flores? ¿Es realmente un pensamiento piadoso el que así se hunde en el horror del aspecto terrenal de la muerte? ¿O es la reacción de una sensibilidad demasiado fogosa, que solo de este modo puede despertar de la borrachera que le produce el impulso vital? (Huizinga, 1979: 198).

Philippe Ariès reconoce que en el fondo Huizinga ha vislumbrado y comprendido la relación existente entre el amor apasionado por la vida y las imágenes de la muerte, pese a su concepción pesimista de aquella sociedad, y está de acuerdo con él en el sentimiento de desilusión y de desaliento que tenía el hombre medieval en esta época, y lo compara con lo que para el hombre moderno significaría hoy en día el fracaso: familiar, profesional... (Ariès, 1983: 121-122). Pero por otro lado, no solo ve muerte y decrepitud sino que ve más claramente el amor a la vida que representan, es decir, una forma de reacción contra la muerte:

Lo macabro no es la expresión de una experiencia particularmente fuerte de la muerte en una época de gran mortandad y de gran crisis económica. No es solo un medio para los predicadores de provocar el miedo a la condenación y de invitar al

desprecio del mundo y a la conversión. Las imágenes de la muerte y de la descomposición no significan ni el miedo a la muerte ni al más allá, incluso aunque se utilicen para eso. Son el signo de un amor apasionado por el mundo terrestre, y de una conciencia dolorosa del fracaso al que está condenada cada vida de hombre (Ariès, 1983: 115).

Pero la mayoría de los críticos no opina como Huizinga, sino que ven en estas danzas una expresión popular y grotesca, y así, por ejemplo Foucault, ve en toda esa imaginaria una burla contra la muerte:

La Danza Macabra del cementerio de los Inocentes data sin duda de los primeros años del siglo XV; la de la Chaise-Dieu debió ser compuesta alrededor de 1460, y en 1485 Guyot Marchand publica su *Danse Macabre*. Estos sesenta años, seguramente vieron el triunfo de esta imaginaria burlona, relativa a la muerte. En 1492 Brant escribe el *Narrenschiff*; cinco años más tarde es traducido al latín; en los últimos años del siglo, Bosco compone su *Nave de los locos*. El *Elogio de la locura* es de 1509. El orden de sucesión es claro (Foucault, 1979: 30).

Es decir, Foucault considera la Danzas de la Muerte como el antecedente de una sucesión de obras en las que lo macabro tiene una función distinta a la que tradicionalmente se les ha otorgado (la que suele coincidir con la visión negativa de Huizinga), como propias de una época oscura, fatalista y decadente, y que sirven para recordarle al hombre que va a morir. Foucault, por el contrario, considera que hay burla, lo cual significa que hay sátira y crítica social ocultas. Por lo tanto, serían una obra burlesca.

En la misma línea que Foucault se sitúa Delumeau, que se pregunta si pudiera acaso existir sátira social, pues las Danzas de la Muerte están barnizadas de un humor negro: «Esto se explica por la doble lección que querían administrar: el último momento llega de repente, por lo que es posible un efecto cómico de sorpresa, y por otro lado golpea igualmente a jóvenes y viejos, a ricos y pobres, de ahí el gesto ridículo de quienes se sentían protegidos por la edad, el rango o la fortuna» (Delumeau, 1983: 98). No obstante, subraya que, si hay ironía, resaltada por la sonrisa del cadáver parcialmente desdentado, si la muerte es igualitaria para todos los hombres, las danzas mantienen cuidadosamente la jerarquía y el orden establecido de la sociedad del momento.

Otra opinión en este mismo sentido es la de Beltrán Almería, que menciona el cuadro de Diego Rivera *La Catrina*, donde la muerte está vestida de novia: «Esta imagen tiene su correlato en el género medieval de las danzas de la muerte, que son literatura festiva y popular» (Beltrán, 2011: 22).

Finalmente, Infantes sí ve claramente en las Danzas de la Muerte componentes paródicos y grotescos: «Si el componente alegórico forma parte constituyente de las Danzas de la Muerte, los conceptos de «parodia» y de «grotesco» se incluyen también» (Infantes, 1997: 61); y salvo alguna excepción, por ejemplo, elementos plásticos romanos, no ve relación entre la concepción de la muerte en Grecia y Roma y la *sensibilidad macabra* de la Edad Media europea. Infantes opina como Bajtín:

Recordemos que en el grotesco de la Edad Media y el Renacimiento hay elementos cómicos incluso en la imagen de la muerte (en el campo pictórico, por ejemplo, en las «Danzas Macabras» de Holbein o Durero). La figura del espantapájaros cómico reaparece con más o menos relieve. En los siglos siguientes, especialmente en el siglo XIX, se perdió la comprensión de la comicidad presente en esas imágenes, que fueron interpretadas con absoluta seriedad y unilateralidad, por lo cual se volvieron falsas y anodinas (Bajtín, 1971: 51).

Por todo ello, se deduce una mezcla y un contraste inevitable entre el fin religioso y la tradición popular laica. De ahí que se puedan ver al mismo tiempo elementos didácticos y enseñanzas basadas en la doctrina cristiana, que sería el origen primero, mezcladas con ciertas críticas o sátira sociales, y evidentes muestras de elementos grotescos, sobre todo cuando los artistas dan rienda suelta a su imaginación, o cuando las enseñanzas que imparte la Iglesia se mezclan con tradiciones populares: «En la literatura cristiano-dramática hay un elemento realista, y lo grotesco y lo bufo fueron cobrando ascendente al que Wiclef y otros reformadores consideran indecorosos y sin gusto» (Infantes, 1997: 125).

Hay antecedentes satíricos cultos ya mezclados con elementos populares como pueden ser los *Diálogos de los muertos* de Luciano. Recordamos aquí la descripción que hace Diógenes del bello y rico Máusolo, ambos ya muertos: «Si eligiéramos un árbitro que juzgara nuestra belleza, yo no podría decir por qué tu cráneo ha de ser preferido al mío; porque ambos están calvos y desnudos; además mostramos por igual los dientes y no tenemos ojos y nuestras narices están achatadas» (*Diálogo de los muertos*: 106).

El texto es irónico, satírico, lo utiliza para después criticar la estúpida obsesión de acumular riquezas en vida (Máusolo se había hecho construir un rico y lujoso mausoleo para ser enterrado), pero en la descripción que nos hace Luciano vemos nítidamente alguna de las pinturas de las Danzas de la Muerte medievales comentadas. Hay que recordar la influencia que tuvo Luciano en los grandes escritores satíricos posteriores: Erasmo, Rabelais, Quevedo, Swift, Voltaire... y que ese espíritu satírico de Luciano ya está en los cínicos del siglo IV a. C. como Diógenes, protagonista de ese diálogo.

Esta burla, esta visión de la muerte, vamos a verla reflejada a lo largo de los siglos en la literatura, no porque sea necesariamente una influencia directa de Luciano, sino porque es parte de la tradición cómica popular: la muerte-rixa. Tanto en Quevedo como en Goya, las ancianas son seres horribles y repugnantes, desdentados, que se hallan en la orilla de la muerte. La Dueña Quintañoña del «Sueño de la muerte», es un espantajo cruel y horrible que parece un grifo «la frente con tantas rayas y de tal color y hechura, que parecía planta de pie; la nariz en conversación con la barbilla, que casi juntándose formaban una garra rampante; la boca a la sombra de la nariz, de hechura de lamprea, sin diente ni muela», y a la cual le tiembla la cabeza.

La intención de hacer reír con el tema de la muerte lo vemos igualmente nítido en la novela de Louis Ferdinand Céline *Viaje al fin de la noche*: la anciana tía Henrouille enseña a los turistas la cripta subterránea del cementerio de Toulouse donde se han descubierto unas momias centenarias. Ella actúa como si estuviera en un circo: «¿Verdad que no tienen aspecto triste?», les da palmaditas en el vientre y recuerda «cuando aún les quedaba bastante pergamino encima y resonaban: bum, bum», y añade todo tipo de comentarios jocosos: «No son asquerosos, ni mucho menos, señoras y señores (...) Nuestra colección es única en el mundo (...) La carne ha desaparecido,

desde luego, solo les ha quedado la piel, pero está curtida (...) Están dormidos, pero no indecentes». Y luego le saca la lengua a una momia para enseñársela a sus clientes: «Saca la lengua, pero no es repugnante (...) Pueden dejar la voluntad al marcharse, señoras y señores (...) Pueden tocarlos antes de irse.» (*Viaje al fin de la noche*: 392-393). Este tipo de bromas van a ser constantes en la estética del grotesco. El tema de la risa-muerte es ancestral. En Valle-Inclán, una serie de estampas del tipo de las Danzas de la Muerte aparecen en la novela *Tirano Banderas*, una verdadera Danza de la Muerte en el sentido figurativo: «Esta obra sigue el esquema de una danza de la muerte (...) Personajes altos y bajos, ricos y pobres van arrastrados inexorablemente hacia la muerte, como en las grotescas zarabandas de la literatura medieval: todos participan del vertiginoso frenesí en la igualitaria danza» (Gullón, 1988: 368).

Recordamos que la novela tiene lugar entre el uno y el dos de noviembre, día de Todos los Santos y día de los Difuntos. Finalmente, mencionamos la novela *El Maestro y Margarita* donde el diablo organiza un baile en el que participan los muertos. Podemos también considerar todo este baile como una Danza de la Muerte: hay baile, hay muertos, hay desnudez y voluptuosidad (Eros-Tánatos).

El gran maestro del género de las Danzas de la Muerte es Hans Holbein, nacido alrededor de 1497, en quien la muerte es una especie de representante que viaja por el mundo visitando casas y gentes. En Holbein la muerte es abstracta. Los *Simulachres et histoires faces de la mort* quizás sea la Danza de la Muerte más conocida y más editada de todo el género. Otro artista contemporáneo es Urs Graf (1485-1527), grabador suizo que evoca escenas de ejecuciones, suplicios, y muestra la locura de la guerra (junto a los ahorcados un soldado bebe plácidamente). De la misma época son Hans Baldung, también conocido como Grien (1484-1545), Niklaus Manuel, conocido como Deutsch (1484-1530), y el gran maestro Alberto Durero (1471-1528), los cuales presentan imágenes violentas. Brueghel el Viejo es quien lleva a cabo la más potente evocación de un *Triunfo de la Muerte* (hacia 1562, Museo de El Prado), una pesadilla donde aparecen ejércitos de cadáveres combatiendo contra los vivos.

Viendo los dibujos y grabados de estos artistas observamos cómo se recrean con el tema de la muerte. Hay dos categorías que se complementan en estas pinturas y grabados: lo violento y el erotismo macabro. Ariès opina que es precisamente esta época cuando se produjo un acercamiento nuevo en la cultura occidental entre Eros y Tánatos: «Las figuras macabras del siglo XV no presentaban vestigio alguno de erotismo. Mas he aquí que, desde finales de siglo, así como en el siglo XVI, se cargan de sentidos eróticos» (Ariès, 2000: 141), y Georges Bataille ve esas dos categorías unidas e iguales: «Existe una concordancia entre erotismo y sadismo. En las obras de Alberto Durero, el vínculo entre erotismo y sadismo apenas es menos patente que en las obras de Cranach o de Baldung Grien. Pero Baldung Grien vincula la atracción del erotismo a la muerte y no al dolor» (Bataille, 1997a: 122). Para Bataille existe un vínculo fundamental entre el éxtasis religioso (el sacrificio sangriento del santón indio, el vudú, los flagelantes o los dervishes) y el erotismo, y en particular con el sadismo (Bataille, 1997a: 249), y por su parte Mario Praz, ve en el gusto por la belleza del horror de Hans Baldung Grien y de Niklaus Deutsch, y en la unión entre la muerte y una bella mujer, las características del vampirismo que tanto iba a entusiasmar a los románticos (Praz, 1969: 50). De hecho, va a ser el grotesco romántico el que desarrolle en múltiples formas el tema de Eros y Tánatos, ya presente en la novela «La casta matrona de Éfeso», intercalada en *El Satiricón* de Petronio.

De las dos categorías mencionadas (violencia y erotismo) la primera, la violencia, le sorprende a Huizinga, que dice: «Lo que nos sorprende en la crueldad de la administración de justicia en la última Edad Media, no es una perversidad morbosa, sino el regocijo animal y grosero, el placer de espectáculo de feria que el pueblo experimenta con ella» (Huizinga, 1979: 35). La capacidad de los seres humanos de infligir dolor a otros seres humanos (bien sea en nombre de la ley, del Estado o por puro placer) es común, ancestral y pervive. Huizinga hace mención de lo que hoy podría parecernos bárbaro (y que perduró hasta bien entrada la época moderna) como es la presentación pública de torturas y ejecuciones justificadas como una lección moral y un ejemplo. Delumeau da ejemplos de ejecuciones de niños que tuvieron lugar en el siglo XVI o teniendo a niños en primera fila para que les sirviera de ejemplo, y cita a un viajero inglés por Italia, Thomas Nasche, que en 1594 escribió un libro *Voyageur malchanceux*, donde con todo detalle describe las ejecuciones sádicas de las que fue testigo (Delumeau, 1983: 121-122).

También conservamos en España el testimonio del jesuita Padre Pedro de León, sacerdote de la cárcel de Sevilla a comienzos del siglo XVII que acompañaba a los reos hasta el cadalso. Cuenta entre otras cosas, que en la ejecución por pecado nefando del noble Don Alonso Girón, ciudadano famoso de la ciudad y primera autoridad, había 20.000 personas, diríamos espectadores. La Iglesia siempre fue partícipe de ese ambiente de angustia de la época, y demostró cierto gusto por lo macabro y la morbidez. «El vicio más impropio y, sin duda, el más extendido entre el clero, fue el del pecado nefando» (Herrera Puga, 1971: 399).

Existía una complacencia por los espectáculos de sufrimiento y muerte: el recuerdo de la crucifixión, las flagelaciones, las evocaciones de los mártires reforzaban una determinada mentalidad en aquella época y mostraban una visión del mundo basada en el sufrimiento, donde la vida era para muchos simplemente «un valle de lágrimas». Circulaba desde la Edad Media un libro famoso en aquel tiempo *La leyenda dorada* o *Flos sanctorum* de Jacobo de la Vorágine, obispo de Génova entre 1292 y 1298: «Se ha remarcado que *La leyenda dorada*, tan frecuentemente citada, pintada y reimpressa, había constituido un verdadero *manual de torturas*» (Delumeau, 1983: 271) y confiesa que en varios museos se le ha ocurrido hacer la experiencia de pasar de sala en sala avanzando desde la Edad Media hacia el siglo XVII: salvo en la pintura italiana, ha comprobado que las escenas de tortura se multiplican.

La violencia, visible en las sociedades antiguas de una forma mucho más nítida que en la época actual, quedará reflejada en el arte y es extensamente representada en pintura. Este tipo de cuadros acaban representando una excitación que no siempre es de naturaleza religiosa y que no invita únicamente a la devoción. Los desollamientos del siglo XVII parecen más bien técnicas de anatomistas.

El *Flos sanctorum* medieval tuvo una continuación en el siglo XVII con la obra del obispo Jean Pierre Camus, quien aparte de escribir obras pías, escribió innumerables historias de contenido violento, a menudo basándose en anécdotas contemporáneas o sucesos criminales. En 1630 publica *Spectacles d'horreur*, un volumen de relatos negros y de terror que, cercanos a la perversidad, anuncian la literatura que va a venir a final del siglo XVIII con el marqués de Sade. Quizás su intención fuera extraer lecciones morales, crear una obra pía y edificante, pero en realidad se trata de una obra que pone en escena, hasta constituir una manifestación ejemplar del erotismo barroco, numerosos suplicios. Ariès cita a R. Gadenne, autor de un trabajo sobre el obispo Camus. Gadenne considera a Camus un precursor de Sade: «Estas violencias excitan a

los espectadores y conmocionan fuerzas elementales cuya naturaleza sexual parece hoy evidente» (Ariès, 1983: 310) y cree que estos temas erótico-macabros hay que relacionarlos con las escenas de violencia y tortura que la Reforma del Concilio de Trento multiplicó «con gran complacencia, que los contemporáneos no sospechaban, pero cuya ambigüedad nos parece hoy flagrante» (Ariès, 2000: 142).

Muerte y violencia van a quedar unidas en un tipo de representaciones, que generalmente son las que tienen como resultado la ira humana o divina, la ira humana contra los mártires o en la Pasión de Cristo, la ira divina como el triunfo de la Muerte sobre la Vida, destinadas a conmover y emocionar, y aparecen también las inevitables escenas de la guerra, guerra que ha acompañado al hombre occidental durante muchos siglos. Tras el mencionado pintor Urs Graf, en esa misma tradición de ejemplos de crueldad de la soldadesca contra otros soldados o contra la población civil, se puede mencionar a Jacques Callot que en 1633 publicó dieciocho grabados *Les misères et les malheurs de la guerre*, donde representa las atrocidades de las tropas francesas en la Lorena: combates, masacres, saqueos, violaciones, torturas y ejecuciones, o la venganza campesina. En 1643 Hans Ulrich Franck representa en veinticinco grabados a soldados asesinando campesinos en los últimos años de la Guerra de los Treinta Años. Y podemos citar en esa misma tradición también a Goya, que realizó ochenta y tres grabados sobre las atrocidades durante la Guerra de la Independencia y que tituló *Los desastres de la guerra*. Cada autor plasma estas crueldades macabras de una manera diferente y presenta su obra para denunciar o indignar, herir o sacudir al espectador: el estado de la guerra provoca una mutación general de la conciencia de la muerte, porque su presencia, y con ella la muerte, se impone sobre la afirmación de la individualidad (Morin, 1970: 51).

Todos estos ejemplos sirven para observar que muchos de estos trabajos pueden considerarse grotescos. Las posibilidades que el grotesco ofrece al artista para deformar, denunciar, exagerar, es una herramienta multiforme y de enormes variantes. Por otra parte, las fronteras entre denuncia satírica, deformación, erotismo, violencia o juego artístico son confusas. Es muy difícil determinar dónde el artista se explaya con placer en mostrar el sadismo o dónde se ofusca en su crítica y produce violencia como crítica a la violencia misma o como liberación personal frente a una sociedad cruel. La violencia forma parte consustancial del hombre, y esta puede ser canalizada o no. Edmund Burke plantea una cuestión (hay que situarse evidentemente en esa época pues no debe olvidarse el cambio en los gustos y normas sociales del ser humano), porque en el fondo, él está convencido de que experimentamos cierto placer, y no pequeño, en las verdaderas desgracias y pesares de los demás:

Escójase un día para representar la tragedia más sublime y conmovedora que conozcamos; nombremos los actores más favoritos; no ahorremos nada para los escenarios y decorados, y concentremos los mayores esfuerzos en la poesía, pintura y música; y cuando se haya reunido a los espectadores, justo en el momento en que sus mentes se encuentren predisuestas a la expectación, anunciémosles que un delincuente estatal, de altos vuelos, va a ser ejecutado en la plaza de al lado; en un momento, el vacío del teatro demostraría la comparativa debilidad de las artes imitativas, y proclamaría el triunfo de la compasión real (Burke, 1987: 36).

Recuérdese que todavía en el siglo XVIII la exposición de reos y las ejecuciones públicas eran llevadas a cabo en las plazas centrales de la ciudad. En ese mismo Londres donde posteriormente Edmund Burke sería diputado del parlamento, el autor de

Robinson Crusoe, Daniel Defoe, había sido castigado a permanecer en la picota durante tres interminables días por haber escrito panfletos políticos que no gustaron a ciertos poderes. A lo largo del siglo XIX en Europa el Estado «esconde» paulatinamente los castigos corporales y las ejecuciones (en España la última ejecución pública tuvo lugar en 1893 ante una multitud curiosa), pero aunque ya no se hacen públicos permanecerán en vigor hasta la segunda mitad del siglo XX (en España en 1975).

El grotesco puede tomar un camino de liberación y deformación presentando una visión cómica de la realidad, aunque la situación que deforma sea trágica y terrorífica. Y así, la escena de una ejecución aparece en Quevedo de una manera totalmente inverosímil, cómica y deformada en la explicación que el tío de Pablos da a Pablos en una carta, describiendo cómo él mismo ejecutó a su padre. En el poema «Garrote vil» de Valle-Inclán (del poemario esperpéntico *La pipa de Kif*), se describe el patíbulo y los espectadores entre olor de churros, rondas de morapio peleón, jotas aragonesas y rasgueos de guitarrón, mientras en la capilla el cura reza en latín y el reo desayuna tortilla. Termina el poema de esta manera:

Canta en la plaza el martillo,
El verdugo gana el pan,
Un paño enluta el banquillo.
Como el paño es catalán,
Se está volviendo amarillo
Al son que canta el martillo:
¡Tan! ¡Tan! ¡Tan!

El vocabulario que usa Valle-Inclán en este poema, el tipo de rima, la situación deformada, todo contiene una vis cómica y esperpéntica.

La violencia implícita en los espectáculos teatrales, no solo en la tragedia, también en la comedia, ha llamado la atención de los especialistas (en algunas ocasiones, en las tragedias romanas se ejecutaba a un «actor» en escena, que en realidad era un reo condenado a muerte, cuando el papel y la situación lo requerían). El espectador distingue entre realidad y ficción, pero cuando afloran tantas escenas violentas, puede llevarnos a pensar que existe un deleite en el espectador al ser testigo (o en el autor al escribir). Por ejemplo, el drama inglés de la época isabelina (Isabel I y Jacobo I) se recrea en el horror y la violencia. John Webster (1580-1625) crea un mundo de intrigas en un entorno renacentista siniestro. Explota al máximo el horror y la violencia. Tras su mundo de violencia teatral, hay una vida sin piedad, cruel y corrupta. La naturaleza carece de piedad, así como el universo. Cyril Tourneur (1575-1626) presenta una corte donde gobierna la traición y la crueldad, y crea unos personajes tan corruptos, que más parecen símbolos de los vicios que figuras humanas. Ambos sugieren un mundo de monstruosas intrigas, escenas de horror y rostros siniestros e insisten en una fuerte presencia de lo macabro. Delumeau hace un resumen de varias obras de ambos escritores: «Resumidos a grandes rasgos, estos argumentos tan brutales no dan sino una débil idea de los asesinatos, suicidios, espectros, violaciones e incestos que fueron el pan cotidiano del Gran Guiñol inglés al final del Renacimiento. Lo macabro y la violencia estaban por todos los lugares» (Delumeau, 1983: 123).

Es evidente que estos autores sobrepasaron las dosis de atrocidad de su modelo, el teatro de Séneca, y se alejaron de los preceptos e indicaciones de otros clásicos, como

Horacio, quien en su *Ars poetica*⁷ avisa del poco gusto que muestran este tipo de escenas macabras, y pide: «Que Medea no degüelle a sus hijos delante del público, que el horrible Atreo no haga cocer carne humana delante de todos» porque para Horacio esto crea repulsa e incredulidad. Entre los especialistas que han opinado sobre la violencia en escena se halla Northrop Frye:

En *Rey Lear* hay una escena terrible en que el rey arranca los ojos a Gloucester. Eso es parte de una obra de teatro, y se supone que estas obras tienen que ser entretenidas. Ahora bien, ¿en qué sentido puede ser esa escena entretenida? El hecho de que no esté ocurriendo realmente es sin duda importante. Sería degradante asistir a una escena de verdadera crueldad, y más todavía si obtuviésemos algún placer al verla. Por consiguiente, el entretenimiento no consiste en recordarnos una escena de verdadera crueldad. Si fuese así, muchas de las grandes escenas dramáticas se convertirían en repulsivas piezas de pornografía (Frye, 2007: 67).

Este mismo temor acerca del placer por el dolor ajeno y la adversidad ajena, la crueldad sobre el otro, le lleva al poeta William Wordsworth en su prólogo a las *Baladas líricas* a matizar el placer que nos puede ocasionar el dolor:

La finalidad de la poesía es producir emoción y aumento de placer. Ahora bien, si la emoción es un estado excepcional e irregular del entendimiento, las ideas y las emociones en ese estado no se suceden unas a otras en el orden acostumbrado. Pero si las palabras por las que se produce dicha emoción tienen fuerza en sí mismas, o si las imágenes y las emociones llevan en sí una cantidad excesiva de dolor, existe el peligro de que la emoción traspase sus límites adecuados (Wordsworth, 1999: 81).

La idea de que el dolor puede ser causa de deleite ya la había anticipado Edmund Burke: «Cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos» (Burke, 1987: 29). No obstante, Wordsworth defiende la capacidad de poder conseguir crear emoción y de poder hacer sentir el dolor sin necesidad de estímulos groseros.

La segunda categoría es el erotismo macabro, el conocido como Eros y Tánatos: «La confusión entre la muerte y el placer es tal, que la primera no detiene ya a la segunda, sino que, por el contrario, la exalta. El cuerpo muerto se convierte a su vez en objeto de deseo» (Ariès, 1983: 310).

A partir del final del siglo XV, los temas de la muerte se van paulatinamente cargando de un sentido erótico. Si en las Danzas de la Muerte más antiguas, la muerte casi no toca al vivo, si el encuentro entre hombre y muerte no es brutal, en el siglo XVI lo viola o toca su sexo (por ejemplo, en las respectivas versiones de Deutsch y de Grien, *La muerte y la doncella*). Existe un deseo de goce, la escena es a la vez muerte y voluptuosidad. Del siglo XVI al XVIII, innumerables escenas o motivos, tanto en el arte como en la literatura, asocian la muerte con el amor, a Tánatos y a Eros. Son temas erótico-macabros, temas mórbidos, que muestran la complacencia extrema en los espectáculos de la muerte, del sufrimiento y de los suplicios:

⁷ Ne pueros coram populo Medea trucidet, aut humana palam coquat exta nefarius Atrous.

Verdugos atléticos y desnudos desuellan a San Bartolomé. Cuando Bernini representa la unión mística de Santa Teresa con Dios, acerca inconscientemente las imágenes de la agonía y las del trance amoroso. El teatro barroco sitúa a sus enamorados en tumbas (...) La literatura de terror del siglo XVIII une el joven monje a la bella muerta a la que vela (Ariès, 2000: 64).

Delumeau se pregunta si ese paso evolutivo no se debiera a una insistencia del tema de la muerte, de la muerte prematura, y que esta haya acabado siendo una incitación a un gran deseo de vivir y por tanto, una incitación al erotismo: en Grien y en Deutsch aparecen bellas jóvenes desnudas, rodeadas de símbolos de la muerte; si en un principio quieren significar la fragilidad de los bienes del mundo, especialmente de la belleza y de la juventud, ¿hay una lección pagana oculta tras esta apología de la muerte? Y apunta que Grien fue considerado un libertino (esto es, un cristiano independiente de la ortodoxia en el siglo XVI) del grupo de Estrasburgo (Delumeau, 1983: 125).

El hombre conoce el erotismo porque conoce la muerte. En los animales no hay erotismo, sino acto sexual. Algunos llaman «pequeña muerte» a la fase terminal de la excitación, al paroxismo final. «Ocurre que el erotismo y la muerte están vinculados. Al mismo tiempo, la risa y la muerte, la risa y el erotismo, están vinculados» (Bataille, 1997a: 68). Para Bataille risa, muerte y erotismo están indefectiblemente unidos:

El único medio de acercarse a la verdad del erotismo es el estremecimiento. Los hombres de la Prehistoria que vinculaban su excitación a la imagen oculta en el fondo de la gruta de Lascaux, lo sabían muy bien. Los sectarios de Dionisos supieron que podrían unir su excitación a la idea de las bacantes, a falta de sus propios niños, desollando y devorando cabritos vivos (...) El erotismo dionisiaco era una afirmación, en parte sádica, como todo erotismo (Bataille, 1997a: 88-89).

Esta relación sexo-muerte no se circunscribe a una idea libertina del placer sexual del tipo sadiano. El ser humano, en tanto que individuo consciente de su propia individualidad, es un ser discontinuo, separado de los otros seres por un abismo profundo que le produce vértigo y, en cierto modo, fascinación. Es precisamente la muerte la que nos devuelve a la continuidad perdida: «En la simbología astrológica, que ha permanecido unida al saber «científico» hasta bien entrada la era moderna, en la división de doce casas del espectro zodiacal como doce aspectos de la vida humana, la octava era compartida por el sexo y la muerte como si de un solo aspecto de la vida se tratase» (Gómez Ascaso, 2008: 116-117). Bataille tiene en cuenta la larga tradición de Eros y Tánatos como pulsiones motoras para la vida del ser humano. El erotismo, es para Bataille un desafío a la muerte; la vida es mortal, pero la continuidad del ser no. El erotismo es una violenta y apasionada afirmación de la vida en la muerte. Así describe Luis Buñuel la relación entre Eros y Tánatos:

Asimismo, y por razones que no se me alcanzan, he encontrado siempre en el acto sexual una cierta similitud con la muerte, una relación secreta pero constante. Incluso he intentado traducir este sentimiento inexplicable a imágenes, en *Un chien andalou*, cuando el hombre acaricia los senos desnudos de la mujer y, de pronto, se le pone cara de muerto (Buñuel, 1982: 22-23).

En la estética grotesca, Eros y Tánatos han producido un ingente material, especialmente en la novela gótica y en el romanticismo. Recordamos, no obstante, un excelente pasaje de Valle-Inclán (escenas V, VI y VII de la Jornada Cuarta), de la

primera «Comedia bárbara» *Águila de blasón*. Don Farruquiño, seminarista, con ayuda de su hermano Cara de Plata, van una noche al cementerio a robar un cadáver para vender el esqueleto al departamento de Historia Natural del Seminario. Meten el cuerpo «de cabeza en el saco y al entrar los pies se desprenden los zapatos deleznable y llenos de gusanos» y lo llevan a casa de la Pichona, amante de Cara de Plata. Allí, en un gran caldero, mientras Don Farruquiño cuece el cadáver para separar los huesos de la carne, Cara de Plata y la Pichona «se tienden sobre la cama abrazados y comienzan a besarse». Don Farruquiño se vuelve y los contempla con alguna malicia:

DON FARRUQUIÑO. —¿No hay un sitio para mí?

CARA DE PLATA. —Ya tienes tu pareja en el caldero

LA PICHONA. —¡Divino Jesús!

Las tres escenas son una sarta de frases macabras, humor negro y expresiones irrespetuosas hacia la muerte. El autor mezcla sexo y muerte con intención clara de transgresión y regusto: «Se oye el golpe de las tenazas sobre las costillas de la momia, y los suspiros de la manceba y el rosmar del gato». El cadáver es una «bruja» que está «como mojama dura y no es posible hacerle soltar los huesos». El estudiante seminarista se afana en su tarea macabra mientras la pareja hace el amor. El amante deja dinero a la muchacha, ambos hermanos se van al amanecer con la muerta, a la que no han podido separar la carne del esqueleto, regresan al cementerio, y en una última irreverencia, el futuro sacerdote «coge el saco por el cuello y, dándole dos vueltas en el aire, lo arroja por encima de la tapia» y llama a la difunta «vieja de cordobán» (animalización del cadáver).

La relación entre risa, muerte y Eros aparece en Valle-Inclán impregnada de ese humor negro que tanto desarrollaría después en los esperpentos: la tumba hedionda con gusanos, la prostituta amante, el caldero cocinando el cuerpo, el apareamiento ante un espectador que quiere también participar, el volteo del saco para devolverlo al cementerio y el fracaso final de la tarea. Todo esto se ha producido porque el estudiante a sacerdote necesita dinero y ha ideado conseguir un esqueleto para venderlo en el Seminario al aula de Historia Natural, porque el esqueleto que tienen no sirve ya, está formado «con huesos reunidos poco a poco que no se corresponden. Las tibias, una es de enano y otra de gigante» (y confiesa que el esqueleto del Seminario de Santiago ya lo había conseguido él, y era excelente). En esta escena grotesca y macabra vemos mezclados magistralmente muerte, sexo, economía, religión, transgresión y mucha comicidad.

Bajtín hace una pormenorizada interpretación del cuento «La casta matrona de Éfeso», intercalado en *El Satiricón* de Petronio, y sus símbolos: el sarcófago del marido, la viuda joven, el joven soldado, el deseo de muerte, la comida y bebida sobre la tumba, el apareamiento de los jóvenes, el cadáver robado, el peligro de muerte que se cierne sobre el soldado, la crucifixión del marido muerto para sustituir al bandido, y al final asombro cómico de los caminantes por el hecho de que un cadáver trepe por sí solo a la cruz: es decir, risa final (Bajtín, 2019: 410). Es decir, muerte, sexo y risa final.

Es sin duda la violencia un tema muy repetido en la obra grotesca, tema que sorprende por la diversidad y forma con el que es tratado por cada autor de forma diferente. No podemos olvidar las modas de cada época al tratar el tema, pero además hay que recordar la importancia de la violencia como liberación del autor que vierte sus fobias, miedos, odios sobre un papel en blanco, es una terapia con la que poder acabar

en la ficción lo que no se atreve, no puede o simplemente no quiere, acabar en la realidad:

Goya no creía, al realizar sus *Caprichos*, que las sátiras sirvieran para corregir vicios ni para ayudar a los virtuosos a precaverse contra los designios o astucias de los viciosos. Al dibujar y grabar las depravadas costumbres y ridículas supersticiones de sus contemporáneos, confiesa sus propios vicios y preocupaciones, odios y terrores, logrando de este modo liberarse de ellos (Helman, 1983: 152).

Es exactamente como el ejemplo que ya hemos dado de Margarita Nikoláyevna, que castiga a la cúpula literaria de Moscú como venganza del propio Bulgákov, que sufrió su persecución y acoso, o el castigo sádico y cruel que reciben los adolescentes en *Los cantos de Maldoror*, que sería la venganza de Isidore Ducasse contra sus compañeros de clase. Como hemos visto, violencia, erotismo y muerte están relacionados entre sí, pero además lo están con los otros rasgos que hemos propuesto para definir lo grotesco, especialmente la muerte con la risa.

Quevedo, como posteriormente Valle-Inclán, es un maestro a la hora de dibujar escenas puramente grotescas y hace un uso constante de ese humor negro tan característico suyo, ambos no hacen sino seguir una larga tradición española. Carlos Ges recoge material popular que se puede sumar al que se ofrece en la compilación de chistes y anécdotas en la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz, y así, por ejemplo, recuerda un refrán:

Por burlón ahorcaron a Revenga,
y mientras lo ahorcaban,
sacaba la lengua.

Un chascarrillo, en el que un escribano lee la sentencia de muerte a un gitano:

—La sala ha tenido a bien condenarle a morir en garrote vil.
—Puez zi la zala lo ha tomao a bien y manda que me den garrote, ¿qué le hacen a uno cuando la zala lo toma a mal?

Una copla popular:

El verdugo está apretando
La argolla al ajusticiado
L'ha dao más de treinta vueltas
Y el reo está preocupado

Un epigrama:

Pedraza, el famoso reo,
Iba al cadalso con grillos,
Y los curiosos chiquillos
Tanto corrían que creo
Que era difícil seguillos.
Lleno de bondad, Pedraza
Dijo a la turba molesta:

—Niños, tened más cachaza
Que hasta llegar yo a la plaza
No comenzará la fiesta.

Otro epigrama, este de Francisco de la Torre, poeta y músico (1460-1504):

Contrición, confesión, misa,
Credo en boca, Cristo en mano,
Todo en el ahorcado es bueno:
Solo el verdugo es malo.

En este mismo estilo, Victoriano Roncero cita un poema de Antón de Montoro, quien en unos versos muy macabros (tanto, que deben considerarse directamente una crítica abierta) les pide a los Reyes Católicos que, si tienen que quemar más judíos, lo hagan en invierno, para que se puedan calentar con las hogueras los demás:

Pues Reyna de auctoridad,
Esta muerte sin sosiego,
Çese ya por tu piedad
Y bondad
Hasta allá por Navidad,
Quando save bien el fuego.

Este poema de temática antisemita es del mismo tipo que la anécdota que aparece en la *Floresta española* en la que unos niños no hidalgos jugaban a saltar unas pajas ardiendo, hecho que molestó a un hidalgo, pero otro hidalgo amigo suyo le tranquilizó diciendo que los dejara entrenarse para cuando fueran más mayores.

Ges considera esta tradición del humor negro como una condición española de reírse de la muerte debido a la influencia secular del estoicismo en la cultura y tradición españolas. No es un rasgo solamente español, aunque ciertamente tenga nuestra cultura una tendencia clara hacia el humor negro, sino que se debe al sentido cómico y popular que la muerte despierta, porque la idea de la muerte es tan profunda que el humor la transforma en superficialidad frívola o en gracia cómica para superarla. El sentido cómico de la muerte puede nacer de la paradoja entre la aspiración de eternidad y la finitud humana, y esta lucha dramática se resuelve, para que haya un equilibrio psíquico, por medio del humor y de la fiesta, que son dos importantes vías de escape.

También se puede recordar la centenaria tradición de la literatura de cordel o los romances de ciego, que durante siglos recorrieron los pueblos y en las plazas entonaban sus coplas ante un público curioso, interesado y en general iletrado. A partir del siglo XVIII, y con la relajación de la censura religiosa y moral anterior, proliferaron los romances de crímenes horrendos. De nuevo podemos aportar un ejemplo de cultura elevada que asume esta tradición popular y la reescribe. El poema «El crimen de Medicina» inserto en *La pipa de kif* de Valle-Inclán comienza así:

Crimen horrible pregona el ciego,
Y el cuadro muestra de un pintor lego,
Que acaso hubiera placido al Griego.

El cuadro tiene fondo de yema,
Cuadrículado para el esquema

De aquel horrible crimen del tema.

El Griego es obviamente El Greco. Y narra un crimen en verso, donde se mezcla la lengua coloquial con la lengua culta y donde, para realzar la pintura y la tonalidad del crimen, además de El Greco aparecen Goya y Solana.

Ciertamente, Valle-Inclán es el gran maestro del humor macabro junto con Quevedo en nuestra literatura. Son innumerables los pasajes que nos ha brindado Don Ramón en su obra literaria. Recordaremos la famosa conversación sobre la muerte que mantienen Rubén Darío y el marqués de Bradomín en el cementerio, a la manera del *Hamlet* de Shakespeare, en la que intervienen también los sepultureros (*Luces de Bohemia*: 133):

EL MARQUÉS. —No sabéis mitología, pero sois dos filósofos estoicos. Que sigáis viviendo muchos entierros.

UN SEPULTURERO. —Lo que usted ordene. ¡Muy agradecido!

OTRO SEPULTURERO. —Igualmente. Para servirle a usted, caballero.

Un coetáneo de Valle-Inclán, y no sospechoso de macabro, Pío Baroja, aporta una serie de anécdotas muy de la época, pues el chiste fúnebre estaba de moda en aquel tiempo, de cuando él era estudiante de medicina a final del siglo XIX, a través de su alter ego Andrés Hurtado (en palabras de Ortega y Gasset, que conocía a Baroja y era asiduo lector suyo, Andrés Hurtado es Baroja malhumorado):

La mayoría de los estudiantes ansiaban llegar a la sala de disección y hundir el escapelo en los cadáveres, como si les quedara un fondo atávico de crueldad primitiva.

En todos ellos se producía un alarde de indiferencia y de jovialidad al encontrarse frente a la muerte, como si fuera una cosa divertida y alegre destripar y cortar en pedazos los cuerpos de los infelices que llegaban allá.

Dentro de la clase de disección, los estudiantes gustaban de encontrar grotesca la muerte; a un cadáver le ponían un cucurucho en la boca o un sombrero de papel.

Se contaba de un estudiante de segundo año que había embromado a un amigo suyo, que sabía era un poco aprensivo, de este modo: cogió el brazo de un muerto, se embozó en la capa y se acercó a saludar a su amigo.

—¿Hola, qué tal? —le dijo, sacando por debajo de la capa la mano del cadáver.

—Bien, ¿y tú? —contestó el otro.

El amigo estrechó la mano, se estremeció al notar su frialdad, y quedó horrorizado al ver que por debajo de la capa salía el brazo de un cadáver.

De otro caso sucedido por entonces se habló mucho entre los alumnos. Uno de los médicos del hospital, especialista en enfermedades nerviosas, había dado orden de que a un enfermo suyo, muerto en su sala, se le hiciera la autopsia, se le extrajera el cerebro y se le llevara a casa.

El interno extrajo el cerebro, y lo envió con un mozo al domicilio del médico. La criada de la casa, al ver el paquete, creyó que eran sesos de vaca, y los llevó a la cocina, y los preparó, y los sirvió a la familia (*El árbol de la ciencia*: 26).

Andrés Hurtado duda de la veracidad de la última anécdota, pero admite que se contaban muchas historias como esta.

Mencionaremos a otro autor, que no puede ser considerado macabro en su producción general, Calderón de la Barca, pero que abandona en alguna ocasión la elevada escena trágica, para asomarse con humor y gracia al mundo humilde, cotidiano y cómico, por ejemplo en *Mojiganga de la Muerte*, que Alberto Navarro González

considera genial: un carromato en el que viajan unos actores sufre un accidente y se le rompe una rueda. Los actores salen del carro, más o menos magullados, pero vestidos ya para la función: la Muerte, el Demonio, el Ángel, el Cuerpo y el Alma. Justo en ese lugar se acaba de echar a dormir la siesta, y un tanto cargado de vino, un caminante. Los equívocos entre el caminante y los actores son divertidos: sale despavorido cuando ve al Diablo, huye de la Muerte que sale del carro con una guadaña, los actores al ver la bota de vino se lanzan a por ella para beber a lo que exclama el caminante:

CAMINANTE. —Me huelgo
Que la Muerte beba y viva,
Porque no me digan luego
Que mata el beber

Todo en esta mojiganga pretende ser gracioso y equívoco. Calderón juega con la muerte y el humor, pero no hace sufrir al público porque los artistas rápidamente revelan su condición humana, solo el caminante es ignorante de la verdadera situación y cree estar teniendo tétricas pesadillas oníricas debido al vino.

La escena es muy similar a la que aparece en el capítulo XI de la segunda parte del *Quijote*, la extraña aventura que le sucede a don Quijote con el carro de las Cortes de la Muerte, que no son sino actores. Un actor informa a don Quijote de que se trata de una compañía de teatro que acaba de actuar en un pueblo cercano, pero como han de actuar en el pueblo vecino por la tarde han decidido no cambiar los trajes, y así los ve don Quijote: la Muerte, el ángel, la reina, el emperador y el demonio. Acepta don Quijote las explicaciones del actor, pero como cabría esperar, otro actor vestido con cascabeles que lleva tres vejigas de vaca hinchadas asusta a las caballerías y don Quijote acaba en el suelo.

Es evidente que el humor macabro de Quevedo sobrepasa a todos los demás, porque Quevedo se recrea en él, es parte de su estilo, y reincide tantas veces como sea necesario para hacernos reír: muerte violenta en la cárcel del hermanico de Pablos (¡a los siete años!), «murió el angelico de unos azotes que le dieron en la cárcel». En casa del Dómine Cabra, uno de los muchachos se encuentra ya más allá que aquí del hambre que pasa: «Diéronle el Sacramento, y el pobre, cuando lo vio —que había un día que no hablaba—, dijo: «Señor mío Jesucristo, necesario ha sido veros entrar en esta casa para persuadirme que no es el infierno». Imprimiéronsele estas razones en el corazón; murió el pobre mozo; enterrámosle muy pobrementemente, por ser forastero» (si llega a ser extranjero ni lo entierran); carta del tío (que trabaja de verdugo) explicando cómo ha muerto el padre de Pablos, ejecutado por él mismo, obra maestra del humor macabro; va a Segovia y ve los restos de su padre: «Llegué al pueblo, y a la entrada vi a mi padre en el camino aguardando»; el tío (que vive junto al matadero) le invita a su casa, pero Pablos rehúsa comer el pastel de carne que le ofrecen por si hubiera restos de su padre en él. Compárese esta última broma con la moderna de García Márquez: «El jefe del pelotón, especialista en ejecuciones sumarias, tenía un nombre que era mucho más que una casualidad: capitán Roque Carnicero» (*Cien años de soledad*: 143).

En el *Lazarillo*, Lázaro acusa al clérigo de comer «como lobo» y beber «más que un saludador» en cofradías y mortuorios, y él mismo confiesa la alegría que le produce asistir a extremaunciones —deseando que se mueran— y velatorios —agradecido de que se hayan muerto— porque son días en los que come bien y se harta: «Y cuando alguno destos escapaba, Dios me lo perdone, que mil veces le daba al diablo. Y el que se moría, otras tantas bendiciones llevaba de mí dichas». Y le agradece al Señor que en

los seis meses que allí estuvo, murieran veinte «porque viendo el Señor mi rabiosa y continua muerte, pienso que holgaba de matarlos por darme a mí vida». Estando viviendo con el escudero se cruza con un muerto al que llevan los familiares a enterrar y la viuda, llorando, se lamenta a grandes voces de que llevan a su marido «a la casa triste y desdichada, a la casa lóbrega y oscura, a la casa donde nunca comen ni beben» y se dice Lázaro: «¡Oh desdichado de mí! Para mi casa llevan este muerto».

En Mateo Alemán encontramos también chistes macabros. Hemos mencionado anteriormente el chiste del reo que va a ser ahorcado, pero que desea jugar a las cartas para entretenerse, chiste en el estilo de los presentados en la *Floresta española*, como también lo es el cuentecillo que narra sobre un reo que va a ser ahorcado por falsificador: el eclesiástico que lo defiende busca argumentos, mas no convencen al juez. Subido el reo en la escalera, aparece un notario deseoso de proseguir con los pleitos de defensa, que le dice:

—Señor N., ya vuestra merced ha visto que las diligencias hechas han sido todas las posibles y que ninguna de las esenciales ha dejádose de hacer para su remedio. Ya esto no lo lleva, porque de hecho quiere proceder el juez, y como quien soy le juro que le hace notorio agravio y sinjusticia; mas, pues no puede ser menos, preste vuestra merced paciencia, déjese ahorcar y fíese de mí, que acá quedo yo (*Guzmán de Alfarache*: 478).

En *Vida de Estebanillo González* vemos un chiste macabro que ya aparece de forma similar en *La Celestina*. Estebanillo, que ha tenido problemas reiterados con sus hermanas, regresa a su casa en Roma, y pregunta por ellas: «Pregunté en ella a qué parte se habían mudado mis hermanas, y me respondieron que de esta vida a la otra». En *La Celestina*, tras la ejecución de Sempronio y Pármeneo, Calisto, preguntando por ellos a Sosia no puede creer que han muerto:

SOSIA. —(...) Sempronio y Pármeneo quedan descabezados en la plaza, como públicos malhechores, con pregones que manifestaban su delito.

CALISTO. —¡Oh, válasme Dios! ¿Y qué es esto que me dices? No sé si te crea tan acelerada y triste nueva. ¿Vístelos tú?

SOSIA. —Yo los vi.

CALISTO. —Cata, mira qué dices, que esta noche han estado conmigo.

SOSIA. —Pues madrugaron a morir (*La Celestina*: 186-187).

Otro momento macabro en *Vida de Estebanillo González* sucede tras la batalla de Nördlingen contra los suecos. Estebanillo, cobarde confeso, se ha escondido para no tener que pelear. Al oír a los imperiales gritar ¡victoria!, sale de su escondrijo (él cree que llaman a su madre, Victoria López) y para demostrar su bravura empieza a dar estoques a los suecos muertos hasta que uno grita de dolor y Estebanillo huye corriendo. Para Juan Goytisolo, esta escena en la que Esteban remata a los muertos es «imposible llevar la irrisión más lejos, y la irreverencia y la burla: las modernas versiones novelescas del espíritu antimilitarista nos parecen desdibujadas y anémicas si las comparamos a la atmósfera de alegre crueldad y abyección airosa que baña la descripción de la batalla de Nördlingen» (Goytisolo, 2007: 102). Esta es una escena del estilo de Rabelais, lo que Bajtín llama «muerte alegre».

Esta escena no es creíble, participa claramente del espíritu cómico de la tradición oral: vemos esta misma masacre en Rabelais, cuando Panurgo degüella a los heridos abatidos por Pantagruel en su lucha contra el gigante Licántropo, o cuando fray Jean

recomienda a los frailes que vayan degollando a los heridos si le quieren ayudar en algo. Y el autor explica cómo: «Con esas bonitas navajitas que son las medias facas con que los muchachitos de nuestra tierra escueznan las nueces». Son, en definitiva, las masacres que los invencibles galos de Astérix harán siglos después contra las tropas romanas, las cuales llenan con sus lamentables cuerpos magullados muchas viñetas.

Posteriormente, en el asedio a la ciudad de Tionville, Estebanillo se sube a una montaña (aconsejado por su amo, que sabe lo cobarde que es) para ver el encuentro de ambos ejércitos: «Me subí en una montaña, a dos leguas de ambos campos, a tiempo que cerrando mi amo con el del enemigo, obrando prodigios de valor y portentos de bizarría, lo deshizo, venció y arruinó, quedando la villa libre y la campaña por suya, hecha toda ella un cementerio de finados». Esta descripción también es similar a las que presenta Rabelais con miles de muertos sin contar mujeres y niños, y participa del mismo espíritu exagerado y bufonesco del humor grotesco. Un ejemplo más del dicharachero Estebanillo, que va a ser ajusticiado en Barcelona; le visitan sus amigos y por animarlo y consolarlo le dicen: «Diciéndome que me animara, que aquel era camino que lo habíamos de hacer todos, que solo les llevaba la delantera; y en lo último se engañaron, porque yo me he quedado de retaguardia, y ellos han llevado la delantera, perdonando verdugos, pidiendo misas, y haciendo alzar dedos».

Para citar otro campo artístico al margen de la literatura, como es el cine, mencionamos los nombres de Luis Buñuel (memorable la escena de *Los olvidados* —Méjico 1950— en la que unos niños explotados empujan del ti vivo y el dueño les insta a empujar con más brío: «¡Ya descansarán cuando se mueran!»), así como los directores Luis García Berlanga, Alex de la Iglesia, Santiago Segura, Pedro Almodóvar o el guionista cinematográfico Rafael Azcona, entre otros, como continuadores de una larga tradición española del humor macabro, que aunque no es exclusivo de nuestra cultura en absoluto, sí tiene y ha tenido un atractivo sugerente para nuestros artistas. En cuanto a la pintura, recordamos el tenebrismo barroco de las pinturas macabras desde Valdés Leal hasta Gutiérrez-Solana. Solana hereda toda esa tradición de la España negra: en su obra se pueden apreciar rasgos de Valdés Leal, de las pinturas negras de Goya, pero también de Valle-Inclán, del que era amigo.

Y finalizamos con otro medio artístico, el humor gráfico. Con la exitosa difusión del chiste gráfico en los años sesenta y setenta, un maestro del humor gráfico macabro va a ser Chumy Chúmez (1927-2003), en varias ocasiones censurado. Ponemos un par de ejemplos de su ingenioso y muy grotesco humor macabro: dos burgueses se sientan a la mesa durante la comida; sobre sus platos se ven restos humanos (la cabeza humana, en el centro de la mesa, sobre una bandeja, tiene una manzana en la boca). Uno le dice al otro: «Ya no es como antes. Se nota que son de corral». Un segundo ejemplo: aparece un engrandecido padre burgués ante su empequeñecido hijo con apariencia bohemia y le dice: «¡Vaya un asco de juventud que sois vosotros, hijo mío! A tu edad yo ya había matado a mi padre».

RISA Y CULTURA CÓMICA POPULAR. LA FIESTA

El tema de la muerte, como queda dicho arriba, produce tal angustia, que una de las formas de superarlo es mediante la risa. Tener miedo y temblar (llorar) o reír son dos formas diferentes de hacer frente al terror: «El globo sentimental es el mundo de nuestras valuaciones. Puesto que la risa y el llanto son nuestras valuaciones marginales, ambas constituyen los dos polos de nuestro globo sentimental» (Stern, 1950: 15). Con la risa intentamos quitarle valor a todo lo doloroso y serio que se interpone en nuestro

camino entre nuestra aspiración a un valor positivo y su realización, y así la risa nos enseña que, al evitar los elementos de la muerte, tendemos a conservar la vida. Conseguir superar este miedo, significa la risa de la alegría: «El hecho de «burlarse» de la gravedad patética de la vida, que acompaña a muchas alegrías, equivale a una degradación de su valor. Quienquiera que se burle de lo serio de la vida ante la realización de un gran valor positivo, se ríe de alegría (...) Es la risa de alegría la que a veces expresa la devaluación de toda la seriedad de la vida» (Stern, 1950: 163).

Como vemos, Alfred Stern coincide con Fernando Savater, antes mencionado. Rupert Glasgow ofrece una lista de autores clásicos que tratan esta ambivalencia, y sugieren que risa y llanto no son sino dos caras de la misma moneda, y así Montaigne observa cómo reímos y lloramos por una misma cosa; Giordano Bruno precede su comedia *Candelaio* con el epígrafe «in tristitia hilaris, in hilaritate tristis»; Beaumarchais pone en boca de Fígaro «reírse de todo, por miedo a ser obligados a llorar en vez»; Nietzsche atribuye la invención humana de la risa a la enorme capacidad de sufrir del hombre; Kierkegaard describe al humorista como alguien que tiene una concepción esencial del sufrimiento en el que la vida se desarrolla (Glasgow, 1997: 110).

Podemos mencionar en el tercer capítulo de *Pantagruel* la escena en la que Gargantúa no sabe si reír o llorar, pues le ha nacido un hijo, pero con la triste consecuencia de la muerte de la madre en el parto. Las lágrimas de tristeza por el duelo de la muerte de la esposa se mezclan con las lágrimas de júbilo por ver a su hijo recién nacido. Otro ejemplo similar se encuentra en la *Ilíada* cuando Andrómaca ríe y llora a la vez, porque en el momento de despedir a Héctor, este coge en brazos a su pequeño hijo Astianax, y así ríe por el presente y llora por el miedo al futuro. Daniel Ménager da varios ejemplos más en el *Quijote*, el *Decamerón*, *La Celestina*, etc. Otro ejemplo similar lo aporta Laurent Joubert en su *Tratado de la risa* al explicar que el reír es una mezcla de placer y de pena, y que incluso el miedo puede producir la risa, y cuenta una anécdota de Aníbal, que estalló en risas cuando los cartagineses pidieron la paz si bien no tenían dinero para pagar su coste. Amonestado por Asdrúbal, Aníbal contestó que su risa no procedía de un corazón alegre, sino de uno enloquecido por el dolor: «También sale del pecho a veces una risa obligada e involuntaria, cuando el espíritu está extremadamente angustiado por algún pesar» (Joubert, 2002: 147). En Dostoievski hay una escena similar a la que acabamos de mencionar de Rabelais en la que la risa está en relación directa con la muerte, cuando Gargantúa no sabe si llorar por la muerte de su esposa o reír por el nacimiento de su hijo: Fiódor Karamázov, al conocer la muerte de su dominante primera esposa, que le pegaba y maltrataba, grita de alegría, pero también llora. Finalizamos con una anécdota de Gógol. Se cuenta que Gógol leyó a Pushkin algunas páginas de su novela *Almas muertas* y el gran poeta estalló en sonoras carcajadas, pero de repente se puso muy serio pues vio reflejada en esas páginas la triste realidad de la historia de Rusia. La literatura explora de forma penetrante los escondrijos de la risa. Esta, no es solamente lo contrario de la cólera, como había imaginado Aristóteles. Forma parte de las estrategias de la simulación, que hacen las delicias en el Renacimiento y en la época clásica (Ménager, 1995: 57).

Matthew Hodgart da tres explicaciones de la risa: liberadora, como cuando la horda cazadora oye un ruido en el bosque, pero en vez de un tigre aparece un antílope y todos estallan en risa e incluso por la noche, alrededor del fuego, recordando los momentos peligrosos del día, de nuevo estallarán en risa; lúdica, como parte del juego que es común a otros mamíferos jóvenes; y pesimista, como lo vio Hobbes, cuando uno

se ríe con superioridad de la desgracia de los demás (Hodgart, 1969: 108-109). La risa es, pues, liberadora, ya que libera al hombre de lo que le oprime y aterroriza, como por ejemplo la muerte, o lo sobrenatural, o la naturaleza, o la autoridad civil y religiosa: «Para soportar la idea de la muerte en estas condiciones, era necesario, a la vez, cubrirle de colores tornasolados, reducirla a un instante sublime “el instante último”, reírse de ella y hacer de la más horrible de las cosas horribles, el único lugar donde refugiarse de los tormentos de esta vida» (Bataille, 1997a: 11).

Bataille tuvo una extraña relación con la muerte y debió de entregarse muy pronto a la angustia por ella. Su primera tragedia vital fue tener que abandonar a su padre ciego, parálítico y sifilítico, ante el avance de las tropas alemanas, en la Primera Guerra Mundial, de lo que siempre se sintió culpable. En 1938, murió su compañera Colette Peignot, a los treinta y cinco años, tras larga y penosa enfermedad. Bataille, en la más absoluta soledad se dedica a escribir, como «en el interior de una tumba», y va al cementerio a visitar la tumba de Colette, y escribe en *El culpable* (cita de Gómez Ascaso):

Cuando llegué delante, me estreché, preso de dolor, con mis propios brazos, sin darme cuenta ya de nada y en ese momento fue como si yo me desdoblase oscuramente y como si la abrazase. Mis manos se perdían en torno a mí mismo y me parecía tocarla y respirarla: una terrible dulzura se apoderó de mí (...) me puse a gemir y a pedirle perdón (Gómez Ascaso, 2008: 98).

Esta experiencia del horror, el sentimiento extremo de la angustia, sentirse perdido absolutamente, sumido en la noche, en la soledad que ahoga hasta lo intolerable, le obliga a ir más allá, al límite de lo posible, lo que nos aproxima a la muerte misma: «Experimentar el horror hasta el final, hasta encontrarse con Dios, y entonces ignorarle, reír. El punto extremo de lo posible supone risa, éxtasis, proximidad a la muerte» (Gómez Ascaso, 2008: 112). Este sentimiento que muestra Bataille ante la muerte del ser querido fue desarrollado repetidamente por la literatura romántica. Bataille, que siente sincero dolor, se libera a través de la risa. Los autores de la novela gótica, que hacen literatura, describen ese sentimiento humano a través de la deformación, la exageración y la fantasía grotescas.

Desde otro punto de vista, siguiendo diferente camino, pero apuntando hacia el mismo fin, Bajtín se aproxima al tema de la muerte como un proceso de regeneración a través de la risa liberadora. El proceso de degradación no es algo negativo o destructivo, sino esencialmente regenerador. El realismo grotesco es la tierra y el útero que siempre están concibiendo y dando fruto: «Lo importante aquí es que la muerte no es una negación de la vida, sino que forma parte de la misma, ya que es la condición necesaria para que se pueda producir el proceso de regeneración y rejuvenecimiento» (Díaz Bild, 2000: 25). Elaborando su famoso estudio sobre la novela de François Rabelais, Bajtín presenta la risa carnalesca como liberadora de la muerte: muerte en el campo de batalla, muerte entre excrementos (Gargantúa ahoga con su orina a doscientos sesenta mil cuatrocientos dieciocho, sin contar niños y mujeres): «En todos estos casos de representación grotesca (bufonesca) de la muerte, la imagen de esta adquiere rasgos cómicos: la muerte resulta estar en inmediata relación con la risa. En la mayoría de los casos, Rabelais representa la muerte orientada hacia la risa, representa una muerte alegre» (Bajtín, 2019: 387).

Muerte y risa (a las que se suman en Rabelais la comida, la bebida y el acto sexual) forman un mismo conjunto, y el ambiente de muerte es siempre alegre en *Gargantúa y Pantagruel*.

La antigua asociación en este estadio (más exactamente al final de él) se descubre con detalle en las saturnales romanas, donde esclavo y bufón se convierten en suplentes del César y de Dios en la muerte, donde aparecen formas de parodia ritual, donde las pasiones se mezclan con la risa y la alegría. Son fenómenos análogos las obscenidades de la boda y la ridiculización del novio, la ridiculización de los soldados al caudillo-triunfador que entra en Roma (...) En todos estos fenómenos, la risa (en sus diferentes expresiones) está sólidamente unida con la muerte, con la esfera sexual e, igualmente, con la esfera de la comida y la bebida (Bajtín, 2019: 402).

El vínculo entre la risa, la comida, la bebida, la obscenidad y la muerte ya se encuentra en la estructura de la comedia de Aristófanes. Bajtín recuerda el relato que ya hemos mencionado «La casta matrona de Éfeso», intercalado en *El Satiricón* de Petronio, y que conserva muchas reminiscencias folclóricas y las características vitales que acabamos de describir: el sarcófago del marido en la cripta, la viuda joven desconsolada que lo vela, el joven soldado que vigila las cruces de los bandidos ajusticiados, el deseo de muerte, la comida y bebida sobre la tumba, el apareamiento de los jóvenes allí mismo, el cadáver robado de uno de los bandidos, el peligro de muerte que se cierne sobre el soldado, la crucifixión del marido muerto para sustituir al bandido, «mejor que sea crucificado un muerto a que perezca un vivo», y al final asombro cómico de los caminantes por el hecho de que un cadáver trepe por sí solo a la cruz: es decir, risa final. El triunfo de la vida sobre la muerte: comida, bebida, cópula, se hallan en vecindad directa con la muerte, junto a la tumba (Bajtín, 2019: 410). Esa relación entre risa y Eros supera todo tipo de posibles barreras sociales y étnicas, esa risa es alegre y gracias a ella se vive el presente; los enamorados se ríen del pasado y del porvenir. La risa de Eros es una risa de alegría que resta valor a lo negativo, al pasado doloroso, al porvenir angustioso, y se expulsa ante el inmenso valor positivo del presente. Eros devalúa pues el pasado y el porvenir. La risa del amor es afirmativa, afirma el presente y sus valores positivos.

En su estudio sobre humor y literatura, Aída Díaz Bild compara dos visiones diferentes al definir la risa como afirmación y celebración de la vida sobre la muerte, las opiniones de F. M. Cornford y de N. Frye. Ambos coinciden en afirmar que la comedia es ante todo la celebración de la victoria de la vida sobre la muerte. Cornford (*The Origin of the Attic Comedy*: 1914) dice que comedia y tragedia proceden de la fertilidad de carácter religioso. La muerte, enfermedad, pecado, hambre, son quemados (por ejemplo en una efigie que los representa) y destruidos, o se crea una lucha entre dos fuerzas: bien-mal, verano-invierno, rey joven-rey viejo. Luego, comedia y tragedia siguen dos caminos diferentes. La tragedia obvia el elemento sexual y refleja la lucha, el sufrimiento y la muerte, y solo puede terminar en un grito de dolor y lamentación. Por el contrario, la comedia mantiene la acción erótica y se regocija en la resurrección del héroe-dios que sobrevive a la lucha: «Lo importante de la tesis de Cornford es el énfasis en la victoria simbólica de la vida sobre la muerte que caracteriza a la comedia y que confirma una vez más el poder regenerador y liberador de la risa, que es incompatible con la desesperanza» (Díaz Bild, 2000: 54).

En una línea similar se sitúa Northrop Frye (*Anatomy of Criticism*: 1957) al afirmar que la comedia es el mito de la primavera y como tal contiene los elementos básicos de muerte y resurrección. Frye estudia la comedia latina de Plauto y Terencio por su influencia directa en la comedia europea posterior. Trama general: un joven se enamora de una muchacha, pero no pueden estar juntos porque el padre de él lo impide. Cambia la situación y consiguen casarse. Lo importante es que quien intenta impedir ese amor es un ser negativo, perverso, rico o avaro, lo que hace que el público se identifique con los jóvenes (regeneración) y no les guste ese tipo de personaje innoble en la sociedad (subversión):

Frye admite, en este sentido, que el hecho de que el dramaturgo esté del lado del héroe y por tanto escriba para los miembros más jóvenes del público, hace que los mayores vislumbren un elemento de subversión en la obra. Ello explicaría la persecución de la que en muchas ocasiones ha sido objeto la comedia. Este aspecto de la teoría de Frye, que no se suele resaltar, me parece, sin embargo esencial, ya que ratifica el carácter revolucionario de la risa (Díaz Bild, 2000: 55-56).

En la comedia hay al final un banquete o fiesta al que se invita a todos (recuérdese el pasaje que hemos comentado de *Rojo y negro*, con un final festivo regado en vino). Plauto incluso invitaba en broma al público a un banquete que tendría lugar tras la representación. Huizinga está de acuerdo en la idea de transgresión y subversión que ofrece la comedia:

La comedia ática surgió del *komos* desenfrenado de las fiestas dionisiacas. Se convirtió en una práctica literaria consciente en una etapa posterior. Y también entonces, en los días de Aristófanes, muestra toda clase de vestigios de su pasado sacrodionisiaco. En su desfile, el coro, la *parabase*, se dirige a los espectadores con burla y escarnio, señalando con el dedo a sus víctimas. El atuendo fálico del actor, el disfraz del coro, las máscaras animales, son rasgos antiquísimos (...) La vieja comedia, con su crítica abierta y su burla mordaz, pertenece, por completo, al campo de los cantos festivos alternados, denigrantes y provocativos (Huizinga, 1972: 171-172).

«El reír es propio del hombre» van a repetir una serie de intelectuales en el Renacimiento, recordando las palabras de Aristóteles, quien había observado que de todas las criaturas de la tierra, solamente el hombre puede reír. Reír es sano y necesario: reírse de la muerte, del temor al purgatorio, del terror al infierno. En el *Decamerón* hay varios cuentos en los que se hacen pasar por muertos para resucitar y asustar (y hacer reír al lector). El Renacimiento va a mostrar que hay dos tipos de hombres que ríen ante la muerte: los héroes y los bufones. Héroes como los santos mártires, que reían ante la muerte, como Tomás Moro (también él santo después), que poniendo el cuello bajo el hacha del verdugo le pidió que no desarreglara su barba recién acicalada (compárese este acto con la ejecución del padre del Buscón Pablos, que va al cadalso como quien sale a un escenario teatral y saluda a los espectadores). Varios ejemplos de estos hombres valientes que antes de su ejecución dirigen unas palabras al verdugo, a veces divertidas, se encuentran en Montaigne: *Essais* I, 14.

También en el Renacimiento se interesaron por la risa sardónica. La risa sardónica, llegada de un mundo pasado, tenía una serie de significados más o menos

rituales. «En el *Ajax* de Sófocles, Ajax estalla en una risa demente en el momento en que masacra a unos animales que confunde con guerreros. El Renacimiento, por su parte, es demasiado consciente de la vecindad entre razón y locura para reír del que ríe locamente» (Ménager, 1995: 62). Para Propp es un fenómeno de la risa ante la muerte:

Entre la antiquísima población de Cerdeña, los sardos o sardones, imperaba la costumbre de matar a los viejos. Y, mientras los mataban, se reían sonoramente. En esto consiste la célebre risa sardónica. La expresión «risa sardónica» es en la actualidad usada como sinónimo de risa cruel y maligna. Pero a la luz del material examinado la cosa toma otra significación. Vemos que la risa acompaña el paso de la muerte a la vida. Observamos que la risa produce la vida y favorece los nacimientos. De ser esto cierto, la risa durante el acto de matar convierte a la muerte en un nuevo nacimiento y borra el homicidio (Propp, 1980: 66).

Los que no saben reír son los *agelastos*, muy numerosos en Rabelais: Craso, que solo rió una vez en su vida, Lázaro, quien tras resucitar nunca rió, el misántropo Timón, Platón, Heráclito, a quien el espectáculo de la vida hacía llorar, Catón, y se puede añadir a Jesucristo, quien según San Juan Crisóstomo, nunca rió. Pero los peores *agelastos* para Rabelais son los censores de la Sorbona, también Calvino, que había atacado al autor. Los *agelastos* son los que «no saben o no quieren reír» los enemigos de la risa: «Nada más peligroso que estos enemigos de la risa, representantes del «saber oficial», según la óptica de Bajtín, prontos a encerrar a quienes han decidido que la tierra no es un valle de lágrimas y que se puede disfrutar sin ofender a Dios. Los *agelastos* para Rabelais son los fanáticos de toda obediencia, tan numerosos en las nuevas iglesias como en el catolicismo, y los enemigos de toda independencia. Rabelais los compara a los caníbales por su monstruosidad (Ménager, 1995: 80).

La primera cristiandad ya condenaba la risa. Tertuliano, Cipriano y Juan Crisóstomo atacaron los antiguos espectáculos, especialmente el mimo, la risa mímica y las burlas. Juan Crisóstomo declaró que las bromas y las risas no proceden de Dios sino del diablo; el cristiano debe conservar una seriedad *permanente*, el arrepentimiento y el dolor para expiar los pecados (Bajtín, 1971: 71).

Son pues dos formas de enfrentarse a la vida: los pesimistas, censores, viejos, que no saben o no quieren reír en este valle de lágrimas y los optimistas, jóvenes, alegres que ven la botella medio llena: «Frye reivindica que para lo cómico nada es eterno o inmutable, defiende su carácter subversivo y proclama su victoria sobre lo viejo y la muerte. La risa es, por tanto, una afirmación y celebración de la vida» (Díaz Bild, 2000: 58).

En la tradición cuentística eslava existe el cuento de la princesa que no ríe, *El cuento de Nesmeyana* (en ruso ne- «no», smeyat «reír»). Vladimir Propp estudió este personaje que por una causa desconocida no ríe nunca. Su padre la promete a quien le haga reír. Se consigue el objetivo de diferentes maneras, pero básicamente hay tres variantes:

-El protagonista tiene ayudantes, animales que le están agradecidos, a los cuales ha comprado o rescatado. Bajo la ventana de la princesa, cae en el barro, y los animales le ayudan a salir con sus patitas, lo que provoca la risa de la princesa.

-El protagonista posee una oca de oro a la que queda pegado quien la toca. El espectáculo de esta procesión hace reír a la princesa.

-El protagonista tiene una flauta mágica a cuyo compás hace bailar bajo la ventana de la princesa a tres cerditos. La princesa ríe. Se celebra el matrimonio.

Este cuento está integrado por partes que a su vez pueden componer otros cuentos. Una variante de la razón para no poder reír es el viaje al reino de los muertos. Allí, ningún vivo puede reír porque mostraría su estado y se delataría, y se expondría a la ira de los muertos (en Rabelais viaje de Epistemón al infierno). Por otra parte, este cuento enlaza también con la tradición griega y el mito de Baubo: Baubo tenía con su marido Disaulós un albergue en Eleusis. Acogen a Deméter que busca a su hija Proserpina en los infiernos acompañada del pequeño Yaco y le ofrecen un potaje que Deméter rechaza debido a su pena. Baubo, o bien descontenta, o bien por alegrar a la diosa se baja las faldas y le enseña el culo. El pequeño Yaco se pone a aplaudir, la diosa ríe y acepta el potaje (en el libro III de *Gargantúa y Pantagruel*, Panurgo se burla de la Sibila con una serie de preguntas estúpidas, esta le enseña el culo y Panurgo ve el infierno).

Eric Smadja nos da varios ejemplos etnológicos muy interesantes de diferentes pueblos (los Nambikwara de Brasil, los Guayaki de Paraguay y los Hopi de Arizona) y la relación que ellos entablan entre sí y respecto al sexo, al juego y a la risa, dándonos más argumentos para pensar que evidentemente el hombre moderno fue anteriormente antiguo, y que conservamos todavía muchos valores, tradiciones, concepciones de la vida, etc., transmitidos de generación en generación durante milenios, y que gran parte de este importante legado es lo que conocemos como cultura popular.

Y volvemos a repetirlo: la base del grotesco es la cultura cómica popular, que después se mezclará con la cultura elevada. La cultura popular es una tradición milenaria, popular, oral, con raíces mitológicas, pero no uniforme, de ahí que se hable también de la «cultura de las clases populares». La cultura popular es la cultura no oficial, la cultura de los grupos que no forman la elite, y que en Europa han correspondido a campesinos y artesanos. Tanto Mijaíl Bajtín como Peter Burke han estudiado en profundidad la cultura popular, el primero durante la Edad Media y el Renacimiento, fijándose sobre todo en la risa carnavalesca a través de la obra de Rabelais, el segundo durante la Edad Moderna (entre 1500 y 1800).

El trabajo de Mijaíl Bajtín *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* se basa en la obra de Rabelais *Gargantúa y Pantagruel*. Según Bajtín, esta obra es un compendio, una enciclopedia de saber tradicional, que posteriormente va a influir en otras obras literarias, y no solamente francesas. Pone a Rabelais a la misma altura que Dante, Boccaccio, Shakespeare y Cervantes, reconoce que es difícil ajustar a Rabelais en los cánones y reglas literarios porque precisamente su obra se distingue por su carácter «no oficial», lejos del dogmatismo y de la autoridad. Bajtín comprendió que para descifrar *Gargantúa y Pantagruel* había que emprender un profundo estudio de la cultura popular porque las imágenes rabelaisianas estaban perfectamente ubicadas dentro de la evolución milenaria de la cultura popular. Uno de los factores importantes de la cultura popular es la comicidad, la risa popular y sus formas, una faceta dentro de la cultura popular que ha sido poco estudiada, porque desde los primeros románticos interesados en el estudio de lo popular, los estudiosos se fijaron sobre todo en el folclore (y ritos, mitos, fiestas, romances...), pero olvidaron la plaza pública, el mercado y el humor. Bajtín divide las manifestaciones de la cultura popular en tres grandes categorías:

-Formas y rituales del espectáculo: fiestas, entre ellas el carnaval, procesiones, obras cómicas, etc.

-Obras cómicas verbales: parodias, orales o escritas, en latín o en lengua vulgar (liturgias paródicas, epopeyas paródicas, etc.).

-El lenguaje familiar y grosero: insultos, juramentos, lemas, etc.

Uno de los rasgos más importantes de estas manifestaciones populares es el de la dualidad: deliberadamente son «no oficiales», al margen de la Iglesia y del Estado, creando así una especie de dualidad del mundo. Esta dualidad en la percepción del mundo ya existía en la civilización primitiva (cultos serios, por su organización y tono, y cultos cómicos que se burlan de los mismos).

Peter Burke, en su trabajo *La cultura popular en la Europa moderna*, cita a Robert Redfield, quien en los años treinta del pasado siglo sugirió la existencia de dos tradiciones culturales: la gran tradición, o tradición culta de una minoría instruida y la pequeña tradición, que correspondería al resto mayoritario. La primera se cultiva en las iglesias, las escuelas o las universidades, la segunda en las tabernas y en las plazas de los mercados, pero ambas son tradiciones interdependientes que se influyen mutuamente (por ejemplo, nobles y monarcas que participan en carnavales, fiestas populares, toros, bufones en las cortes, pasión de todos por las novelas o romances de caballerías, frailes que participan en festejos, ayas campesinas que cuidan a niños nobles...). Burke asiente con esta interpretación, pero con un matiz importante: la elite participa en la pequeña tradición, pero el pueblo llano no lo hace en la gran tradición. Esto se debe a que la gran tradición es cerrada y el pueblo queda excluido, mientras que la pequeña es abierta: «Para la elite —y solo para ellos— las dos tradiciones tenían diferentes funciones psicológicas. La gran tradición es seria, la pequeña era como una diversión» (Burke, 1996: 68).

Por otra parte, no se puede hablar de una sola cultura popular, sino de muchas, ya que existe una cultura de las montañas y de la llanura, de las aldeas y las ciudades, aparte de los grupos importantes en una sociedad además de los campesinos y los artesanos, como son los pescadores, los mineros, los soldados, los mendigos o los ladrones, todos ellos culturas de hombres sin mujeres. Esa subcultura (o contracultura) de mendigos y ladrones queda muy bien reflejada en el *Guzmán de Alfarache*. Una sociedad de las montañas será siempre reacia a aceptar una nueva cultura y una vez aceptada y asimilada será la última en abandonarla. Burke pone el ejemplo de los moriscos en las Alpujarras, que fueron muy reacios a aceptar el Islam y posteriormente fueron los últimos en abandonarlo. Añadimos en este mismo sentido la etimología de la palabra «pagano» que procede de *pagus* (aldea). *Paganus* sería «aldeano», que acabó siendo una voz despectiva entre los primeros cristianos para denominar a los no creyentes, pues la nueva religión se extendió rápida y fácilmente por las ciudades de la parte oriental del imperio (Antioquía, Alejandría, Constantinopla, Atenas, Éfeso, Pérgamo...y Roma) pero no en las aldeas, donde el pueblo seguía conservando las viejas tradiciones romanas.

Aparte de estas diferencias culturales hay que tener en cuenta a las minorías: musulmanes, judíos, gitanos, o los grupos religiosos: cuáqueros, anabaptistas, hugonotes... No obstante, el cristianismo sí aportaría una cierta unificación de la cultura europea: las mismas fiestas, los mismos santos, similares representaciones y dramas religiosos. Burke cree que es difícil llegar a esa cultura popular por su oralidad, pero que se puede saber algo gracias a los intermediarios (juicios, sermones, literatura —Rabelais, por ejemplo—, canciones, romances, etc.) y a través de sus formas (danzas,

parodias religiosas, cuentos, fiestas, carnaval, grabados de artesanos, pinturas, etc.). En resumen, Burke cree que hasta 1500, la cultura popular es una cultura de todos, siendo una segunda cultura para los instruidos y la única para el resto. Pero ya en 1800, y en la mayor parte de Europa, el clero, la nobleza, los mercaderes, los profesionales liberales (y sus esposas) han abandonado la cultura de las clases más bajas y están más separados que nunca en su visión del mundo (Burke, 1996: 101).

En relación con la importancia de la fusión de la cultura elevada y la popular, Luis Beltrán recuerda las tres etapas culturales en la historia de la humanidad que propone McLuhan: la cultura de las tradiciones (la oralidad), la primera cultura histórica (la escritura) y la cultura moderna, que funde oralidad y escritura a través de los medios de información y comunicación. Las culturas históricas son duales, y en ellas conviven dos polos que se repelen, la alta cultura y la baja cultura, es decir, la cultura académica, elevada, y la cultura popular; esta sería la pervivencia, de forma cada vez más precaria, de la antigua cultura de las tradiciones. Beltrán cita también a Sloterdijk, quien acertadamente recuerda la cuestión del tiempo, el larguísimo tiempo que la humanidad necesitó en su evolución hasta llegar a la *polis*; ciertamente la alta cultura olvida toda esta etapa tribal, de horda, de nomadismo hasta llegar a la agricultura y al asentamiento: esto es, decenas de miles de años.

De igual manera que distinguimos dos caras en la cultura general, cultura elevada y cultura baja, distinguimos en la vida dos caras: una seria y otra alegre. La risa es la cara alegre de la vida, y se expresa naturalmente en la fiesta: «La fiesta es, pues, el acontecimiento de la cara alegre de la vida, o, si se quiere, la expresión plena y colectiva de la risa, y esta es, a su vez, la manifestación de un mundo feliz» (Beltrán, 2011: 19). La fiesta primitiva es universal y participativa. Entre sus aspectos universales están la participación de todos —nadie puede quedar excluido ni ser espectador— la libertad, y la supresión de la desigualdad y de la identidad (mediante la máscara):

La fiesta supone el mundo de la abundancia, el gran banquete —esto es, la satisfacción de las necesidades básicas— y en este mundo de abundancia no tienen sentido las jerarquías y las desigualdades. Ese sentido igualitario de la fiesta se expresa en la tendencia al disfraz, a la ocultación de la personalidad o, simplemente al travestimiento (Beltrán, 2002: 204).

La fiesta constituye el momento en el que se lleva a cabo la suspensión del orden del mundo, y por ello se permite el exceso e incumplir las reglas. Todo debe hacerse «al revés». Esto lleva a transgredir las prohibiciones y a traspasar la línea y situarse en el lado de lo prohibido. Todas las prescripciones que protegen las buenas ordenanzas sociales son sistemáticamente violadas, y en el lado de las normas religiosas, se cometen sacrilegios. Así lo describe Bajtín para la Edad Media y el Renacimiento:

Sin embargo, su amplitud e importancia eran considerables en la Edad Media y en el Renacimiento. El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. Dentro de su diversidad, estas formas y manifestaciones —las fiestas públicas carnavalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones y «bobos», gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, la literatura paródica, vasta y multiforme, etc. —, poseen una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnavalesca (Bajtín, 1971: 4).

Todo lo que la fiesta tiene de transgresión (social, religiosa, política) y la violencia que genera como válvula de escape de una violencia que existe dentro del individuo y de la sociedad, lo trataremos más adelante. En la Edad Media, y hasta el Renacimiento, esos valores de la fiesta primitiva se encuentran arraigados en el carnaval: «El carnaval supone una segunda vida que discurre paralelamente a la oficial, pero con la que nunca se mezcla. Este mundo alternativo que crea la risa le permite al hombre del medievo deshacerse de esa verdad indisputable que impone la autoridad, así como de sus normas, prohibiciones, privilegios, valores morales y de la jerarquía existente» (Díaz Bild, 2000: 21). Roger Caillois considera la fiesta del carnaval moderno como una especie de eco moribundo de las fiestas antiguas del tipo de las Saturnales (Caillois, 1976: 157).

Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera especial. En el curso de la fiesta solo puede vivirse de acuerdo a sus leyes de la libertad. El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa (Bajtín, 1971: 13).

El ambiente de fiesta campesina carnalesca al que se refieren estos autores se puede encontrar en algunas de las obras de la época, especialmente en Pieter Brueghel el Viejo. En el cuadro *La batalla entre Carnaval y Cuaresma* (1559) describe una amplia gama de juegos y expone la alegoría del combate entre la festividad (con sus elementos mundanos de comida, bebida, danza, alegría o desenfreno) y la espiritualidad de la Cuaresma, que exige piedad, razón, sometimiento o recogimiento.

El Rey del carnaval aparece sentado sobre un tonel de vino coronado con un pastel de carne. Como si fuera una espada lleva una ristra de salchichas, un cerdo y un pollo. Como escudo de armas un jamón colgado del tonel. Pende de su cinturón un largo cuchillo, que cuelga entre sus piernas (símbolo fálico). Junto al barril, en el suelo, unas cartas de juego y unos hombres juegan a los dados, otros bailan y retozan en una farsa. La comida, el sexo y el juego son placeres corporales y el Carnaval celebra, sobre todo, los deseos e impulsos relacionados con el vientre y los genitales. A la tríada de comida, sexo y juego deberíamos añadir un cuarto atributo de violencia, sugerido por un simulacro de batalla (Muir, 2001: 96).

Es un cuadro que se encuentra en Viena y que resume muy bien aquella sociedad campesina que se reúne en la plaza para, o bien ir a la iglesia a orar y guardar el decoro, o bien para darse al jolgorio y abandonarse en la fiesta, o para hacer ambas cosas. El humor carnalesco es ante todo festivo.

La risa carnalesca es ante todo patrimonio del pueblo (...) todos ríen, la risa es «general»; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas (...) el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez (Bajtín, 1971: 17).

Otra fiesta en la que se permitía que el pueblo se explayara y se propasara, aunque hasta ciertos límites, era la coronación del rey. Ramón Muntaner describe la coronación de Alfonso III de Aragón en La Seo de Zaragoza. Entre las muchas mercancías traídas para dar de comer a cientos de visitantes durante varios días, traen desde Valencia cincuenta cargas de naranjas por el río Ebro, que sirvieron para hacer una batalla campal de naranjas: «La fiesta, en Zaragoza, duró más de quince días, durante los cuales no hubo nadie que se ocupara de otra cosa que de cantar y alegrarse y hacer juegos y divertirse» (*Crónica*: 331).

La fiesta constituye el momento en el que se lleva a cabo la suspensión del orden del mundo, y por ello se permite el exceso y se fomenta incumplir las reglas. Todo puede y debe hacerse «al revés». Esto conlleva transgredir las prohibiciones y traspasar la línea de lo correcto, para así situarse en el lado de lo prohibido. Todas las prescripciones que protegen las buenas ordenanzas sociales son sistemáticamente violadas, y en el lado de las normas religiosas, se cometen sacrilegios: es decir, en el plano ético, se busca el mal (por ejemplo violencia contra minorías indefensas —en los carnavales medievales los tullidos, los tontos o los judíos—), en el plano estético se busca la fealdad, la máscara pavorosa, lo escatológico; en el plano religioso se busca lo impuro, el sacrilegio (profanación de símbolos, parodias religiosas, violencia).

Hay que inscribir la transgresión de la fiesta en un marco más amplio, el de la desaparición general de las diferencias. Las jerarquías familiares o sociales quedan abolidas o invertidas, y así los niños no obedecen a sus padres, los criados ignoran a sus amos y los vasallos ridiculizan a sus señores: «El tema de la diferencia abolida o invertida reaparece en el acompañamiento estético de la fiesta, en la mezcla de colores discordantes, en el recurso al disfraz, en la presencia de los locos con sus ropas abigarradas y su perpetua dispersión» (Girard, 1983: 127).

En casi todas las sociedades existen unas fiestas que mantienen por un tiempo un carácter ritual. En Francia y en Centroeuropa era común en las aldeas, pero sobre todo en las ciudades, permitir e incluso alentar a los muchachos adolescentes pertenecientes a las clases de los artesanos, a que se explayaran con violencia, para lo cual formaban una serie de grupos agresivos. Era una forma ritual de adquirir la virilidad participando en las cuadrillas de violación:

Por lo general, la víctima había contravenido, o parecía haber contravenido, las pautas normales de comportamiento sexual: podía ser una sirvienta amancebada con su patrón, la amante de un sacerdote o una esposa «abandonada». Los jóvenes actuaban, por tanto, como refuerzo de la misoginia habitual de la comunidad, marcando colectivamente a una mujer que, ante los ojos de la comunidad, ya había traído sobre sí la vergüenza (Muir, 2001: 26).

Una vez que se casaban y formaban una familia, ya no tomaban parte en estas cuadrillas. Como eran aprendices de los gremios, después de casarse pasaban a ser maestros, con lo que se lograba la madurez sexual y profesional. Este ritual iniciático para los adolescentes varones tenía como fin, no solo castigar a los miembros de la comunidad descarriados, sino en parte evitar otro tipo de violencias que, por su edad, podrían tender a llevar a cabo (una solución contra la violencia juvenil ha sido ocasionalmente la guerra: evita la violencia juvenil en la comunidad y utiliza su energía vital para los intereses del Estado). Otros ritos de violencia que enumera Muir son las capillitas juveniles, las cencerradas, las luchas callejeras entre pandillas y, como ideales

tradicionales para exaltar la masculinidad, los toros en España, el Palio en Siena, los combates navales en Venecia, las masacres de delfines en Dinamarca, etc.

La fiesta popular y tradicional por antonomasia es, pues, el carnaval, fiesta transgresora que liberaba las tensiones sociales que surgen en toda sociedad jerarquizada y muy estructurada. Como en una olla a presión que deja salir el exceso de vapor cuando la presión se eleva demasiado, este tipo de fiestas como el carnaval, era una especie de paréntesis y ruptura de la vida normal y cotidiana para liberar cíclicamente las presiones sociales o rituales de la rebelión. Edward Muir pone de relieve que con la repetición anual en determinadas fechas, lo que de verdad se conseguía era la coherencia y superioridad del orden social tal y como se encuentra ya: «El absurdo, la paradoja, la extravagancia y el comportamiento ilícito de los rituales de rebelión proporcionan un escape emocional pero, teniendo en cuenta que este comportamiento queda apartado de la vida cotidiana mediante el calendario ritual, la rebelión demuestra en realidad la coherencia del orden social tal como es» (Muir, 2001: 107).

Al parodiar a un superior se reconoce su superioridad, y al aceptar las fechas concretas se acepta que, antes o después de las mismas, no se puede hacer lo que en ellas sí se puede. De forma parecida opina Delumeau, para quien esta libertad exterior es inseparable con una libertad interior. Pero lo burlesco se consideraba «legítimo» en un periodo limitado y en ocasiones precisas según el calendario. Esto pone en evidencia el carácter «funcional» de los ritos carnalescos (Delumeau, 1983: 145).

La opinión de Muir difiere de la visión de Bajtín. Para Bajtín el carnaval tiene una lógica y una vitalidad por sí mismo. Es una especie de realidad separada, independiente del mundo de la jerarquía y de la autoridad. El carnaval ofrece alternativas al mundo normal, incluso una experiencia de utopía. Según Bajtín el carnaval liberaba la conciencia humana y permitía un nuevo enfoque dejando que las gentes corrientes se organizaran «a su manera» como multitud carnalesca.

La representación del Carnaval es la de un hombre muy gordo, mientras que Cuaresma es una anciana flaca. Existen variantes geográficas debido al clima, con distintos detalles, como la pintura que acabamos de mencionar de Pieter Brueghel el Viejo *La batalla entre Carnaval y Cuaresma*, pero tenían en común el despilfarro, la alegría, la fiesta: comer, bailar, cantar, disfrazarse (los hombres de mujeres, las mujeres de hombres, de clérigos, de diablos, de animales...): «En realidad no había una clara distinción entre actores y espectadores, ya que las mujeres podían lanzar huevos desde los balcones y, generalmente, se permitía a los enmascarados que entrasen en las casas particulares» (Burke, 1996: 263). Los tres temas principales, en su sentido imaginario son: comida (consumo exagerado), sexo (además de intensa actividad sexual, símbolos fálicos: narices largas, cuernos, la gran salchicha...), y violencia (agresión a animales y minorías, profanación, destrucción, ajuste de cuentas con los enemigos).

Aparte de las minorías, otro gremio que salía mal parado de la locura violenta de las fiestas eran los animales. Existía una tradición de crueldad con los animales que la nobleza fue considerando paulatinamente ritual cruel y bárbaro. En Venecia, existía una matanza de cerdos y toros en Carnaval que a partir del siglo XVI fue considerado una barbarie por parte de los patricios y los grupos más cultos de la ciudad. En París, un famoso ritual del solsticio de verano consistía en quemar sacos llenos de gatos vivos (Muir, 2001: 171). «En los días de Shakespeare había un entretenimiento muy popular: atar un oso a una estaca y soltar unos perros hasta que lo matasen. Los puritanos suprimieron este entretenimiento; según Macaulay, no por el sufrimiento que se le

causaba al oso, sino por el placer que causaba a los espectadores» (Frye, 2007: 68). En España ha sido sobre todo Julio Caro Baroja quien ha estudiado la tradición del Carnaval. Recuerda el refrán, atestiguado en Correas, que dice «ser más listo que el perro de Escoriaza», que abandonaba la villa para no ser manteado el domingo de Antruejo y regresaba el miércoles de Ceniza.

Habían puesto sobre el colchón, debajo de la sábana, una frazada. Cada uno asió por una esquina de ella y me sacaron en medio de la pieza. Turbeme tanto, viendo que rezar no me aprovechaba, que ni osaba ni podía desplegar la boca. Era la pieza bien alta y acomodada. Comenzaron a levantarme en el aire, manteándome como a perro por carnestolendas, hasta que ellos, cansados de zarandearme, habiéndome molido, me volvieron a poner adonde me levantaron y, dejándome por muerto [...] (*Guzmán de Alfarache*: 274).

También en Carnestolendas existía la tradición de apedrear un gallo con naranjas, como nos recuerda el poema de Góngora «Hermana Marica»:

Del rabo del gallo
Que acullá en la huerta
Anaranjeamos
Las Carnestolendas

Usando las máscaras carnavalescas o sin ellas, el gentío llevaba a cabo una serie de actos violentos, a veces bestiales, y muy variados: «Proferir injurias a los viandantes; publicar hechos escandalosos que debían mantenerse en secreto; hacer sátira pública de las interioridades; desbaratar objetos, llevarlos fuera de su sitio normal, robarlos; ensañarse con determinadas personas; arrojar objetos que se consideran injuriosos en términos ajenos» (Caro Baroja, 1979: 92). Entre las personas determinadas, centro de los maltratos del pueblo, estaban los pobres, ensañamiento cruel que aparece en *El Buscón*; y en la Edad Media, los judíos. También existía la lucha entre pueblos vecinos, rivalidades a veces muy violentas. Caro Baroja menciona la tradición carnavalesca de introducir un pelele en un pueblo, lo cual el otro pueblo intenta evitar. No hay que olvidar que, hasta la Edad Media, la sociedad podía participar en la justicia castigando a un criminal: lanzando cosas a un reo inmóvil en el cepo, emplumando prostitutas, castigando adúlteras, etc., por lo que estaba familiarizado con la violencia directa. A partir del siglo XVI, la persecución, castigo y condena de los criminales pasa a ser exclusivamente derecho de las autoridades judiciales, que paulatinamente y al cabo de los siglos, van atenuando los castigos, lesiones y mutilaciones físicas, lo que Edward Muir llama «privatizar el castigo». Ya Tomás Moro estaba en contra de la pena capital para ladrones de comida para sobrevivir.

Uno de los posibles antecedentes del carnaval es la fiesta romana de las Saturnales o *Saturnalia* (que corresponden a los *Kronia* griegos). Las Saturnales eran unas fiestas muy importantes en la cultura romana, una especie de Navidad y Carnaval al mismo tiempo. En épocas arcaicas duraban siete días, entre el 17 y el 23 de diciembre, y se celebraban en honor a Saturno, dios de la agricultura, un tanto ya olvidado en época republicana. Tras el sacrificio público había un gran banquete popular, y las familias sacrificaban un cerdo. Se hacían regalos y se encendían velas. También fueron denominadas «fiesta de los esclavos» porque durante esos días los esclavos eran liberados del trabajo y tenían además la libertad y licencia de considerarse

iguales a los amos, incluso se cambiaban los roles y eran ellos quienes eran agasajados por sus amos. Comían juntos amos y esclavos y se aceptaba esa situación como un recuerdo de la edad feliz, cuando había abundancia en la tierra y todos los hombres eran iguales. Los esclavos además se burlan de los amos, los ofenden, y estos, humildemente les sirven y obedecen: se crea un Estado en miniatura. Las altas funciones, los puestos de pretores y cónsules son confiados a los esclavos, que ejercen su poder efímero y paródico (Caillois, 1976: 156). Otra parte de la fiesta era elegir un rey: en Roma se elegía a un esclavo que por un día daba órdenes ridículas, era un falso rey con un destino trágico. Todos los excesos le eran permitidos, todos los libertinajes, pero luego se le ejecutaba. Ya entre los babilonios, se elegía un rey entre los presos, que durante cinco días tenía el poder, usaba las concubinas reales, daba órdenes en el palacio, y mostraba al pueblo el ejemplo de la lujuria y la orgía; pero luego era ejecutado. En Rodas se sacrificaba al final de los *Kronia* a un prisionero, previamente emborrachado. Una vez muerto el Rey del Caos, todo volvía a la normalidad.

En tiempos de Diocleciano, junto al Danubio, en la Mesia Inferior, los soldados de Durostolum quisieron elegir rey como solían, a suertes entre los más jóvenes. Este presidía la fiesta, que duraba treinta días, y era obedecido en todos sus caprichos, pero al final se le sacrificaba en el altar de Saturno o se suicidaba. En aquella ocasión fue el soldado cristiano Dasio el elegido, rehusó el papel y fue muerto y decapitado (Caro Baroja, 1979: 300).

De entre las fiestas españolas que se han relacionado con las Saturnales, la más conocida es la de «el obispillo». Entre el 6 de diciembre, día de San Nicolás, y el 28 de diciembre, día de los Santos Inocentes, los muchachos cantores de algunas catedrales elegían un «obispillo»: «Como iba faltando el dinero de que disponer, me comenzaron a descomponer poco a poco, pieza por pieza: quedé degradado. Fue el obispillo de San Nicolás, respetado el día del santo, y yo hasta no tener moneda» (*Guzmán de Alfarache*: 256).

José Antonio Maravall menciona en este estilo de fiesta irreverente e irreligiosa un acto que se celebraba en algunas catedrales francesas durante la Edad Media: «Un día al año los subdiáconos se hacían los amos de la catedral, ocupaban los sitios de los canónigos en el coro: cánticos groseros, imitaciones de servicios divinos, sermones de mofa, ir desnudos, vestir un burro de obispo y meterlo en la catedral» (Maravall, 1986: 230). La Edad Media permitió estos resortes de comicidad y disparate; recordamos, entre otros, el obsceno *risus paschalis* y las liturgias paródicas del evangelio escritas en latín (*Liturgia de los borrachos*, *Misa de los jugadores*) o los testamentos paródicos (*Testamento de los cerdos*, *Testamento de los asnos*). Esta literatura es muy abundante, compuesta en la tradición, escrita generalmente por clérigos llanos, y en alguna medida la Iglesia la toleró. Había quejas y condenas, pero eran fiestas arraigadas que se permitían, y que duraron hasta el Renacimiento.

Así pues, desde un punto de vista social, lo que imperaba en la fiesta era la transgresión total, y de forma destacada, una violencia establecida dentro de esa inversión del orden normal de las cosas. Todo ello en un ambiente de risa, alegría, jolgorio y exceso. La literatura refleja todos estos comportamientos de múltiples maneras.

El mejor representante de la risa es el bufón, del que ya nos hemos ocupado, un héroe vulgar y cobarde que se ríe ante la muerte, figura que proporciona magníficas posibilidades para la transgresión. Existía una interesante distinción entre los necios

«naturales» y los necios «artificiales». Los necios naturales tenían un comportamiento especial debido a algún defecto congénito, mientras que los artificiales actuaban, y eran ellos mismos quienes decidían el momento de hacer o decir necedades. Los bufones cumplían un rol social que ya estaba definido. Representaban y reproducían una visión especial de la realidad, como una locura. El resultado era una visión de la cosa invertida, diferente, surrealista, liberada o cómica, o todo a la vez. En Occidente el origen del bufón se remonta a la antigüedad clásica, en particular al culto dionisiaco, que se adaptaría posteriormente a las Saturnales romanas. En la Edad Media puede ser un grupo itinerante, una mezcla de juglar, peregrino, estudiante, malabarista, bandido o músico. El loco o necio disfrutaba de gran libertad y se le permitía ridiculizar a las autoridades civiles o eclesiásticas.

Pero esta figura del bufón, o loco, existe en innumerables culturas. En la mitología del pueblo Jemez (Nuevo México), se cuenta que se trasladaron al sur en busca de tierras y en el trayecto iban muriendo de hambre y de frío. Pidieron ayuda a los dioses, y el Padre Sol les envió el clown: con esto no solucionaron el problema del hambre y del frío, pero fue un remedio para enfrentarse a los infortunios (Díaz Bild, 2000: 38). Es decir, aprendieron del clown cómo enfrentarse a la muerte, cómo reír ante ella. A diferencia del pícaro, personaje que se encuentra en el límite de la legalidad, que a veces traspasa la línea, y que en general aparece como pobre, vagabundo, ladrón y desarraigado, el bufón es un gracioso más cercano al loco, muchas veces a sueldo de los poderosos, el único autorizado en la corte para decirle la verdad al monarca o a los nobles sin recibir por ello castigo, y cuyas ocurrencias hacen reír a todos, porque tiene una habilidad especial para hacer juegos de palabras, dar otra versión de las cosas, moverse sugerentemente y escandalizar.

Los bufones y los «tontos» asistían siempre a las funciones del ceremonial serio, porque la risa acompañaba también las ceremonias y los ritos civiles de la vida cotidiana, y parodiaban los actos, por ejemplo proclamando los nombres de los vencedores en los torneos, en las ceremonias de entrega de derecho de vasallaje, en las ceremonias de nuevos caballeros armados, etc. Ninguna fiesta se desarrollaba sin la intervención de los elementos cómicos (Bajtín, 1971: 10). Smadja los divide en tres grupos: bufones ceremoniales (sagrados), como los que hubo en América del Norte y Central, y cuya labor era aportar ironía, parodia y transgresión; bufones domésticos, atestiguados en Persia, Egipto, Grecia y Roma, y cuya misión era hacer reír durante la comida en las casas de los ricos, los cuales existían todavía en la Edad Media en las casas de obispos y nobles; bufones cortesanos, que aparecen en las cortes de reyes y príncipes como contrapunto de los poderosos.

Como vemos, risa, fiesta, violencia, transgresión, subversión están intrincadas profundamente.

LA TRANSGRESIÓN: ÉTICA, ESTÉTICA Y RELIGIOSA

En el plano ético, una de las primeras y naturales transgresiones es la violencia contra «el otro». Sentir placer por el dolor ajeno puede ser uno de los placeres transgresores del ser humano. La pregunta es: ¿dónde exactamente se encuentra esa línea que nos sitúa en el lado del mal? ¿Qué es transgresión y qué no lo es en una sociedad dada? A esto contesta Nietzsche:

El juicio «bueno» no procede de aquellos a quienes se dispersa «bondad». Antes bien, fueron los «buenos» mismos, es decir, los nobles, los poderosos, los hombres de

posición superior y elevados sentimientos quienes se sintieron y se valoraron a sí mismos y a su obrar como buenos, o sea como algo de primer rango, en contraposición a todo lo bajo, abyecto, vulgar y plebeyo (Nietzsche, 1981: 31).

Lo que expresa Nietzsche es que los conceptos «bueno» y «malo» son herencia de la aristocracia, y es similar a la idea de lo civilizado y lo bárbaro que expresan quienes escriben la historia. Por eso los romanos son los más valerosos, nobles y civilizados de la historia mientras que los celtas no pasan de ser simplemente bárbaros. La moral (del latín *mos* «costumbre» y de ahí el «buen gusto» —buena costumbre—) presenta una polaridad entre dos principios, el bien y el mal «¡No más de dos!» grita Jankélévitch. Nunca más de dos ni menos de dos, porque menos significaría el monismo del Paraíso o del Infierno, el reino de la inocencia sin nombre o la desesperación de la pura maldad, el Reino de la Gracia o lo trágico absoluto. El Mal es lo bajo absoluto, debajo del cuerpo y la materia, más allá del cual no es posible bajar. Su representación mítica es el diablo, el cual servirá como argumento a la transgresión. Ignorar las leyes, los mandamientos, las órdenes es el Mal, como cuando Eva desoyó la prohibición del Señor al probar la manzana prohibida, y fue solo el comienzo del Mal, porque su hijo será un asesino. (Jankélévitch, 1990: 93). Pero el Señor debería haber sabido que dibujar una línea divisoria y poner un límite significa inmediatamente abrir la puerta de la transgresión:

En cada cultura existen sin duda una serie coherente de líneas divisorias: la prohibición del incesto, la delimitación de la locura, y posiblemente algunas exclusiones religiosas, no son más que casos concretos. La función de estos actos de demarcación es ambigua en el sentido estricto del término: desde el momento en el que señalan los límites, abren el espacio a una transgresión siempre posible (Foucault, 1990: 13).

Bataille profundiza en la idea del Mal a través de la novela de Emily Brontë *Wuthering Heights*, y concluye que cuando se busca un beneficio propio o un bien material, no se puede considerar Mal, si acaso puede considerarse egoísta, pero no malo, pues lo que se espera es un provecho, no el Mal en sí mismo. El sadismo es quien genera el Mal:

En el sadismo, en cambio, se trata de gozar con la destrucción contemplada, siendo la destrucción más amarga la muerte del ser humano. El sadismo es verdaderamente el Mal: si se mata por obtener una ventaja material, solo nos hallaremos ante el verdadero Mal; pero ante el Mal puro, si el asesino, dejando a un lado la ventaja material, goza con haber matado (Bataille, 1981: 23).

En la tradición filosófica griega, desde Platón, el Bien es el Uno, del que nada puede afirmarse, ni siquiera que sea. El Uno es el Bien supremo; para Bataille la preocupación por el interés común sería el Bien, interés que implica de forma esencial la consideración del porvenir. En el Mal hay siempre un desliz hacia lo peor, y esencialmente se vincula con la muerte. Si existe el Mal, es porque existe también un ansia del Bien. El Mal puede ser el camino del instinto contra la opresión. Hay un inevitable maniqueísmo, dos vías diferentes, el Bien y el Mal. Expone Sartre sobre el pensamiento de Baudelaire: «Hay en todo hombre y en todo momento dos postulaciones simultáneas: una hacia Dios, otra hacia Satán. La invocación a Dios o espiritualidad es

un deseo de subir de grado; la de Satán o animalidad es la alegría de descender» (Sartre, 1984: 26). Esta es la dicotomía del angelismo y de la bestialidad.

En el plano estético, la transgresión busca la fealdad, lo vulgar, lo escatológico. El arte y la literatura, vistos a través de una perspectiva de lo feo, expresan el dolor, el sufrimiento, la angustia y el pánico que la realidad genera. Es evidente que detrás de la estética de lo feo existe una atracción que muchas veces se torna atractiva, sexual o fetichista. Lo monstruoso muestra mucho de la psique humana, la lucha entre lo que gustaría hacer y lo que dicta la civilización. Tanto el arte arcaico como el grecolatino abundan en representaciones de lo que se puede considerar feo: ídolos, máscaras, faunos, silenos borrachos... porque el arte no se agota en el concepto de lo bello, sino que necesita de lo feo como negación, ambos se complementan: «No existe lo feo sin más ni más. Lo feo llega a serlo por su función respecto a lo bello. Pero tampoco existe lo simplemente bello» dice Adorno recordando lo que ya avanzara Nietzsche: «¿Pues qué cosa sería bella si la contradicción no hubiese cobrado antes consciencia de sí misma, si lo feo no se hubiese dicho antes a sí mismo: —yo soy feo—?» (Nietzsche, 1981: 100).

Fue sobre todo a partir del siglo XVIII cuando apareció un interés por estudiar y describir lo feo. En 1757 Edmund Burke publicó su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, que influiría en Kant (*Lo bello y lo sublime*, 1764) y en el resto de filósofos y pensadores posteriores que, si bien rectificaron algunas ideas expresadas por Burke, continuaron profundizando en el tema teniéndolo como referencia (Diderot, Voltaire, Schiller...).

Aunque la fealdad es lo opuesto a la belleza, no es lo opuesto a la proporción y adecuación. Pues es posible que una cosa sea muy fea con cualesquiera proporciones, y con una perfecta disposición para cualquier uso. Imagino la fealdad suficientemente compatible con una idea de lo sublime, pero no insinuaría bajo ningún pretexto que la fealdad por sí misma es una idea sublime, a menos que estuviera unida a cualidades como las que excitan un fuerte terror (Burke, 1987: 89).

Porque para Burke «todo lo que es terrible en lo que respecta a la vista, también es sublime», ya que «es imposible mirar algo que puede ser peligroso como insignificante o despreciable» (Burke, 1987: 42).

Schiller en *Reflexiones sobre el uso de lo vulgar y lo indigno* (1793) llama vulgar a todo aquello que no atañe al intelecto y que no despierta otro interés que no sea el sensible, pero lo vulgar se puede ennoblecer según la manera cómo se trate, por lo que en el arte solo se puede hablar de lo vulgar en la forma. En un nivel por debajo de lo vulgar se encuentra lo indigno. Lo indigno no es simplemente algo negativo, ni es simplemente la carencia de lo ingenioso y lo noble, sino que muestra algo *positivo*, en concreto, rudeza en los sentimientos, malos hábitos y actitudes despreciativas. Lo indigno designa siempre algo tosco y plebeyo, es lo feo y lo innoble. Se le puede permitir a un autor introducir lo indigno si quiere divertirnos, pero si introduce lo indigno donde no podemos excusarlo, nos va a despertar enojo. Por eso dice que hay escenas en Aristófanes que son del todo rechazables, porque traspasan los límites (véase Schiller, 2004: 27-29). Lo feo estaba vinculado al mal y suponía una manifestación sensible del mismo. Desde la antigüedad grecorromana se consideraba que lo bello implicaba armonía y proporción, y así fue con los platónicos y los neoplatónicos (antiguos y renacentistas): «Su unidad, frente a las estéticas que se abren paso a mediados del siglo XVIII, radica en su coincidencia en rechazar del ámbito de lo bello

cuanto implique o sugiera desproporción, desorden, infinitud o caos» (Trías, 2006: 35). Imperfecto e infinito eran lo mismo.

A partir del siglo XVIII, y sobre todo con los pensadores del siglo XIX, se considera que lo feo es una parte misma de la naturaleza, y es vinculado con lo real, por lo tanto con el mundo. La naturaleza que muestra el arte, si es la naturaleza real, debería mostrar también sus errores, lo imperfecto. Anteriormente, la tarea del arte era sacar a la luz lo bello, pero si se añade lo feo, se consigue expresar la idea artística en su totalidad, completamente. Así pues, si la naturaleza y el espíritu han de expresarse en toda su dramática profundidad, lo feo, el mal y lo demoníaco no pueden faltar. En resumen, lo feo completa la idea de la naturaleza, y por esta razón el arte debería asumir y acoger lo feo. Y así, el descubrimiento del horror como fuente de deleite y belleza acabó por influir sobre el mismo concepto de belleza: lo horrendo pasó a ser, en lugar de una categoría de lo bello, uno de los elementos propios de la belleza: «De lo bellamente horrendo se pasó, a través de una gradación insensible, a lo horrendamente bello. La belleza de lo horrendo no puede considerarse un descubrimiento del siglo XVIII, aun cuando solo entonces esa idea logró concretarse con más claridad» (Praz, 1969: 45). Por lo tanto, se puede extraer belleza y poesía de aquellas materias consideradas innobles y repugnantes: «Eso ya lo sabían Shakespeare y los otros isabelinos, aunque ellos no habían teorizado sobre el tema» (Praz, 1969: 45). Este es un caso paralelo, aunque sea algo distinto, al que hemos mencionado anteriormente de Wordsworth, respecto al dolor concebido como parte integrante de la voluptuosidad.

Profundizando lo dicho por los teóricos del siglo XVIII, en el siglo XIX otros pensadores prosiguen los estudios acerca de lo feo y lo vulgar: Schelling, Jean Paul, Hegel, Rosenkranz... Es precisamente Karl Rosenkranz (1805-1879) quien en 1853 publica un extenso estudio: *Estética de lo feo*. Considera a Lessing en su trabajo del *Laocoonte* como el primer filósofo alemán que reconoce lo feo como lo negativo de la idea estética y el primero en asegurar que de lo bello se pasa a lo cómico a través de lo feo. Rosenkranz divide el capítulo de lo feo en tres partes: lo vulgar, compuesto por lo mezquino, lo débil y lo vil; lo repugnante, compuesto por lo tosco, lo muerto y lo horrible; y finalmente la caricatura. Rosenkranz dice que para que exista lo bello debe existir lo feo. Lo bello es la idea divina y originaria y lo feo su negación, por lo que este tiene una entidad secundaria dado que se produce a partir de lo bello. La unión de lo bello y lo feo lleva hacia la sonrisa y la risa, y así al final lo feo se convierte en cómico: «Lo feo tiene por consiguiente dos fronteras: el límite inicial de lo bello y el límite final de lo cómico (...) Lo cómico, por el contrario, confraterniza con lo feo, pero al mismo tiempo le estirpa su elemento repugnante haciendo ver su relatividad y nulidad con respecto a lo bello» (Rosenkranz, 1992: 58).

Para lo feo natural da una serie de especies animales «positivamente feas»: sapos, medusas, orugas, lagartos, sepias, ranas... pero como la naturaleza carece de conciencia y voluntad, no hay transgresión de ninguna ley. Para los animales no existen leyes de conciencia o piedad, por lo que tampoco existen crímenes. Conceptos como el incesto o el infanticidio pertenecen al mundo del espíritu, por lo que no cabe horrorizarse por las fechorías del mundo animal (Rosenkranz, 1992: 71). En cuanto a lo feo espiritual, es independiente de lo feo físico, pues el fin absoluto del espíritu es la verdad y el bien, y al bien está subordinada la belleza. Por eso, el cuerpo solo puede aspirar a un valor simbólico respecto al espíritu: un hombre físicamente deforme puede ser agradable. Pone el ejemplo de Mirabeau, que era muy feo, pero en cuanto hablaba

sabía apasionar a las mujeres, y el de Sócrates, que según declara Alcibíades en el *Simposio*, es feo cuando calla y bello cuando habla (Rosenkranz, 1992: 74).

Finalmente existe lo feo artístico: la naturaleza mezcla lo bello y lo feo casualmente; el espíritu disfruta de lo bello incluyéndolo en un mundo característico para él. Así nace el arte. El arte está ligado exteriormente a las necesidades humanas, pero su verdadera motivación es lo puro bello y no mezclado (Rosenkranz, 1992: 79-80).

El siglo XIX, con Víctor Hugo y Baudelaire entre otros, y sobre todo el siglo XX, asimilan lo feo como parte necesaria en el arte. Los poetas malditos glorifican el mal como una nueva forma de rebeldía y transgresión creyendo realizar así una obra de arte completa. Si la religión cristiana había enseñado a reconocer el mal, y fue esta la primera en introducir el espíritu de lo feo en el arte, posteriormente la idea de lo feo tomará otros caminos, hasta que el romanticismo primero, y el surrealismo más tarde, revaloricen la idea de lo feo como algo completo y autónomo. El arte y la literatura serán armas para transgredir el orden y la realidad que oprimen a la sociedad, y así le dan a la vida la magia del arte. Es a partir del Romanticismo cuando se desarrollan la atracción y la fascinación por lo deforme, lo horroroso y lo monstruoso. El concepto de belleza incorpora progresivamente los rasgos que antes pertenecían a su contrario, y todo lo vulgar, horrendo, maléfico, prohibido o decadente entra dentro de lo estético, para rechazar definitivamente el concepto de belleza platónica. Lo feo, lo imperfecto, lo deforme están en la naturaleza y deben contrastar con la belleza: «La belleza no es más que la forma considerada en sus rasgos más simples, es pura simetría y armonía absoluta; de aquí el conjunto completo, pero restringido que nos ofrece. Por el contrario, la fealdad es elemento de un complejo que se nos escapa y que armoniza, no con el hombre, sino con la totalidad de la creación» (Hugo, 1972: 63). En el Romanticismo, lo feo se alía íntimamente con lo bello.

En el siglo XX, un pensador que ha influido notablemente ha sido Theodor Adorno con su *Teoría estética* (1970). Adorno da la vuelta a las teorías anteriores y cree que «lo bello ha brotado en lo feo más bien que al revés» (Adorno, 1986: 73). Si no podemos definir lo bello, tampoco podemos renunciar a su concepto. De igual modo, lo feo es una categoría absolutamente dinámica y necesaria, como lo bello, que es su opuesto, pero ninguna de ellas admiten ser fijadas en una definición (Adorno, 1986: 68). De forma parecida opina Jorge Urrutia al contraponer bello y feo: «Lo bello es una categoría absoluta, lo feo, por el contrario, solo puede definirse como una zona más o menos extrema, de lo imperfecto. La amplitud del campo de lo feo, frente a la restricción de lo bello, permite una casi infinita gama de variaciones y también de confusiones» (Urrutia, 1996: 34). Por eso, y a partir de los prerrománticos y los románticos lo feo va a ser tan atractivo, por las posibilidades de transgresión, libertad y oposición a las normas que confiere.

Un tercer plano, es el plano religioso o espiritual. Lo feo, lo deforme, lo monstruoso están tradicionalmente asociados a la maldad. Hemos visto cómo la fiesta carnavalesca mezcla lo sagrado y lo profano, pero la concepción religiosa del mundo distingue claramente entre ambas esferas. Lo sagrado rechaza lo profano y hace una distinción de cada uno de los dominios: si las nociones del bien y del mal, son nociones éticas en lo profano, las nociones de puro e impuro lo son en lo sagrado. Lo puro se asocia al espíritu y tiene los valores positivos: es lo noble, y provoca respeto y amor. Lo impuro se asocia a la materia y tiene valores negativos: es innoble y abyecto y provoca disgusto y asco, horror y espanto. La pureza es a la vez salud, vigor, bravura, suerte,

longevidad, destreza, riqueza, nobleza y santidad. La impureza asimila en ella la enfermedad, la debilidad, la mentira, la falsedad, la traición, la miseria, la desgracia, la condena (Caillois, 1976: 67).

Un camino de la purificación es el ritual sagrado. Los rituales son como una puerta de entrada a estados emocionales que son difíciles de ser expresados por medio del lenguaje. Quienes participan en una ceremonia ritual viven una emoción que llena sus sentimientos; no es una experiencia para el pensamiento. El ritual sagrado lleva implícito el sacrificio de una víctima y conlleva la violencia: «La catarsis sacrificial consigue impedir la propagación desordenada de la violencia. La violencia constituye el auténtico corazón y el alma secreta de lo sagrado» (Girard, 1983: 38). La sociedad intenta desviar hacia una víctima relativamente indiferente, «sacrificable», una violencia que amenaza con herir a sus propios miembros, a los cuales esa sociedad pretende proteger. Por eso se puede pensar que la inmólación de víctimas animales desvíe la violencia de algunos seres hacia otros seres cuya muerte importa menos o no importa nada en absoluto. Girard pone como ejemplo de carácter sacrificial los cuentos de hadas cuando muestran al lobo, al dragón o al ogro engullendo vorazmente un gran pedrusco en lugar del niño que deseaban. El sacrificio es una ofrenda, y no siempre ha sido sangrienta. Con la civilización, la víctima humana se sustituyó por animales. Antes de desviar la violencia sacrificial hacia los animales, los sacrificios eran de seres humanos, y práctica común en las culturas agrícolas. Por su permanencia en el tiempo hasta la modernidad, los sacrificios aztecas son bien conocidos, pues se practicaron hasta la llegada de los españoles en el siglo XVI: culto del maíz, ceremonia sacrificial que sintetiza la mitología lunar, el ritual agrario y la iniciación. En Grecia existía el rito del *pharmakos*, que constituía no solo el mal, sino también el remedio; su significado en griego antiguo era al mismo tiempo «veneno» y «antídoto». El *pharmakos* era paseado por todos los rincones de la ciudad para que limpiara todas las impurezas y las congregara sobre su cabeza. Después se le expulsaba de la ciudad o se le ejecutaba en una ceremonia pública:

Previsora, la ciudad de Atenas mantenía a sus expensas un cierto número de desdichados para los sacrificios de ese tipo. En caso necesario, esto es, cuando una calamidad se abatía o amenazaba con abatirse sobre la ciudad, epidemia, carestía, invasión extranjera, disensiones internas, siempre había un *pharmakos* a disposición de la colectividad (Girard, 1983: 102).

Para expulsar la violencia de la vida cotidiana, del curso habitual de las cosas, se configuró la prohibición. La prohibición rechaza la violencia, pero al mismo tiempo, creándola, se impulsaba la transgresión, que la libera.

Fundamentalmente es *sagrado* lo que es objeto de prohibición (...) Los hombres están sometidos a la vez a dos impulsos: uno de terror, que produce un movimiento de rechazo, y otro de atracción, que gobierna un respeto hecho de fascinación. La prohibición rechaza la transgresión, y la fascinación la introduce (Bataille, 1997b: 72).

Dice Girard que el sacrificio tiene la función de apaciguar las violencias intestinas, e impedir que estallen los conflictos. Para este autor, nuestro moderno sistema judicial tendría la misma función que el sacrificio, es decir, canalizar o evitar la

venganza. Durante el sacrificio, la catarsis sacrificial impide que la violencia se propague. Y es precisamente la violencia la que «constituye el auténtico corazón y el alma de lo sagrado» (Girard, 1983: 38). La violencia implica violación, brutalidad. La naturaleza no es violenta porque carece de intención. Un terremoto, una erupción volcánica son fuerzas naturales: «La violencia por su parte no va a ningún sitio, sino que explota, es decir, estalla en todas las direcciones a la vez; e incluso, cuando parece orientada, su misión específica, su violenta misión, consiste no tanto en ir a algún sitio como en quebrar las resistencias» (Jankélévitch, 1990: 144).

Y en este punto enlazamos con lo anteriormente dicho sobre la fiesta, porque uno de los momentos sagrados es la fiesta, tiempo en el que se permite hacer lo que habitualmente está prohibido. La fiesta es el punto culminante de la actividad religiosa, el momento de la dilapidación y el exceso, del banquete y el desenfreno. El acto sagrado cae dentro del ámbito de la fiesta. El pueblo acude a los santuarios para reunirse en una manifestación común de alegría: consagración, sacrificio, danza sagrada, competición sacra, representaciones, misterios. «Aunque los ritos sean sangrientos, las pruebas de los iniciandos sean crueles, las máscaras espantosas, todo se celebra, todo se ejecuta o juega como fiesta. La vida corriente se halla suspendida» (Huizinga, 1972: 35). De este ritual sacrificial procedería la tragedia griega:

La tragedia griega solo es inicialmente una representación de la crisis sacrificial y de la violencia fundadora. Así pues, la utilización de la máscara en el teatro griego no exige ninguna explicación especial; no se diferencia en absoluto de las restantes utilizaciones. La máscara desaparece cuando los monstruos vuelven a ser hombres, cuando la tragedia olvida completamente sus orígenes rituales (Girard, 1983: 175).

Por lo tanto, la tragedia griega va a sustituir al rito, así como lo divino de las religiones actuales son análogas a lo sagrado de los sacrificios primitivos, siendo lo sagrado la muerte de la víctima. Esta misma idea la repite Bataille en *Las lágrimas de Eros*: «La religión, en su conjunto, se fundamentó en el sacrificio».

Concluimos con el opuesto de la fiesta, la guerra, el acto que acumula más violencia y crueldad, pero que comparte no obstante con la fiesta muchos puntos y similitudes: la violencia, el exceso, la dilapidación. La guerra es la fiesta del horror y de la catástrofe, y como dijo Heráclito, es la madre de todas las cosas. Si la fiesta es el exceso de la alegría, la guerra es el exceso de la muerte. La guerra es una fase de tensión en la vida colectiva; destruye la libertad del día a día que cada uno tiene a su alrededor y el respeto que se tiene por el vecino. Dice Caillois que la similitud entre la guerra y la fiesta es pues absoluta: las dos inauguran un periodo de fuerte socialización, de puesta en común integral de los instrumentos, las reservas, las fuerzas; rompen el tiempo en el que los individuos se afanaban en sus asuntos en una multitud de dominios diferentes (Caillois, 1976: 219).

La guerra es también el momento del castigo. Antiguamente no se distinguía entre soldados, mujeres y niños, eran todos parte misma de la guerra, bien para ser ejecutados, bien para ser vendidos como esclavos, o como botín. Así entraba el general en Roma el día del triunfo, seguido de pueblos enteros que habían sido vencidos y hechos prisioneros. La tortura a los prisioneros era común y si no se hacía más a menudo era por miedo a no sufrir por parte del enemigo el mismo trato. Ramón Muntaner cuenta en su *Crónica* cómo los franceses les cortaban las manos y les sacaban

los ojos a los soldados aragoneses «hasta que al fin, viendo que procedían así en demasía, el almirante (Roger de Lauria) decidió también cortar muñecas y sacar ojos, y cuando los otros vieron que así les correspondían se enmendaron, y el almirante hizo lo mismo» (*Crónica*: 254).

La guerra viola fronteras, hogares y mujeres, implica invasión y la agresión orientada. Es una cadena de violencias, fabrica un mundo de desesperación que se parece bastante al infierno (Jankélévitch, 1990: 146). «Ver sufrir produce bienestar; hacer sufrir, más bienestar todavía (...) Sin crueldad no hay fiesta» (Nietzsche, 1981: 76). Nietzsche cree también que la crueldad constituye en alto grado la gran alegría de la fiesta.

Si la fiesta rejuvenece a la sociedad la guerra la envejece. La guerra exige todo: riquezas, recursos y vidas. Si la fiesta es la ocasión del gasto inmenso, de la dilapidación, la guerra lo consume todo, vacía los graneros y los arsenales. La guerra tiene todos los títulos para mantener el lugar de la fiesta en el mundo moderno y para suscitar la misma satisfacción y el mismo fervor. Bataille considera la prostitución y la esclavitud consecuencias degradantes de la guerra, cuando al salir de la simplicidad de los primeros tiempos, el hombre eligió «el camino maldito de la guerra». La guerra es una violencia organizada. Asimila y organiza los impulsos agresivos de la comunidad con un mismo objetivo (que es un proyecto pensado por quienes la conducen). Los animales no hacen la guerra, observa Bataille.

En *Viaje al fin de la noche*, Céline ironiza sobre este hecho. Cuenta que cuando hay un encuentro de soldados a caballo, irremediamente cae algún jinete de alguno de los dos bandos, y los caballos se acercan galopando: «Venían a reunirse con nuestros caballos, amigos al instante. ¡Qué suerte! ¡Nosotros no habríamos podido hacer lo mismo!» (*Viaje al fin de la noche*: 35).

La guerra, que es impulsada por el Estado, será también diana de crítica del grotesco, que va a deformar las palabras grandilocuentes y patrióticas del poder para arrancarles el sentido y presentar otra miserable realidad. Hemos visto formas diferentes de reírse de la guerra, de denigrarla: las batallas en Rabelais, lideradas por un monje borracho, son auténticas lides jocosas; el antibelicismo bufonesco del antihéroe Estebanillo es una burla hacia los héroes y hacia los militares que se dejan matar en el campo de batalla mientras él prefiere esconderse y comer; o la corrosiva esperpentización antibélica de Valle-Inclán en *Martes de carnaval*, que presenta a los mandos del ejército como un gremio de fanticos corruptos.

Aunque es un tema trágico, el grotesco sabe reírse, hacer burla contra la idiotez humana. Repetimos un par de frases irónicas y burlescas de la novela mencionada *Viaje al fin de la noche*, que tiene varios momentos de un grotesco bastante puro: «En este oficio de dejarse matar, no hay que ser exigente, hay que hacer como si la vida siguiera, eso es lo más duro, esa mentira» (*Viaje al fin de la noche*: 39). Es el mundo al revés, la otra cara de la grandilocuencia épica y heroica: «Abonar los surcos del labrador anónimo es el porvenir verdadero del auténtico soldado» (*Viaje al fin de la noche*: 72).

Una de las grandes aportaciones de la novela gótica y posteriormente del Romanticismo, aparte de una estética nueva, es la transgresión. Mario Praz llama «nietos del Satanás de Milton» y «hermanos del mesnadero de Schiller» a esos nuevos personajes rebeldes de las novelas de terror inglesas con su fondo gótico, exótico, lejano. Los elementos usados ya existen en la tradición, pero se les da un desarrollo muy importante, una nueva presentación, una nueva «ideología». El movimiento es joven, se

rebela y transgrede y acaba siendo una moda que gusta: el Romanticismo desarrollará todos estos elementos propios de la novela gótica hasta la saciedad.

La novela *El monje* transgredió totalmente la moral de su época. Aparte de la crítica anticatólica convencional hay crítica a la familia y a las instituciones, cuya represión alienta el exceso. No se publicó sin censura hasta 1950; se consideró una novela pornográfica. Anne Williams recuerda que desde el comienzo *El monje* escandalizó a los lectores por su sexo explícito y por las escenas donde la virtud es destruida. Y así, Coleridge se ofendió profundamente, quizás porque había algo que alabar: una trama oculta, conectada con la historia principal, la historia de la monja sangrante, la cruz quemada en la frente del judío y sobre todas, el personaje diabólico de Matilda, que es para Coleridge, la pieza maestra del autor. Sin embargo, tras ensalzar la novela, Coleridge comienza a enumerar sus faltas (Williams, 1995: 115).

Williams, como algún otro crítico, considera que una de las transgresiones más importantes de la novela gótica es la rebelión simbólica y oculta que hay en ella contra el poder del padre, la ley paternal, y que se manifiesta en la lucha entre lo femenino y lo masculino (Williams, 1995: 66-67). Sin embargo, Robert Miles considera que la principal transgresión de *El monje* se encuentra en la subversión contra la articulación del poder, de tal manera que sus estructuras palpitan bajo la piel amenazando estallar. La trama de *El monje*, un personaje motivado por el placer sádico, se desarrolla mediante la contradicción, los enigmas ideológicos y el enredo del poder inherente que hay en sus convenciones góticas (Miles, 1993: 160). La consistencia de la narración y la consistencia del tono son sacrificadas para que los enigmas se descubran. Ariès, por su parte, añade a la aparición del tabú, la transgresión de la mezcla de erotismo y muerte, que ya aparece a partir del siglo XVI (Ariès, 2000: 89).

La fuerza de las visiones, el desenfado en la presentación y el ataque general contra lo «decoroso», hizo que las críticas consideraran esta literatura como indigna por su transgresión, aunque la violencia sea, en general, poco creíble e inverosímil en estas novelas y sea producida por un repertorio de emociones cuya fuerza primitiva raya a menudo en el infantilismo. Así piensa entre otros Thomas Pavel (2005: 206).

Hay otro punto interesante de transgresión, y es el tema religioso. Si aparentemente, la religión sale mal parada en la novela gótica, una observación detallada nos muestra que, en realidad, quien sale mal parado es el catolicismo: bárbaro, medieval, cruel, monstruoso. Sage considera a Maturin un propagandista (era clérigo de la Iglesia de Irlanda), aunque fuera acusado en su tiempo de blasfemo. Recuerda que, como hugonote, Maturin tuvo una educación calvinista (el ala más extrema de la Reforma). Y así, en la narración de Monçada, Maturin dirige una fiera guerra de propaganda contra el sistema monástico católico, adoptando en su narración la vida monástica de la primera parte de la anticlerical *La religiosa* (1760) de Diderot (Sage, 2000: XXIV). No obstante, Maturin también incluye en su novela cierta parodia del sistema calvinista. Respecto al tema religioso, se puede pensar lo mismo de Lewis, en cuya obra aparece la Iglesia católica como fanática, bárbara y cruel. El monje Ambrosio es católico (representa lo bárbaro y lo satánico) pero Lewis es anglicano (representa lo civilizado). Fueron Baudelaire, por un lado, que consideraba el arte moderno demoníaco y perverso, y que convirtió a Maturin en un autor moderno, y por otro lado Oscar Wilde, sobrino nieto de Maturin por parte materna (tras abandonar la prisión en Inglaterra y asentarse en París, tomó el nombre de Sebastián Melmoth), quienes rescataron del olvido al autor irlandés. Mario Praz considera esta novela la obra maestra de la novela «negra» (Praz, 1969: 136).

En cuanto a la transgresión estética se podrían dar muchísimos ejemplos. Cada generación aporta nuevos elementos que pueden trasgredir los cánones del pasado, los cánones considerados clásicos. La mencionada novela gótica y el romanticismo trabajan con personajes de la tradición, pero les dan una nueva forma con unos intereses diferentes y novedosos. Por otra parte, se enfrentan abiertamente al clasicismo de las generaciones anteriores; a ellos les interesa otra estética totalmente nueva. Pensemos en los movimientos de vanguardia de comienzos del siglo XX, los trabajos de los surrealistas o una novela como *Rayuela* de Julio Cortázar donde el lector tiene libertad de elegir el orden de las escenas. Son obras que trasgreden el canon tradicional, la estructura del relato que se reconoce y se considera aceptable. El gran ejemplo de novela grotesca y transgresora es *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, obra singular en la que el autor estuvo trabajando durante ocho años (1759-1767) y fue publicando por partes. La estructura de esta obra es un caos grotesco que rompe todos los postulados «normales» del género. Esta novela es una sucesión y acumulación de digresiones y pensamientos de toda clase de temas que nos dan la sensación de que la trama va hacia atrás. El autor va a relatar su vida, pero no nace hasta bien avanzado el relato, porque su padre y su tío Toby enlazan un pensamiento con otro y pasan de un tema a otro; el tiempo cronológico desaparece y se puede asegurar que prácticamente no hay acción. Al ingenio en la construcción del relato se le suma la extravagancia. Ya el propio autor dice que de quitar las digresiones la novela se quedaría en nada. Al acabar la obra el lector tiene gran dificultad en hacer un resumen de lo leído. Pero aunque la obra es transgresora, novedosa, excéntrica, tiene muchos elementos que no son nuevos, ya estaban de alguna forma en otros trabajos anteriores. Sterne se inspiró en Cervantes y en Rabelais, a los que admiraba. La paralización del tiempo, por ejemplo cuando el autor deja a un personaje llamando a una puerta que se le abrirá bastantes páginas más adelante, la encontramos ya en el *Quijote* en la lucha de este con el vizcaíno (I, VII); la división en capítulos desiguales (hay capítulos de dos líneas e incluso de ninguna) ya lo encontramos también en el *Lazarillo*, donde existen capítulos extensos frente a otros que parecen un esbozo, unas notas que han de ser desarrolladas (el capítulo del fraile de la merced ocupa doce líneas, el del capellán una sola página). Recuerda Baquero Goyanes que Horace Walpole al referirse a la admiración provocada por *Tristram Shandy* la consideraba por su parte «insípida y aburrida, cuya mayor gracia consiste en que toda la narración va hacia atrás» (véase Baquero Goyanes, 1970: 111-135). Esta novela fue, en definitiva, una precursora de la novela actual al liberarse del tiempo cronológico (Proust, Joyce, Virginia Woolf...).

En definitiva, vemos que la transgresión tiene un papel primordial en la estética del grotesco porque rompe las reglas: en la ética, el bien es sustituido por el mal, en la estética, lo feo sustituye a lo bello, y en la religión o la espiritualidad, la impureza sustituye a la pureza.

MAGIA, BRUJERÍA Y FANTASÍA. EL DIABLO

La magia, uno de los rasgos del grotesco como medio de presentar formas fantásticas y fuerzas no creíbles del «más allá», puede considerarse como la religión de la época prehistórica.

En todas las épocas y civilizaciones, el hombre ha sido consciente de su impotencia ante las fuerzas misteriosas, y ha buscado una solución, una explicación y una protección frente a esas fuerzas. La magia primitiva da respuestas al hombre

paleolítico acerca del bien y del mal y le ayuda a dominar el medio en el que se mueve a través de conjuros y rituales; pero cuando el hombre conoce el límite de tal ayuda, se dirige a seres superiores —demonios, espíritus, antepasados, dioses—, con miedo o esperanza, en súplica o desafío. Esos rituales en torno al culto forman parte de la tradición de la horda, y la tradición tiene poder supremo en las civilizaciones primitivas.

La magia va dirigida no tanto hacia la naturaleza como hacia la relación del hombre con la naturaleza y las actividades humanas que en ella causan efecto. La magia no resulta derivada de una observación de la naturaleza o del conocimiento de sus leyes, sino que es una posesión primigenia de la raza humana que solo puede conocerse mediante la tradición, y que afirma el poder autónomo del hombre para crear los fines deseados (Malinowski, 1974: 89).

La magia, como la religión, surge para dar soluciones a situaciones emotivas, situaciones de crisis, fracasos, muerte, amor, guerra... y ambas se basan estrictamente en la tradición, ambas existen en la atmósfera de lo milagroso. En la magia y en la religión hay rituales, tabúes, ceremonias que les confieren a las dos un carácter especial, no profano. A través de la magia se cerraría el círculo vital, uniendo el aquí con el más allá.

La función de la magia consiste en ritualizar el optimismo del hombre, en acrecentar su fe en la victoria de la esperanza sobre el miedo. La magia expresa el mayor valor que, frente a la duda, confiere el hombre a la confianza, a la resolución frente a la vacilación, al optimismo frente al pesimismo (Malinowski, 1974: 198)

Dice Lovecraft que el miedo es la más antigua emoción de la humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el terror a lo desconocido. El miedo a la muerte habría alimentado el folclore popular, el fenómeno del sueño habría contribuido a elaborar la noción del mundo irreal y espiritual, y el aspecto tenebroso y maléfico del misterio cósmico habría fundamentado la religión. Ese horror cósmico está presente en el antiguo folclore de todas las razas y cristalizó en las baladas, las crónicas y las escrituras sagradas, por ejemplo el «Libro de Enoch» (Lovecraft, 1984: 8- 9).

La magia y la mitología constituyen el germen de la civilización, la primera da origen y justifica el relato mágico-fantástico, la segunda el mito. Pero incluso la primera sería el origen de la sátira: Hodgart cita a dos autores, Elliot, quien en *The Power of Satire* hace derivar la sátira de los ritos y hechizos mágicos, y Frazer, que en *The Golden Bough* habla de hechizos de atracción (amor, fertilidad) y hechizos de expulsión (demonios, derrota de enemigos). A través de la palabra mágica se crearía una maldición, clavando alfileres en un muñeco de cera se vencería a un enemigo haciéndole víctima. La sátira procedería así bien de la brujería, bien de la fábula de animales, que a su vez tiene origen en el mundo mágico del cuento popular (véase Hodgart, 1969: 19-23).

El mito es un relato, una narración que puede contener elementos simbólicos y que presenta una «historia». Ese relato viene de tiempos atrás, conocido por muchos, transmitido de generación en generación, no se preocupa por la verosimilitud de lo narrado, pero pretende ser verdadero; son verdaderos para quienes creen en ellos. Entre los temas esencialmente míticos están los que se ocupan del origen de las cosas: la

cosmogonía y la teogonía, y los que se ocupan del final de la vida, al más allá de la muerte y del tiempo terrestre: la escatología. La narración mítica nos habla de un tiempo prestigioso y lejano, el tiempo de los comienzos, de los dioses, de los héroes, un tiempo distinto de la vida real; el mito da lugar a una fiesta ritual y la tragedia la representa. Los relatos míticos y los cuentos populares tienen una función social, pero hay una diferencia entre ambos: el mito es sentido como serio, solemne y veraz, unido al carácter religioso. Tiene mucho que ver con la religión, interpreta el mundo, mientras que los cuentos maravillosos o populares tienen un cariz de entretenimiento y diversión, aunque ciertamente en muchos cuentos populares se puede rastrear el eco de algunos mitos. Existen variantes locales de un mismo mito y lo mismo ocurre con los cuentos, que han pasado de generación en generación, de cultura a cultura, con las variantes propias según las necesidades de cada una (véase García Gual, 1994: 19-27).

El cuento de hadas tiene sus propias leyes, son historias tradicionales sobre toda clase de magia. Es un relato situado en un mundo ficticio (bosques encantados, hadas, brujas, elfos, ogros...). Es una invención para divertir y aterrar a los niños. Estos relatos no entran en conflicto con el mundo real, forman su propio universo, que es armónico y sin contradicción, permanece homogéneo si se aceptan sus reglas. Tzvetan Todorov cree que el cuento de hadas es una variante de lo maravilloso. En cambio, el cuento fantástico (fantasmas, vampiros, el diablo, las apariciones...) irrumpe de forma insólita en el mundo real, lo confunde y crea pánico. En lo fantástico lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal.

El grotesco, como ya hemos dicho, no pertenece al género mitológico, ni al de los cuentos de hadas, ni al de las fábulas, parodias o alegorías. Cada género tiene sus propias leyes. Pero el grotesco comparte rasgos con todos estos géneros. Son géneros independientes entre sí que conservan tipos de relación, afinidades y lazos. El grotesco se enriquece en el contacto con esos géneros y de ellos, de su tradición, toma muchos rasgos, y comparte con ellos elementos fantásticos, del «más allá». La magia está siempre ligada a cierto animismo, esto es, a la creencia de seres sobrenaturales con los cuales nos podemos comunicar. Los intermediarios son los hechiceros, los magos o los chamanes. Pero si el contacto es con el diablo, aparece el personaje de la bruja. Las abominaciones carnales de las brujas fueron muy populares en el arte del Renacimiento (Durero, Grien): orgías sexuales, sacrificios al diablo, fiestas caníbales...

Al igual que hemos mencionado anteriormente el *Flos sanctorum*, libro de finales del siglo XIII que supuestamente pretendía ser didáctico, que mostraba la forma heroica en la que los mártires cristianos padecían martirio, pero que acabó siendo una inspiración macabra y erótica para los artistas, podemos mencionar otro ejemplo similar, el *Malleus maleficarum* o *Martillo de brujas*, libro de 1486 escrito por dos monjes inquisidores dominicos, Heinrich Kramer y Jakob Sprenger. Publicado en Alemania, es un libro sobre la caza de brujas, con una visión totalmente misógina de la mujer, que se difundió rápidamente por toda Europa en múltiples ediciones. Durante doscientos años influyó en los juicios contra brujas (muchos demonólogos e inquisidores posteriores se remitían a él en los juicios). Si el libro, en su origen, como el *Flos sanctorum*, pretendía ser didáctico, acabó siendo también valiosa inspiración de artistas.

Hacemos una pequeña observación histórica para constatar la evolución y los cambios en las creencias –o modas–. En el siglo X (el año 906) hubo una bula de la Iglesia que condenaba como herejía la creencia en la brujería. En 1484, el papa Inocencio VIII derogó esa bula con otra nueva que perseguía a las brujas. Esto significa

que en esa época el tema era de nuevo candente y actual. También recordamos el libro *El asno de oro* de Apuleyo, que se puede incluir en la tradición satírica y grotesca literaria, escrito en una época (siglo II) en la que la magia y la brujería estaban de moda; el mismo Apuleyo se interesaba por este tipo de temas que su contemporáneo Luciano de Samosata tanto criticaría en sus sátiras como producto de la superstición. En España apenas se dio la persecución de brujas habida en el norte y en el centro de Europa, en parte gracias al inquisidor Alonso de Salazar y Frías, que en el proceso de las brujas de Zugarramurdi (1610) influyó con sus opiniones para que existiera un gran escepticismo sobre la brujería por parte de la Inquisición. Tras el proceso de Zugarramurdi apenas hubo más procesos. Para Salazar, no se puede creer en vuelos de personas y no es posible estar en dos sitios a la vez, y aparecer y desaparecer: «En España no hubo ni brujos ni embrujados hasta que no se oyó hablar de ellos», es decir, por influencia del norte, donde sí hubo grandes procesos y persecuciones.

El tema de la brujería, aparte de ser un tema misógino, tiene una serie de elementos que le confieren un halo totalmente grotesco, y muy recurrente en arte. Durero toma lo feo, la bruja como agente efectivo del poder del diablo; su discípulo Grien aporta inventiva y humor. En él es evidente cierto grado de diversión del tema: las brujas siempre están desnudas y se enfatiza su sexualidad. Sus estereotipos son los que aparecen en el *Malleus maleficarum*. En la época barroca Salvatore Rosa trata el tema de forma teatral y burlesca. Finalmente, en Goya, aunque mantiene la teatralidad, el tema es tratado de una forma totalmente fantástica, satírica y anticlerical, e incorpora con maestría todo tipo de elementos grotescos mezclando, por un lado, el horror, la pesadilla, el pánico, la deformación, y por el otro, la ridícula superstición, en una combinación de risa y horror, elementos que son la base del arte grotesco en la época de Goya. En todos estos autores juega un papel primordial la fantasía.

A partir del siglo XVI aumenta la creencia de la proliferación de la brujería, que ya en el siglo XVII son perseguidas con saña en los países del centro y norte de Europa. En el siglo XVIII esa persecución ha cesado y la creencia en ellas va remitiendo paulatinamente también en las clases bajas. Burke pone este ejemplo de separación en el tema de las brujas entre las clases altas y las bajas:

La creciente división entre ambas culturas, es todavía más perceptible si nos fijamos en el tema de las brujas. Parece posible decir, que la creencia en el poder y la maleficencia de las brujas era general en la primera mitad del período. El momento comprendido entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII, se convirtió en el momento más álgido de la «caza de brujas» (...) desde 1650 el número de juicios comenzó a decaer, al menos en la Europa occidental (Burke, 1996: 384).

Pero esto sucedió no porque el pueblo dejara de creer en ellas sino porque los instruidos dejaron de hacerlo. Y a partir de mitad del siglo XVIII, las diferencias entre ambas culturas se abrieron más ampliamente, y aunque la cultura popular no fue un mundo estático, no evolucionó tan rápidamente.

Para apoyar esta teoría de Burke con un ejemplo de arte grotesco, podemos mencionar a Goya de nuevo. Hacia 1797 los duques de Osuna, amigos del pintor, le encargaron a este seis cuadros con motivos de brujas ¡para decorar su palacete de la Alameda!, situado cerca de Madrid. Entre esos cuadros estaban *Aquelarre*, *Escena de brujas*, *Vuelo de brujas*, pintados en 1797 y 1798. El tema de la brujería le proporcionó a Goya la posibilidad de explorar visiones horribles y grotescas e incorporarlas a estos cuadros, que después repetiría y ampliaría en los grabados de los *Caprichos* y en las

Pinturas negras. Es de suponer que a los duques (ambos ilustrados y de amplia cultura, amantes del teatro burlesco y satírico —incluso tenían un teatro privado— y representantes de la sociedad moderna española) les proporcionaría regocijo ver las caras de sus invitados al contemplarlas. Es, pues, evidente que el tema de la brujería, a final del siglo XVIII, era entre los ilustrados un tema de moda que les producía divertimento. Estas pinturas de Goya reflejan teatralidad dramática y satírica, y muestran completamente una estética grotesca: deformación, horror, sátira cómica...

Fantasía es en el diccionario de la Real Academia, no solo imágenes inventadas o idealizadas, fantasmagorías e ilusiones de los sentidos, sino también el «grado superior de la imaginación; la imaginación en cuanto inventa o produce». Es decir, tenemos la imagen que produce la experiencia con el más allá y lo inexplicable, pero también la capacidad del artista para crear e idear. La intención didáctica de la Iglesia a través de las Danzas de la Muerte no pudo eludir una tradición popular y ancestral de relación con la muerte, ni tampoco la creatividad propia de los artistas, que aportaron nuevas imágenes: «Para Goya, la obra del capricho es la que él realiza, en el medio que sea, para sí mismo; la obra, por ende, que le permite explayar la fantasía ilimitada. La fantasía, por otra parte, es un refugio o una escapatoria para el pintor o el poeta hastiado» (Helman, 1983: 164). Es decir, hay un Goya de oficio (pinturas de encargo) y un pintor de capricho (obras personales, para él, al margen del oficio). Eso no significa que el artista no aporte nada nuevo cuando trabaja de encargo, sino que se puede liberar más, arriesgar más, innovar más cuando crea para sí mismo. El artista se supera a través de su propia fantasía e imaginación.

Como hemos visto en las Danzas de la Muerte y las constantes aportaciones fantásticas de los artistas se puede recordar el caso de las miniaturas medievales. En su estudio *La miniatura medieval* Otto Pächt ofrece múltiples ejemplos de la evolución y creación de unas formas fantásticas, muy propias de la Edad Media, con un fin muy delimitado: adornar la primera letra mayúscula de un texto. Esa inicial ya la había inventado la Antigüedad, pero fue la Edad Media la que le dio la fructífera creación hasta llegar a la fantasía artística. En su génesis participaron factores tanto prácticos como estéticos, aun cuando muy pronto predominaron los estéticos. La ornamentación de las iniciales va evolucionando. A partir de los siglos VII y VIII se añaden pájaros y peces a los tradicionales motivos florales, formas orgánicas y signos abstractos. La creación tan multiforme de las iniciales en la miniatura medieval es un rasgo anticlásico en el contexto del arte de la Edad Media. Y así, las iniciales se vuelven finalmente contra su propia razón de ser y se desata un juego de enigmas y desfiguraciones: fustes y arcos quedan reemplazados por motivos zoomorfos (peces con aletas y ojos doblados o inclinados que forman una D inicial grande, a la que sigue *ominobeatus* más pequeño, también con peces y columnas). Las formas animales sufrieron una desmembración y se sometieron a las formas geométricas de los signos de escritura. Las formas animales dejan de ser solamente motivo de relleno y comienzan a desempeñar un papel activo en la configuración de la letra. No hay ya una representación de la naturaleza sino un simulacro, una fantasía del movimiento. Inesperadamente, un pez se transforma en cuadrúpedo, una planta acaba en cabeza de animal en vez de flor, una forma orgánica se hace inorgánica (véase Pächt, 1987: 45-52). Estamos ante la misma esencia del grotesco.

Según todo lo que sabemos sobre la invención formal del Medioevo, la plurivalencia o ambigüedad era deseada cuando no directamente buscada. La ambivalencia de las

formas es incluso una condición previa para la composición caleidoscópica. A excepción de fanáticos religiosos o de puristas como San Bernardo, el artista medieval y su público disfrutarían con especial fruición al ver convertirse súbitamente el alzamiento del animal en el movimiento ascendente de una planta, cuyo follaje vuelto hacia abajo revierte la orientación del movimiento como un surtidor (Pächt, 1987: 56-57).

Como vemos, fue en este caso San Bernardo el purista ofuscado; en el caso de las Danzas de la Muerte, Víctor Infantes nombra al teólogo inglés John Wyclef; Rabelais en *Gargantúa y Pantagruel* culpa a los doctores de la Sorbona; Bulgákov no puede publicar en la Unión Soviética... La cultura elevada y dogmática nunca ha visto con buenos ojos las expresiones fantásticas, maravillosas o grotescas y todo lo que ellas acumulan en sí de juego, cultura popular, transgresión y anticlasicismo.

Esta inicial, llamada caleidoscópica, floreció entre el 800 y el 1100 al mismo tiempo que la llamada inicial figurativa, que es específicamente antropomorfa: dos monjes encorvados cortan leña y forman una Q; un caballo arroja al jinete que sale fuera del ruedo de la Q, formando así el rabillo de la letra. La inicial figurativa fantástica del románico desapareció, pero tuvo en el gótico tardío un brillante epílogo: «La forma de la inicial tiende a ser un fin artístico en sí misma; su función como signo de lectura ha acabado» (Pächt, 1987: 61).

Como se puede observar, se trata de elementos de tradición, evolución e invención que aportan los artistas, según modas, aportaciones personales, creatividad, juego o superación técnica. Las miniaturas fueron fundamentalmente un arte desarrollado en el norte de Europa y gran parte de sus formas proceden del legado «bárbaro»: el ornamento céltico, con sus laberintos y sus entrelazados sin principio ni fin, y la tradición zoomorfa teutona, ambos sustratos pre-cristianos. Así pues, tenemos en los laberintos y los entrelazados celtas unas formas y símbolos que proceden del mundo religioso o mágico, los cuales a través de los monasterios cristianos irlandeses pasarán a decorar libros piadosos y biblias.

La fantasía decorativa del miniaturista insular se apropió de hojas completas, las cubrió con tejidos ornamentales y las presentó como frontispicios absolutamente no figurativos (...) El impulso que recibió la configuración de la inicial a través de la tendencia bárbara hacia la hipertrofia y la potenciación ornamental fue de efectos decisivos y duraderos para el futuro de la miniatura (Pächt, 1987: 66).

Estos son ejemplos artísticos de la Alta Edad Media, que tienen un origen en viejas tradiciones pre-cristianas. Pero volvemos a recordar el largo camino de la tradición artística. Se suele datar la aparición de la actividad artística en el Paleolítico Superior, hacia el 35000 a. C. El arte paleolítico tiene formas y estilos tanto naturalistas como abstractos. También hay signos, difíciles de interpretar por su gran variedad, y que están presentes en todas las cuevas: símbolos relacionados con el mundo mágico-religioso, abstracciones de cosas reales (cabañas, trampas), figuras que aluden a la fecundidad (animales preñados, signos sexuales)... Con el Neolítico (hacia el 8000 a. C.) y el asentamiento paulatino de las tribus, estos signos van evolucionando, así como evoluciona la realidad física del hombre.

Estas manifestaciones artísticas nunca terminan un día para dar paso a otras expresiones, sino que cambian con las generaciones, están en esencia en el aprendizaje

continuo. Otro ejemplo de cómo una obra artística tiene un origen y el resultado es otro por la aportación (fantástica, artística, técnica, lúdica...) nos lo proporciona Ernst Gombrich en *El sentido del orden*. El emperador Maximiliano le encargó a Durero la decoración de un libro de plegarias, pero el artista mezcló lo serio y lo divertido, lo religioso y lo profano. Junto a la Virgen, pinta zarcillos, plantas, querubines, astas de herbívoros de donde brotan cálices, máscaras humanas, un demonio... «Todo el que quiera hacer labor de sueño debe mezclar todas estas cosas. Desde luego, él así lo hizo, pues no solo son sus motivos mezclas de criaturas, sino que su composición bebe en todas las tradiciones capaces de suministrar ideas». Y seguidamente dice que todas estas mezclas ridículas, sin sentido, son las que no gustan a algunos, las que hacen preguntar a San Bernardo: «¿A qué viene todo esto?» Y el mismo Gombrich le contesta al santo que no viene a nada, que no hay motivo, que esos motivos informes que nos causan sorpresa son como el monstruo de Horacio cuya parte superior es hermosa mujer y la inferior pez feo y oscuro, que es todo porque sí, sin un ¿por qué? lógico. El dogma no comprende la esencia de la risa y ha olvidado la capacidad del ser humano para jugar.

Añadimos aquí un divertido caso del malicioso Buñuel. Cuenta Buñuel en sus memorias que en la película *Belle de jour* incluyó una escena en la que se ve a un cliente oriental, cliente del prostíbulo, que porta siempre una misteriosa cajita; la abre, muestra a las muchachas el contenido (el espectador no lo ve) y las muchachas retroceden espantadas: «No sé cuántas veces me han preguntado, sobre todo las mujeres: —¿Qué hay en la cajita? —Como no lo sé, la única respuesta posible es: —Lo que usted quiera». Comprendemos a Buñuel, es puro juego, malicia del autor (en otra ocasión dijo haber incluido esta escena para hacer escribir a los críticos tonterías) y no hay que buscarle una explicación lógica. Ese es uno de los rasgos del grotesco, es la cara alegre de la vida, de la que ya hemos hablado, es tomar la vida (o la creación artística) como un mero juego.

Y esa es la cuestión; el juego, la fantasía, la transgresión, el humor, son inevitables, el dogma nunca podrá acabar con ellos. En el ejemplo que nos ha dado Gombrich conocemos al artista, Alberto Durero, pero la tradición milenaria popular es en general anónima, y se ha transmitido de generación en generación, de cultura a cultura, desde los tiempos en que la horda, la tribu, pintaba signos en las cuevas o se sentaba alrededor del fuego para narrar historias y a través de la magia cerraba el círculo de la vida y del más allá. Las miniaturas pudieron comenzar como una ayuda práctica a la lectura, y evolucionar después hasta crear complicadas mezclas fantásticas, así como las Danzas de la Muerte pudieron comenzar con un fin didáctico desde la Iglesia, hasta evolucionar a expresiones artísticas totalmente grotescas. Pero ambas expresiones artísticas coinciden: añaden elementos cultos y profesionales a una larga, larguísima tradición popular.

El diablo

Ya hemos hablado de algunos personajes literarios como el doble, el bufón, la marioneta o la bruja, que llevan en sí la esencia misma del grotesco. La figura del diablo ha sido muy productiva en distintas etapas históricas. Ya aparece en el Antiguo Testamento en pacífica compañía con Dios, como cuando acuerdan entre ambos probar a Job para saber si es verdaderamente un hombre justo (el libro de Job se suele datar en el siglo V a. C.).

La apariencia del diablo en Occidente ha heredado la tradición mitológica griega, es el sátiro con pezuña de cabra, cuernos, orejas puntiagudas y una cola

simiesca. El «gran Cabrón» está asociado en un principio a la risa, sobre todo en la Edad Media:

El Medievo ha desarrollado ante todo su comicidad. El vicio era asociado al diablo y a partir de él se dio lugar a las posteriores figuras de clown y del gañán. A pesar de sus grandes esfuerzos el diablo es siempre menoscabado y finalmente, después de haber preparado sus embrollos, es objeto de mofa (Rosenkranz, 1992: 370).

Rosenkranz añade que el diablo debe esforzarse tanto para ponerse en el lugar de Dios, que acaba contradiciéndose a sí mismo; pese a sus esfuerzos por ser original no puede dejar de ser una figura siempre grotesca. Y esa contradicción original en su figura es lo que produce una disolución de lo diabólico en lo cómico.

Y así fue su papel hasta la Edad Media, en general, siendo un personaje discreto en arte, lo cual indica claramente la ausencia de una gran obsesión demoníaca en el sentir de la sociedad. A partir del siglo XIII el diablo asume una importancia creciente, crece su presencia al mismo tiempo que se desarrollan nuevos sistemas políticos y nuevas formas artísticas: la escultura románica lo representa de diversas formas (humanas y animales), el arte gótico lo relega a un lugar secundario, y aparece casi humano, algo desfigurado, burlón o sarcástico. Es un diablo pintoresco, próximo al gusto popular, que decora diversos espacios y se petrifica en las gárgolas. A partir del siglo XIV se acentúan los rasgos maléficos y negativos del demonio, aumenta su estatura, su vientre es bestial y engulle y vomita a los pecadores. Se acentúa el miedo al infierno y al diablo, y como resultado aumenta el poder simbólico de la Iglesia. De 1400 a 1580 la demonología se extendió como una mancha de aceite por Europa (herejías, mito del Aquelarre), y la gran caza europea de brujas se desencadenó a partir de 1580, en particular en el Sacro Imperio y en Centroeuropa. La representación imaginaria occidental no se libró bruscamente del diablo a mediados del siglo XVII, aun cuando en este momento se podía observar una tregua intelectual entre los racionalistas y los pensadores tradicionales. Satanás perdió lentamente su soberbia, pero aún tardaría algo más en la Europa oriental (Muchembled, 2004: 189). Ya hemos hablado de este declive mencionando el trabajo de brujas de Goya para el palacio de los duques de Osuna como un simple divertimento. Es la constatación de que para las clases altas y educadas el tema de las brujas es una simple supersición del populacho.

Muchembled recuerda que entre 1550 y 1650 se desarrolla un modelo de diablo muy consolidado y muy angustioso debido a las condiciones difíciles de una Europa desgarrada por las guerras de Religión. Europa es un campo en ruinas y la figura consolidada de Satanás sirvió no solo para explicar las desgracias de aquella época sino también para reafirmar la imagen de un Dios severo y omnipresente. Satanás no es todavía el rebelde soberbio que posteriormente los románticos van a concebir, aún es un instrumento de Dios: «En 1667, John Milton había editado su *Paraíso perdido*, una vasta epopeya bíblica que ponía en esencia a un Lucifer tradicional y sin embargo ya diferente, que se resistía al yugo de un Dios autoritario y proclamaba su rebeldía: *Más vale reinar en el infierno que servir en el cielo*» (Muchembled, 2004: 205). Con Milton, Satanás asume definitivamente un aspecto de belleza decaída, de esplendor ofuscado por la melancolía y la muerte: «Fue Milton quien dio a la figura de Satanás la fascinación del rebelde indómito, que ya poseían las figuras del Prometeo de Esquilo o el Capaneo de Dante» (Praz, 1969: 80). A finales del siglo XVIII las novelas de terror inglesas con su fondo gótico, exótico, lejano, comienzan a poblarse de rebeldes, que Praz llama «nietos del Satanás de Milton» y «hermanos del mesnadero de Schiller».

La novela gótica y el Romanticismo van a desarrollar ingentemente el tema de lo diabólico y la figura del diablo con el deseo de producir terror. Hay dos modos principales en los novelistas góticos de producir terror: uno es a través de la construcción de un decorado inquietante, como se consigue por medio de bosques lúgubres, castillos inaccesibles, noches brumosas, espectros, o mazmorras gélidas; el otro modo es a través de la caracterización de personajes demoníacos. El primer modo es el usado por *El castillo de Otranto*, el segundo por *El monje*, y ambos modos son usados en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*.

La crítica literaria es unánime al darle gran importancia a la primera novela gótica, *El castillo de Otranto*, por el hecho de haber abierto un nuevo camino, y con ello, una nueva estética en el decorado. Este decorado va a ser arquetípico y aparecerá con variantes, pero mínimas, en las demás novelas. Con esta obra irrumpe en escena un novedoso ambiente del horror. La escenografía de Walpole incluye un yelmo gigante que cae sobre las víctimas, un tirano, inclusiones sobrenaturales, un castillo tenebroso con un submundo espeluznante de pasillos, galerías, túneles y corredores, nombres altisonantes (en su mayoría italianos), habitaciones cubiertas con tapices y cortinajes... aparte de pequeños detalles que producen un sobrecogimiento en el lector: puertas que chirrían, luces extrañas, manuscritos antiguos, profecías, lámparas que se apagan, una estatua que sangra, antepasados pintados que salen del cuadro, un esqueleto que ora en la capilla...

Un silencio espantoso reinaba a lo largo de esas regiones subterráneas, aunque de vez en cuando algunas ráfagas de viento sacudían las puertas por las que había pasado y rechinaban en las bisagras oxidadas, de manera que volvían a resonar a través de aquel largo laberinto de tinieblas. Cada murmullo la llenaba de terror. (*El castillo de Otranto*: 44)

Gran parte de esta escenografía aparece multiplicada en *El monje*. Pero además, *El monje* aporta nuevos elementos, como la lujuria, el incesto, un mayor número de asesinatos, blasfemias, fantasmas, violaciones, necrofilia, torturas... y el diablo. Lewis había estado en Alemania, sabía alemán y conocía las obras del *Sturm und Drang*; hasta llegó incluso a entrevistarse con Goethe y traducir el *Fausto* cuyos personajes principales son el doctor Fausto y el diablo Mefistófeles.

Lewis satiriza la sentimentalidad de Radcliffe, aunque afirma haber leído con entusiasmo *Los misterios de Udolfo* (1794) y se inclina más hacia la estética del *Sturm und Drang*. Por eso añade a los elementos citados, elementos tradicionales alemanes, como el judío errante (que lleva grabada en su frente una cruz, y no puede estar en el mismo lugar más de catorce días) o la monja sangrante. No obstante, si el decorado es importante en *El monje*, es aún más importante la caracterización de los personajes: un muchacho que resulta ser una mujer y es en realidad ayudante del diablo, un monje que acaba siendo un violador y un asesino y que finalmente vende su alma al diablo; una abadesa fanática e inmisericorde que no duda en enterrar viva a Agnes en un subterráneo, encadenada, y dejarla morir a ella y al hijo que lleva en sus entrañas, etc. El diablo aparece al final en toda su fealdad y ha sido él quien ha facilitado todos los caminos para que Ambrosio fuera vencido por el mal. Por último, el monje le vende su alma, y el diablo le confiesa que las dos mujeres que ha matado eran su madre y su hermana, por lo que ha cometido asesinato, violación e incesto. Dicho esto, lo despeña al vacío. En general, Lewis presenta el horror con una burla general. El final que

acabamos de comentar es tan exagerado y poco creíble, que se puede más bien tomar como burla e ironía.

En la famosa obra de Jan Potocki *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, tanto la decoración tétrica como los personajes diabólicos, tienen gran importancia en la configuración de la obra. La acción se desarrolla en la exótica España, a comienzos del siglo XVIII, durante el reinado de Felipe V. Alfonso, capitán de la guardia Valona en camino hacia Madrid, debe cruzar la aislada e inhóspita Sierra Morena. Sus criados desaparecen. Ve en el camino a dos ahorcados que se balancean con el viento mientras son comidos por los buitres. Llega a una venta. Está abandonada. Dos hermanas moras le invitan a cenar y luego se acuestan con él. Despierta por el dolor que le producen las garras de un buitre, pero no está en su cama, sino de nuevo con los ahorcados. Vuelve a la posada, sigue el camino hasta una capilla gótica y una cabaña. Allí vive un ermitaño junto con Pacheco, que está endemoniado por haberse acostado con dos mujeres. También él despertó con los ahorcados. Sigue su camino, es preso por la Inquisición, pero liberado por el hermano de los dos ahorcados, que es bandido, y le lleva a su guarida, una gruta bajo tierra. Duerme, se le meten en la cama las dos moras, y al despertar, se halla de nuevo con los ahorcados y con un cabalista judío, que le invita a su castillo rodeado de abismos, donde vive con su hermana Rebeca, que le dice que las dos moras son dos diablos. Llegan al pie del castillo unos gitanos. El patriarca tiene dos hijas que se parecen a las moras. El capitán se va con ellos. Vagan por Sierra Morena y ve a los ahorcados y con ellos a Rebeca.

La novela tiene todos los ingredientes que utilizaron Walpole y Lewis para producir terror, y consigue un efecto más logrado: el endemoniado Pacheco, que explica cómo le sacaron el ojo y le lamieron el cerebro, los ahorcados balanceándose al viento, el inquisidor sádico, que le explica a Alfonso detalladamente, despacio, con sádico placer, cómo le van a torturar aplicando cuñas en las uñas de sus pies, las dos hermanas que se meten en las camas de los caminantes...

Para Roger Caillois *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, es una obra maestra:

Como sucede con frecuencia, el primer intento fue un golpe maestro: hablo de *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, escrito en francés por el conde Potocki. La primera parte fue impresa en San Petersburgo en 1804, la segunda parte en París en 1813, pero quedó desconocida. Nadie se dio cuenta de que *El gran prior* de Washington Irving es una traducción literal de uno de sus episodios (Caillois, 1970: 22).

Como Caillois opinan Philippe Ariès, que admira la descripción realista del patíbulo (Ariès, 1983: 87) e Inmaculada Barrera, que considera esta novela genial (Barrera, 1996: 81) además de transgresora. El autor, a lo largo de la obra ha podido poner en tela de juicio el respeto hacia los Grandes de España y reírse de su espíritu pretencioso: «Lo cierto es que Pacheco, cuyo nombre verdadero se omite, parece surgir en medio de un universo carnavalesco, un universo en el que los valores religiosos y morales de la tradición europea se confunden y se disfrazan ante Alfonso y ante el lector» (Barrera, 1996: 86).

Y no olvidemos que, a diferencia de Lewis, que no conoce España y comete unos cuantos errores en la descripción de las estampas del país por su ignorancia del mismo, Jean Potocki sí conocía el país y el idioma.

Estas alabanzas de la obra contrastan con las críticas que hemos visto anteriormente contra la novela gótica, ya que la literatura espectral, macabra, de terror

ha sido considerada siempre de segunda clase, aunque logrará máximas cotas con Hoffmann y con Poe (en ambos lo grotesco es preponderante).

Uno de los temas trágicos es el del muerto que no ha muerto, o está mal muerto, y su espectro se presenta para pedir ser enterrado, o para pedir castigo por su muerte a los suyos, como el caso de la monja sangrante de *El monje*. Pero frecuentemente, las escenas macabras y espectrales de las novelas góticas son tan grotescas que se acercan más al humor que al terror; dependen mucho de la decoración. Un personaje totalmente grotesco es Pacheco, el endemoniado en la obra de Potocki. Por su descripción, bien podría ser uno de los invitados a cenar en casa del tío de Pablos después de la borrachera:

Mientras yo comía, vi entrar en la cabaña la figura más horrible que yo había visto hasta entonces. Era un hombre que parecía joven, pero de una delgadez espantosa. Sus cabellos se hallaban erizados, y de uno de sus ojos, que había perdido, manaba sangre. La lengua pendía fuera de su boca, y de ella resbalaba una espuma babosa. Llevaba puesto un traje negro bastante bueno, pero esa era su única ropa; no llevaba ni medias ni camisa (*Manuscrito encontrado en Zaragoza: 52*).

Este personaje endemoniado está en el límite de lo irreal, es hiperbólico y fantástico. Luego explica cómo fue torturado por los dos ahorcados y cómo perdió su ojo:

Con una mano me aferró de la garganta y con la otra me arrancó el ojo que me falta. En el lugar del ojo hizo entrar su lengua abrasadora. Me lamió el cerebro y me hizo rugir de dolor. Entonces el otro ahorcado, que me había apresado por la pierna izquierda, empezó a torturarme. Primero me cosquilleó la planta del pie que aferraba con la otra mano; después le arrancó la piel, separó todos los nervios, los dejó al desnudo y quiso tocar con ellos como en un instrumento de música, pero como no emitiera yo un sonido que le causara placer, hundió su espuela en mi pantorrilla, tiró de los tendones y los torció como se hace para acordar un arpa (*Manuscrito encontrado en Zaragoza: 59*).

La descripción de la tortura, de los ahorcados, o las hermanas, que son en realidad diablos, el intento meticuloso de separar piel, nervios y tendones para hacer de ellos cuerdas musicales y tañer un instrumento, configuran un cuadro más cercano a la risa que al sadismo:

Dicha aventura se convierte, entre lo natural y lo diabólico, en la experiencia de un sadismo particularmente grotesco, ya que tanto la excesiva proporción que alcanza el horror como las características de quienes lo protagonizan, intervienen en la composición de una pintura caricaturesca, a la vez que dramática, en la que la deformación de la naturaleza adquiere tintes de comicidad (Barrera, 1986: 84).

En definitiva, el grotesco de la novela gótica presenta a un diablo a veces tan exagerado que parece un personaje paródico y utiliza la violencia también con un tono paródico, con una acumulación de trazos y de exageraciones que producen un contraste entre el horror de los hechos narrados y el tono con el que se narran por la forma en que se engrandece el detalle horrible, que a veces toma dimensiones extraordinarias, tanto, que corre el peligro de acercarse a la caricatura, como si se tratara de descripciones de pesadilla o de una mente enferma.

Isidore Ducasse —Lautréamont—, considerado epígono del Romanticismo, presenta a su héroe como un ángel caído, un demonio cruel, sádico y transgresor. Como Lewis, autor de *El monje*, que tenía solamente veintiún años cuando escribió su famosa novela, Lautréamont era muy joven al escribir la suya (veintidós años) *Los cantos de Maldoror* (falleciendo tan solo dos años después). Se intuye en estos relatos rebeldía juvenil.

Así lo presenta Luis de Villena en su introducción a los cantos:

Hay enigma en Lautréamont, sin duda, pero acaso sea menos raro dentro de un clásico tremendismo adolescente que (ello sí) él se atrevió a declarar. Un joven airado. Precursor del Surrealismo, pero también del Existencialismo, del Nihilismo, de la protesta como ideología. Isidore Ducasse fue, esencialmente, un hijo furibundo del Romanticismo negro, cierta imagen de un eterno adolescente moderno (*Los cantos de Maldoror*: 19).

Estamos en unas fechas en las que el Romanticismo hace ya tiempo que ha declinado. Hay otras formas en boga: realismo, naturalismo, positivismo. El héroe de los cantos es Maldoror, un ángel caído, encarnación del mal, cruel y sádico. Esta obra se consideró con el tiempo como la cima decimonónica de la literatura romántica negra, obra sádica y transgresora que Albert Camus consideró escrita por un colegial casi genial. Este epígono romántico resume en sus cantos los gustos que desde Walpole y Lewis se han ido sucediendo a lo largo de varias décadas:

Sigue la corriente de su siglo, incluso cuando expresa con la insolencia de la juventud los prejuicios y las pasiones circunstanciales, exaltación del mal, gusto por lo macabro, luciferino, sin duda no traiciona sus fuentes, sino que al mismo tiempo parece obsesionado por todas las grandes obras de todos los siglos, y finalmente aparece vagando en un mundo de ficción (Blanchot, 1977: 81).

Y Blanchot añade que el designio cruel de la obra es un designio manifiestamente erótico. Dice Luis Villena en su introducción a los cantos: «Tras Maldoror está el Byron menos irónico, el más satánico, pero también las novelas góticas, de carácter más bien popular. Según A. Breton, Melmoth pudo haber seducido tanto a Ducasse hasta el punto de haber sido una de sus fuentes».

Claude Bouché enumera una serie de héroes satánicos que precedieron o coincidieron con el satánico Maldoror: Manfred, Childe-Harold o el corsario de Byron, Cédar de Lamartine, el «Demonio» de Lermontov, Jacques Rolla de Musset, Hernani de Hugo, Satán de Milton (Bouché, 1974: 80).

Luis de Villena considera a Maldoror, como puro personaje de novela gótica; de hecho, Blanchot nombra directamente a Lewis como gran influencia (junto a Baudelaire) en la densidad satánica y como manantial de origen de esta obra. La obra tuvo vicisitudes y problemas para ser publicada (fue censurada): el editor, por su carga transgresora, sádica, cruel, tuvo miedo en dar a la luz la obra. Entre transformaciones, alucinaciones, pesadillas y crímenes, Maldoror recorre el mundo, odia al Creador y a sus criaturas y se deleita en el mal (el tema del mal es un tema típicamente romántico).

Especialmente sádico se muestra con los jóvenes adolescentes (quizás amigos de juventud del autor) con lo que la obra sería un escape, una liberación poética a través de la crueldad (especial predilección por los bellos adolescentes masculinos a los que adora y destruye). Para Blanchot, uno de esos adolescentes sería su compañero de clase en

Tarbes, Georges Dazet, el «pulpo de mirada de seda», el cual fue quizás algo más que un simple compañero de clase (Blanchot, 1977: 117). Gaston Bachelard también habla de una venganza muy específica, la de un resentido adolescente, que además no se venga de la misma manera del débil que del fuerte. Bachelard defiende la tesis de que la adolescencia de Ducasse fue un período muy doloroso para él (Bachelard, 1979: 61).

Para los surrealistas fue un precursor, por su material subconsciente, contracultural, transgresor y liberador de los sentidos. André Breton describe los colores y los rasgos del joven e infernal ángel desnudo que aparece en *El monje* y los reencuentra en Lautréamont, cuyos cantos «brillan con un resplandor incomparable; son la expresión de una revelación total que parece ir más allá de las posibilidades humanas» (Breton, 1972: 151). Concluye Luis de Villena en su introducción a esta novela: «*Los Cantos de Maldoror* son la obra alta y apasionada de un muchacho apasionado y diestro. Su talento literario rezuma por los poros de su buscado grito goticista y su retoricismo, su pulsión de desmesura adolescente».

Obra maldita y de culto, tiene muchos de los elementos grotescos apuntados: transgresión, hipérbole, animalización, vampirismo, muerte, violencia, metamorfosis, etc. y comparte con la novela gótica y el Romanticismo muchos de los escenarios y formas estéticas. Y el personaje estelar del diablo.

El paso de la tradición romántica al realismo, el mérito de la confirmación del grotesco realista en la literatura rusa pertenece a Gógol. En Gógol el diablo es el de la tradición, inofensivo, alegre. Sus primeros relatos están llenos de elementos fantásticos, seres del «más allá» de la tradición: brujas, gnomos, diablos, etc. Y después de Gógol llegamos a Dostoievski. Sabemos de la importancia e influencia de Gógol en los escritores rusos de la siguiente generación: «Todos venimos de *El capote*» afirmaría Dostoievski. Por eso no es de extrañar que existan algunos rasgos románticos en esencia en Dostoievski, que adaptó a su mundo novelesco muchos elementos de la novela gótica en particular y del Romanticismo en general, especialmente de Hoffmann (si Schiller le influyó en sus primeros años literarios, Hoffmann lo hizo durante toda su vida). Quizás por eso, subraya Romano Guardini: «Ya he empleado varias veces la palabra romántico para referirme a Dostoievski, y por cierto, que fue uno de los más grandes» (Guardini, 1954: 23).

Dostoievski nos presenta a un diablo muy corriente, moreno, de cabellos largos, algo encanecido y reumático, de unos cincuenta años, con barba en punta, parece un *gentleman chic* (*Los hermanos Karamázov*: 764), se expresa a veces en francés, viste pantalones de cuadros muy estrechos, ayuda a sondear los aspectos más turbios de la personalidad humana y defiende su existencia ante la incredulidad de algunos. El diablo de Bulgákov hereda de Dostoievski el traje de cuadros (así viste Koróviev, uno de los ayudantes de Voland,) y el dolor reumático de Voland en una de sus rodillas es el mismo dolor que padece el diablo de Dostoievski (algún crítico recuerda que podría deberse a un paralelismo con Stalin, que padecía del mismo mal en una pierna). Bulgákov toma también del maestro Dostoievski alguna otra idea: Iván Karamázov enloquece tras la visita que le hace el diablo, al igual que le ocurre al poeta Iván Bezdomny (*El Maestro y Margarita*), que acaba encerrado en un manicomio tras conocer al diablo; Iván Karamázov busca en el juicio un testigo con rabo, como Bezdomny busca a Satán bajo las mesas del restaurante; en ambos autores quiere el diablo que se crea en su existencia aunque Dios no exista. El Maestro le pregunta al final a Iván si ha leído a Dostoievski (véase Zerkalov, 2004: 49-51).

Iván Karamázov fue concebido por Dostoievski como uno de esos jóvenes liberales que niegan todo. Influidos por las ideas occidentales, reconocen en Europa ciertos valores civilizadores, pero aún así saben que en Europa van a encontrar un cementerio. Iván no fue concebido solo, sino que se proyecta a través del diablo: «Tú eres una mentira, eres mi enfermedad, un espectro (...). Eres la encarnación de mí mismo» (*Los hermanos Karamázov*: 767). El diablo es un *alter ego* de Iván, dice lo que este no se atreve a decir, habla como los jóvenes de la época, de forma literaria y sarcástica; no es el diablo romántico, la encarnación del mal.

Aparte del diablo físico, aunque sea una visión, el diablo aparece en Dostoievski en forma de un personaje perverso y cruel. Es uno más entre los homicidas, violadores, sádicos y todo tipo de resentidos y abyectos que pueblan sus novelas. Hay algo de apocalíptico en alguno de estos personajes plenos de sadismo. Julia Kristeva recuerda que el género apocalíptico se inspira en la literatura profética judía y de Oriente medio y se sumerge en cataclismos, muertes, finales de mundo, lo diabólico, lo sexual, o el horror sagrado por lo femenino (Kristeva, 2004: 274). Entre estos escritores de la abyección, Kristeva cita además a Céline, Lautréamont, Baudelaire, Bataille y Kafka.

Smerdiákov es un personaje singularmente sádico y rayano en la demencia, como su madre, es un personaje que denominaríamos diabólico en su oscuridad: solitario, insociable, introvertido, sin conciencia, vengativo, resentido, parricida: «Contribuye a la profundización filosófica de Iván, y su suicidio coincide con el derrumbamiento mental de Iván: muerte física-muerte espiritual» (Djermanovic, 2006: 291). Smerdiákov es otro hombre del subsuelo que guarda en sí mucho odio y resentimiento por no haber tenido la oportunidad que han tenido otros: «Todo está permitido», y actúa por otro que eso cree. Iván piensa, Smerdiákov actúa como masa. Fruto de la violación de una «loca santa», rechaza su nacimiento. Es hijo de una demente, trabaja como criado de su padre y hermanastros, desprecia al pueblo. De pequeño jugaba a ahorcar gatos y luego los enterraba con gran ceremonia, se lamenta de que Napoleón no venciera en Rusia y triunfara sobre lo ruso, le enseña a un niño a meter un alfiler en una miga de pan y «arrojarlo a un mastín, a uno de esos que, medio muertos de hambre, se tragan un pedazo sin masticar; el otro le dijo que observara lo que sucedía luego» (*Los hermanos Karamázov*: 645). Smerdiákov es también un personaje extremo. Guardini se pregunta si estamos ante un hombre de verdad: «Inmediatamente se nos ocurre preguntarnos si verdaderamente tenemos que habérnosla con un hombre real. Hay en él algo que no es humano, aunque hable, coma, se vista y piense» (Guardini, 1954: 257).

Otro personaje diabólico en *Los hermanos Karamázov* es la inválida Lisa, personaje perverso, de impulsos morbosos, mimada y protegida por una madre débil; para Joseph Frank, este personaje recuerda mucho a Ippolit Terentiev de *El idiota*: «Ambos pueden verse como ejemplos de lo patético-demoníaco, aunque Lisa es, con mucho, el ejemplar más patológico de este tipo que Dostoievski jamás creara. Se vale de ella como ejemplo de la perversidad emocional» (Frank, 2010: 738). Lisa disfruta torturando y humillando a Aliosha, y tiene tendencias masoquistas: «Lisa, no bien Aliosha se hubo alejado, retiró el pasador, entreabrió la puerta, puso un dedo en la ranura y se lo aplastó cerrando con todas sus fuerzas» (*Los hermanos Karamázov*: 706), así como tendencias sádicas: piensa que come compota de piña mientras contempla la agonía de un niño crucificado: «A veces pienso que he sido yo misma la que lo crucificó. El niño está colgado y gime, yo me siento enfrente y tomo compota de piña de América. A mí me gusta mucho la compota de piña de América. ¿Y a usted?» (*Los*

hermanos Karamázov: 704); otra vez estalla en ira y abofetea históricamente a una criada. Su estado es el de una desequilibrada.

En Bulgákov, el diablo porta varias máscaras que le hace cambiar de personalidad: habla seriamente, bromea, visita Moscú acompañado de una cohorte de diablillos con los que colabora y bromea, se pone trágico y trascendental, castiga sin piedad. Todos estos diablos asumen en *El Maestro y Margarita* la tradición, no solamente culta sino también popular y mitológica: vuelan, hacen milagros, uno de ellos es un enorme gato negro, hacen trucos de magia, aparecen y desaparecen a su antojo, tienen nombres de la tradición bíblica: Azazelo, Beguemot, Abadonna, y castigan a los pecadores, solo que en Bulgákov castigan sobre todo a las elites literarias, es decir, a los enemigos del propio autor.

En la tradición cristiana la fe en el diablo tomó un lugar esencial con el paso del tiempo y es una herencia de la tradición judía. En el *Levítico* aparece Asaselo, Abadonna aparece en el *Apocalipsis*, Leviatán en el *Génesis*, Asmodeo en el *Libro de Tobías*, que no es canónico, Behemoth es mencionado en el *Libro de Job*. En el Antiguo Testamento hay demonios que se oponen a Dios, pero el demonio del *Libro de Job* (hacia el siglo V a.C.) tiene una relación amistosa con este. Ya en el Nuevo Testamento, Cristo viene a la tierra para liberar al hombre del poder de Satán, libera a los endemoniados extrayéndoles los demonios que llevan dentro y recobran la tranquilidad, pero nada se dice del destino final del diablo, que es «el príncipe» en *San Juan*. Uno de los frecuentes milagros de Cristo es precisamente sanar endemoniados: expulsa los demonios, le reconocen y huyen aterrados.

Voland, con su llegada a Moscú, destapa los vicios e injusticias de la ciudad. En este sentido también es un diablo folclórico, tradicional. En España tenemos la tradición del Diablo Cojuelo, llevado a la literatura por Luis Vélez de Guevara, que aprovecha el personaje para criticar los vicios y las hipocresías del Madrid del siglo XVII. El Diablo Cojuelo es un diablo satírico, juerguista, socarrón, de clara extracción folclórica y transmisión oral, como los hiperactivos trasgos de la tradición del norte, diablillos juguetones y traviosos que aparecen con rasgos similares en los cuentos folclóricos (en *El Maestro y Margarita* corresponderían al séquito de Voland). Todos estos seres del más allá tienen una caracterización diferente, pero ciertas similitudes (nombres, rasgos, roles...) en distintas culturas y épocas. Por ello, Voland aparece serio, o irónico, o juguetón, y cambia la máscara a lo largo de la obra: y así, el poeta Iván cree que es un espía extranjero, Berlioz cree que es un profesor de historia, para Lijodeev es un artista de magia negra y para el Maestro se trata de un personaje literario.

Las apariciones, desapariciones y vuelos nocturnos de los diablos en esta obra (y de Margarita convertida en Reina de la noche), también recuerdan la tradición popular. Pensamos, por ejemplo, en la literatura española el caso del doctor Torralba, que fue acusado de hechicería, pues aseguraba haber volado desde Valladolid hasta Roma, donde fue testigo del Saco (6 de mayo de 1527), del cual dio todo tipo de detalles exactos. Por eso, cuando don Quijote vuela sobre Clavileño menciona al licenciado Torralba y a los diablos que lo llevaron en un viaje similar al de Margarita: «y acuérdate del verdadero cuento del licenciado Torralba, a quien llevaron los diablos en volandas por el aire caballero en una caña, cerrados los ojos, y en doce horas llegó a Roma, y se apeó en Torre de Nona» (*Quijote*: II, 1051).

Parece ser que Bulgákov (quemó un manuscrito de esta novela por miedo a la policía secreta) presentaba a Voland en un principio como un diablo clásico, con pezuñas, con la letra F de Faland, con el distintivo 666, pero en posteriores revisiones

fue eliminando esos rasgos tradicionales, acabando como *Messire Voland*. La luna siempre aparece como símbolo suyo, al igual que la tormenta. En definitiva, el diablo de Bulgákov evolucionó como ha evolucionado la representación del diablo a través de los tiempos, y sigue el ejemplo de su modelo *Fausto*:

BRUJA. —(*Con absoluta humildad*) ¡Perdonad, señor, a vuestra respetuosa sierva! Pero como no os he visto la pezuña ni los dos cuernos que suelen acompañaros...

MEFISTÓFELES. —Válgate esa disculpa, ya que, en efecto, hace mucho tiempo que no me has visto. Como la ilustración y la cortesanía invaden el mundo, han llegado hasta el mismo Diablo, que ya ha prescindido de sus viejos cuernos, garras y rabo (*Fausto*: 51)

El diablo fue creado por la conciencia popular como una fuerza desconocida, como espíritu maligno, cuya presencia acompañó al hombre hasta que este fue dominando la naturaleza y se fue liberando de sus supersticiones. Naturalmente, su figura acabó pasando al arte y a la literatura, también a través de la tradición cristiana. Y así, nos encontramos en Bulgákov un diablo dual: por un lado, es el maligno Satán, príncipe de las tinieblas, y por otro es un juez justo, que restaura el equilibrio dándole a cada uno según su mérito. Pero si juntamos a Voland con todos los diablos de su séquito nos encontramos una múltiple representación demoníaca, producto tanto de la tradición popular como literaria: Beguemot prende fuego a varios edificios (fuego regenerador), Azazelo es quien se encarga de asesinar, hace el trabajo sucio (demonio como encarnación del mal), Koróviev es el gracioso, el bufón, el burlón (tradición de los diablillos traviosos), Guela es la vampiresa (tradición de los vampiros como encarnación de los muertos y las potencias sexuales –Guela suele aparecer desnuda); sus largos y rechinantes colmillos los tomaría Bulgákov de la obra *Vampiro* (1841) de Alexis Tolstoi; y Voland es el jefe (el diablo como señor poderoso de las tinieblas y juez). Posteriormente, una vez que se aplica la crema mirífica, Margarita se convierte en bruja, viaja y vuela desnuda sobre una escoba y preside como Reina de una noche el gran baile de Satán. Margarita sigue también la vieja tradición de las brujas medievales que llega hasta Goya y la actualidad. Al ver las películas y series rusas de *El Maestro* y *Margarita* cuando Margarita sobrevuela desnuda sobre una escoba la ciudad de Moscú, estamos viendo el grabado 68 de los *Caprichos*: «Linda maestra».

UN AUTOR INUSUAL: EL MARQUÉS DE SADE

Este autor es el primero que intenta crear una teoría del libertinaje siguiendo la misma lógica de la razón. Sade conoce la filosofía de su tiempo, la de la razón, pero le da la vuelta, con otro sentido, siguiendo las leyes de la naturaleza: el del interés propio, el del egoísmo total.

Su obra tiene muchos vínculos con la novela gótica, de la que es contemporánea, especialmente la escenografía: lugares inaccesibles donde ocurren toda clase de crímenes y violaciones. Los elementos grotescos de Sade son la exageración, un fino humor negro que acaba en crimen, personajes pasivos como muñecos, cosificación, pero sobre todo la transgresión. Sade quiere gritar y que se le oiga, quiere escandalizar.

Sade era un hombre de su tiempo, perteneciente al estrato social de la nobleza. Fue un libertino al igual que lo eran muchos nobles, altos cargos del ejército, de la jerarquía de la Iglesia, magistrados, banqueros... e intentó utilizar en su beneficio sexual los privilegios feudales que le venían por herencia. Su capacidad económica le permitía contratar muchachas para sus placeres, aunque debía de ser un hombre peculiar, algo torpe y bastante imprudente, además de conseguir muchos enemigos. Fue

juzgado y condenado por dos casos de flagelación (1763 y 1768), que era una práctica habitual en la época, y acabó estando en prisión casi la mitad de su vida posteriormente, aunque por otros asuntos. El hecho de que estuviera en prisión veintisiete años y con tres regímenes diferentes: Antiguo Régimen, Terror y Napoleón, parece significar, además, que era un inadaptado y que tenía problemas con su entorno.

Debido a su larga estancia en prisión su literatura puede verse también como una catarsis, una liberación personal y un golpe contra la humanidad, que él mismo se encarga de violar, torturar y asesinar en la ficción.

¿Por qué pues un hombre que confiesa no haber asesinado nunca y al que le repugna la idea del asesinato, como defiende en sus cartas, se satisface escribiendo tamañas orgías asesinas?

Foucault dice que no es por casualidad que el sadismo haya nacido en el confinamiento, como fenómeno individual, y lleve el nombre de Sade, cuya obra está dominada por las imágenes de la fortaleza, la celda, el subterráneo, el convento, la isla inaccesible, ya que estos son los lugares de la sinrazón, ni tampoco es casualidad que toda la literatura fantástica de la locura y del horror, contemporánea a la obra de Sade, se sitúe fundamentalmente en los lugares principales del confinamiento (Foucault, 1979 II: 37).

En Sade hay transgresión no solamente en su discurso sexual, sino también transgresión política, religiosa y social. Debido a las características de sus escritos, sigue siendo un autor controvertido, pero más de un crítico ve prolongaciones (eso sí, muy personales) de una literatura anterior (*fabliaux*, Rabelais, Voltaire). En Sade hay ironía, caricatura, parodia, humor. Aparecen en sus escritos seres monstruosos, incluso algún gigante. *Justine* y *Juliette* tienen un espíritu de novela picaresca; las descripciones escatológicas de las orgías y los banquetes son rabelaisianos; la escenografía es semejante a la de la novela gótica. Sade conoce la literatura de su tiempo y la literatura anterior.

Sade es contemporáneo de los autores de la novela gótica, la cual conoce. Su obra es posterior a la de Walpole o Radcliffe, pero la segunda versión de *Justine* (1791) aparece cinco años antes que *El monje* de Lewis. Posteriormente, Sade leería esa novela y expresaría su admiración por ella. El marqués de Sade tiene mucho en común con la novela gótica, su obra sería un embrión extraño de la misma. Comparte la estética de mazmorras, lugares aislados, castillos, conventos y sótanos. Por eso, y con lógica, algunos autores (Praz, Argullol) lo incluyen entre quienes influyeran en los románticos. Rafael Argullol hace un paralelismo entre la obra de teatro *Penthesilea* de Heinrich von Kleist (1777-1811) o el poema *Lamia* de John Keats (1795-1821) y Sade.

La figura del sádico se confunde con la del masoquista porque ambas figuras tienen algunos rasgos comunes. Aunque identificamos al marqués de Sade con el látigo, no fue él en absoluto quien inauguró esa práctica en su cuerpo o en el ajeno, sino que era un castigo (o purificación) que venía de tiempos atrás, seguramente inmemorables, pero que sin duda formaba parte de su propia educación y era muy común en su tiempo. El flagelante cristiano está ya atestiguado en la Edad Media y en la figura del fraile o sacerdote que castiga a los penitentes. La flagelación es un castigo que existía en la Iglesia seguramente desde los tiempos comunes con el Imperio Romano, pero será a partir del siglo XVII cuando la propia Inquisición empieza a supervisar estas prácticas cargadas de erotismo, sexualidad y placer que degeneraban de su original práctica religiosa tal y como la Iglesia Católica la entendía. Son muy abundantes las denuncias y juicios en los tribunales del Santo Oficio durante los siglos XVI-XVIII en los que

sacerdotes y frailes acaban siendo condenados —en general, levemente— por imponer castigos corporales a sus feligresas con una inclinación sexual clara que queda atestiguada en las sentencias de esa época; el primer caso constatado de condena es el de un fraile franciscano y una viuda que se flagelan desnudos, con los ojos cerrados para mantener el decoro (1609). Ya en 1563 se prohibió que los frailes permanecieran en los conventos para aplicar personalmente las penitencias a las monjas. Como castigo físico lo habían conocido los judíos, los griegos (solo con esclavos o alumnos escolares), en Roma (condenados a muerte). Como castigo usual, la Iglesia lo dignificó parcialmente, ya que había sido el castigo que Jesucristo recibiera.

Los románticos, y también Baudelaire, habrían aprovechado las teorías de Sade sobre el amor y la muerte, la belleza y el crimen, el placer y el dolor. Sade ya había dicho que la acción de la destrucción es voluptuosa y que produce un éxtasis insuperable.

Ceserani, más que con la novela gótica directamente, une a Sade con la novela fantástica, concepto aún más general, aunque ambas comparten la exploración del lado más oscuro de la experiencia humana, dentro de una tradición materialista y libertina (Ceserani, 1999: 139). De igual opinión es Martin Esslin respecto a la relación de Sade con lo fantástico. Pavel también une a Sade con la novela gótica, pero a través del personaje corrompido y malvado, alma negra que cede a los instintos más bajos, que persevera en su infamia y es ayudado por las fuerzas demoníacas: «El yo se diviniza y repercutirá más allá de la novela gótica en *Las amistades peligrosas* (1782), de Choderlos de Laclos y en las novelas de Sade» (Pavel, 2005: 172).

Aparte de los elementos estéticos de la mazmorra, el castillo aislado y el convento, Sade comparte con la novela gótica algunos personajes, como son el monje lascivo, la joven virtuosa y sumisa, el noble corrupto y déspota o la cruel abadesa. Sade se preocupa de decirnos que la soledad y el aislamiento son totales, así percibimos que los libertinos están tranquilos y seguros alejados de la ley. Esta escenografía de lejanía es consustancial al libertinaje. Los exteriores son remotos, pero una vez allí, existen cámaras escondidas de tortura y muerte: murallas, puertas de hierro, un puente como única unión con el castillo que es destruido... Pero sorprendentemente, y a diferencia de la novela gótica, en Sade no hay erotismo. Las personas se desnudan inmediatamente, nunca hay lentitud en el proceso. Hay sí, imaginación, pero «la práctica sadiana es dominada por una idea del orden. La combinación está determinada por un ordenante, un director de escena» (Barthes, 1971: 32). Blanchot lo llama erotismo onírico: «El erotismo en Sade es un erotismo de sueño, puesto que la mayor parte del tiempo solo se realiza en la ficción» (Blanchot, 1977: 39). En Sade tampoco hay visiones, apariciones, fantasmas, pero sí hay sustitutos artísticos irreales, como las máquinas que torturan y matan, los verdugos autómatas o la magia de la señora Durand.

El cuento *Cándido* (1759) de Voltaire recuerda mucho a la *Justine* de Sade. El joven Cándido, educado por su maestro Pangloss en la filosofía optimista de Leibnitz (Dios elige siempre lo mejor para los hombres y este es el mejor de los mundos posibles) sale al mundo y no experimenta sino desgracias. Según Paulhan en su introducción a la edición francesa (1970) de *Los infortunios de la virtud* Sade sentía por Voltaire, así como por Rousseau, una mezcla de simpatía y horror. Justine sale también al camino, y entre desgracia y desgracia, se narran las diferentes teorías filosóficas del autor. Justine quiere ser virtuosa, pero la vida le lleva a ser víctima de todo aquel con quien se encuentra. La virtud no es sino una carga y es en sí un mal. Este no es el mejor de los mundos, es, como nos muestra la naturaleza, un mundo perverso y cruel. Si

Cándido decide finalmente dedicarse a su jardín, Justine será partida por un rayo, pero ambos comparten un optimismo y una fe incorregibles, pase lo que pase, y siguen su camino hacia un episodio peor. Tras cada catástrofe que le sucede, Cándido responde «todo está bien», con lo que al final la frase queda hueca de tan repetida. La estructura de *Justine* es análoga: el intransigente candor de la heroína le lleva de una pesadilla sexual a otra todavía peor que la anterior, pero totalmente predecible. El primoroso candor de Justine le hace parecerse más a una santa mártir, que resiste infinitamente, que a una víctima. Rupert Glasgow (1995: 204) considera *Justine* una comedia «sobremanera negra» y predecible. Cándido y Justine poseen ambos un optimismo extremo que les lleva de desgracia en desgracia; la figura del loco coincide aquí con la de *víctima*, cuya mejor encarnación sería el vagabundo Chaplin. En un mundo cruel, la inocencia del loco indefenso le hace fácil presa para las legiones de sádicos y pícaros.

Nos encontramos pues ante una acumulación insensata y estrafalaria de desgracias que se presta más a hacer reír que a hacer temblar o llorar. Todo en *Justine* es orgía y disertación. Esta misma novela es la que más rasgos comparte con la novela gótica en cuanto a la puesta en escena, es la «más romántica y con mayor influencia de la novela negra» dice Paulhan, y añade: «Sade no olvida a Voltaire, multiplica las desgracias de su ingenua y cándida víctima con una alegría que recuerda a su antecesor —en materia de sadismo, por otra parte. En la cárcel de los monjes, Justine puede escaparse con una facilidad que no podría encontrar crédito fuera de la irrealidad natural del cuento». Y es que ciertamente, la irrealidad, la inverosimilitud de lo que Sade cuenta, es común en sus novelas.

La literatura del siglo XVIII pinta a menudo el amor con graves y sombríos colores. «Richardson, Prévost, Duclos, Crébillon, a los que Sade cita con estima —y sobre todo Laclos, a quien pretende ignorar— han creado héroes más o menos satánicos» (Beauvoir, 2000: 77). La novela sentimental inglesa del siglo XVIII había mostrado a una joven infeliz y desdichada, de gran virtud y belleza, acechada y perseguida, como en *Clarissa* (1748), pero incluso en el moralista Richardson hay un tono sensual: «En las virtuosas, piadosas y angelicales novelas de Richardson, ilustración para progenitores y muchachas casaderas, se ha observado escondido un fondo sensual y turbio» (Praz, 1969: 115). Justine es una de estas muchachas —en realidad es una niña al comienzo— virtuosas, piadosas y angelicales, y va a seguir el mismo peligro que las heroínas de Richardson, pero en manos de Sade no va a poder escaparse de ninguno de los peligros que se le aparezcan, que van a ser, además, constantes y en el límite de la crueldad. En su obsesión por ser virtuosa y buena cristiana va a conseguir al contrario que le sobrevengan todo tipo de desgracias.

Hay un personaje en Luis Buñuel totalmente sadiano, una nueva Justine en la figura del sacerdote Nazarín. Si en Pérez Galdós, el padre Nazarín intenta ser un cristiano verdadero como aparece en el Nuevo Testamento, lo cual le lleva a ser incomprendido por sus correligionarios y tachado de loco, si su sufrimiento sería lo más parecido a la pasión de Jesucristo, en Buñuel, Nazarín se convierte en un sacerdote que también quiere ser verdadero cristiano, y se esfuerza en ser virtuoso y hacer el bien, pero sin darse cuenta lo que consigue en su ignorancia son desgracias a su alrededor.

Otro gran personaje de Buñuel paralelo a Nazarín y a Justine es la novicia Viridiana, que va a la hacienda de su tío para despedirse de él antes de recluírse para siempre en un convento, pero su visita acaba siendo terrible para la paz del lugar, pues su tío se suicida en un intento de retenerla con él y los mendigos a los que invita en la finca para darles de comer, en un vano empeño virtuoso de hacer el bien, organizan una

orgía en su ausencia, intentan violarla cuando regresa, y acabará el asunto en asesinato cuando el leproso mata a golpes al que intentó la violación. Su virtud no ha servido para nada, al contrario, ha sembrado muerte y caos. En la escena final el malicioso Buñuel deja entrever una relación incestuosa y múltiple entre Viridiana, su primo y la criada. Lo que quedaba de virtud desaparece ya completamente:

En un primer final, yo había imaginado simplemente que Viridiana llamaba a la puerta de su primo. La puerta se abría, ella entraba, y la puerta volvía a cerrarse. La censura rechazó este epílogo, lo que me llevó a imaginar otro final, mucho más pernicioso que el primero, pues sugiere muy precisamente una relación trilateral. Viridiana se une a una partida de cartas entre su primo y la otra mujer, que es su amante. Y el primo le dice: —«Sabía que acabarías jugando al tute con nosotros» (Buñuel, 1982: 230).

Buñuel confiesa su admiración por Sade. Lo leyó por primera vez a los 25 años en París y quedó totalmente impresionado:

Al leerlo, me sentí profundamente asombrado. En la Universidad, en Madrid, no se me había ocultado en principio nada de las grandes obras maestras de la literatura universal, desde Camoens hasta Dante, y desde Homero hasta Cervantes. ¿Cómo, pues, podía yo ignorar la existencia de este libro (se refiere a *Las 120 jornadas*) extraordinario, que examinaba la sociedad desde todos los puntos de vista, magistral, sistemáticamente, y proponía una tabla rasa cultural? Para mí, fue una impresión considerable. La Universidad me había mentido (Buñuel, 1982: 211-212).

En sus memorias, cuenta que entre los elementos que añadió al Nazarín de Galdós está la escena sadiana con el moribundo, inspirada en el *Diálogo de un sacerdote y un moribundo* de Sade, en la que la mujer llama a su amante y rechaza a Dios.

La novela sentimental degenerará en la novela folletinesca. Mario Praz cita un artículo periodístico francés de 1842:

Una receta periodística dada en 1842 por Louis Raybaud a los escritores de novelas folletinescas decía: Tomáis, señor, por ejemplo, una joven, desgraciada y perseguida. Le añadís un tirano sanguinario y brutal, un servidor sensible y virtuoso, un confidente sombrío y pérfido. Cuando tenéis en la mano a todos estos personajes, los mezcláis bien en seis, ocho, diez páginas, y los servís bien calientes (Praz, 1962: 115).

Ese es un camino, otro diferente es el que toma Sade.

Los personajes en Sade se dividen en dos grandes grupos: los dominadores, que son unos pocos, y los dominados. Los dominadores son libertinos, sádicos, crueles, solo buscan su beneficio y placer; además de ser generalmente ricos, tienen poder. Los dominados son sombras sin personalidad, apenas hablan, no opinan, ni sienten, se podría decir que, aunque son torturados, ni siquiera padecen. Este grupo forma la mayoría de los personajes, pero es irrelevante. Aguardan a que llegue su momento de gloria literaria inmóviles, aparecen, son violados, torturados, asesinados y desaparecen (así ocurre en *Juliette*; en *Las 120 jornadas*, esperan cada día pacientemente el ritual de la orgía hasta el día en que serán asesinados).

Aunque hay alguna voz que se enfrenta a la crueldad de los libertinos (Justine, el señor y la señora Cloris...) nunca disponen de un discurso elaborado, lo que objetan

parece pura retórica, algo vacío y mecánico. Quizás por ello diga Barthes que lo que nunca comparte el libertino con los dominados es la palabra, el discurso lo hacen ellos, los libertinos (Barthes, 1971: 36). Una cosa tienen en común las víctimas: son jóvenes, incluso niños, de ambos sexos, pero todos muy hermosos, son adolescentes incautos raptados que proceden de las mejores familias. Dice Barthes que las muchachas sadianas «son retratos puramente retóricos, es un topos» (Barthes, 1971: 28). Estas muchachas débiles, hermosas y angelicales contrastan con las mujeres de Sacher-Masoch, personajes femeninos que destacan por su energía, autoridad y altivez, y evidentemente por su crueldad.

Deleuze encuentra tres tipos de mujer en Sacher-Masoch (1973: 58):

-Mujer pagana, griega, hetaira o Afrodita generadora de desorden. Sensual, amante, se entrega a quien ama. Independiente, proclama la igualdad entre hombre y mujer (y siempre vence al hombre). Este tipo es la mujer que aparece en *La Venus de las pieles*.

-El tipo de la mujer sádica. Le gusta torturar y hacer sufrir (siempre empujada por el hombre).

-La mujer que posee el corazón dulce de una paloma y los crueles instintos de un felino (la mujer ideal de Sacher-Masoch).

Los libertinos son egoístas, ateos, su obsesión es poseer, desprecian los prejuicios y todo tipo de moral, destacan como máquinas sexuales y están capacitados para la filosofía: dan toda clase de argumentos contra la familia, contra la sociedad, la ética, la justicia, Dios, y defienden con argumentos inagotables el incesto, el asesinato, la violencia, el parricidio... Cualquiera de ellos ha matado a su padre o a su madre, o a ambos, ha cometido incesto o miles de violaciones (el duque de Blangis ha desvirgado a más de cinco mil doncellas en treinta años) y llevado a cabo toda clase de crímenes. Como no practican la virtud siempre tienen éxito en la vida. La mayoría de los libertinos son hombres que tienen alrededor de cincuenta años, ninguno es menor de treinta y cinco años, salvo el caso especial de Juliette, que está aprendiendo con entusiasmo a ser libertina. Sade se esfuerza además en mostrarlos de forma negativa: los llama bárbaros, seres horribles, crueles, infames. Esa es otra ambigüedad en Sade: nos presenta a su prototipo de héroe y superhombre, el libertino, pero el lector no puede nunca sentir simpatía por él, porque el mismo autor se ha esforzado en describirlo como un ser repugnante; bien es cierto que algunos de ellos son físicamente atractivos.

Juliette evoluciona desde los trece años a través del crimen, aprende, escucha atentamente las teorías filosóficas a modo de sermones religiosos que otros libertinos le explican. Su primera profesora en la teoría y en la práctica es la abadesa del convento Thelémont, madame Delbène; Blanchot considera esta novela como un *Bildungsroman*. En esta novela se viaja mucho, más que en *Justine*, se sale al extranjero, hasta Suecia (país que ejerció gran influencia en el escritor, como modelo del norte; aunque nunca estuvo, conocía su historia y su geografía), y hay personajes reales de la época como el Papa Braschi (Pío VI, que es naturalmente libertino y ateo), el cardenal Albani, el también cardenal Bernis (sibarita y todo un libertino experimentado que vivía en la realidad lujosamente y cuyo cocinero era muy famoso), o Fernando de Sicilia.

Parece como si el libro de cabecera de occidente, la Biblia, fuera el libro de cabecera de Sade, pero al revés, es decir, se sirve de él para crear un mundo al revés, el colmo de la subversión y de la transgresión. Esa es una de las muchas ambigüedades, por no decir contradicciones, máximas de Sade: se esfuerza por denostar el cristianismo

y negar al dios cristiano, pero usando el mismo mensaje, la misma tradición, los mismos valores, aunque sea totalmente al revés.

En *Las 120 jornadas* hay una sociedad más compleja con diferentes roles y estatus. Encontramos cuatro libertinos poderosos y muy ricos; cuatro esposas, que son hijas de cada uno de ellos y ya violadas anteriormente por los padres correspondientes; cuatro narradoras, muy experimentadas en toda clase de vicios; ocho sementales o fornicadores; cuatro sirvientas viejas y grotescas; dieciséis adolescentes de ambos sexos y cuatro cocineras. Es una sociedad piramidal de cuatro estamentos en tres niveles: poder, ejército-iglesia, y pueblo: es decir, libertinos, sementales-narradoras y víctimas (como Dios no existe, el papel del clero lo tienen las cuatro narradoras que nos documentan con toda clase de crímenes y vicios).

Los personajes de *Las 120 jornadas* son presentados por el autor teatralmente como un *Dramatis personae*, se encierran en un castillo recóndito que pertenece a uno de los libertinos para compartir durante cuatro meses, desde el uno de noviembre, tiempo, ocio y espacio en comunidad. Los personajes dominados son extraídos de su entorno contra su voluntad y transportados a lugares inaccesibles para ser explotados sexualmente y aniquilados. La sociedad que se crea es artificial, para Barthes se trata de una maqueta, no es una pintura sino una reproducción (Barthes, 1971: 135).

Al igual que el espacio en Sade es irreal y no existe en el tiempo, las víctimas parecen no existir «están congeladas en su abyección lacrimosa, los verdugos en su frenesí. Sade sueña complacientemente con ellos en lugar de prestarles su espesor viviente, no conocen el remordimiento, apenas la saciedad, ignoran el asco, matan con indiferencia, son abstractas encarnaciones del mal» (Beauvoir, 2000: 70). Son pues seres artificiales, muñecos sin alma. «Lo que pasa en la novela de Sade es todo fabuloso, irreal» (Barthes, 1971: 41). No obstante, este mismo autor cree que aunque las prácticas sadianas nos parezcan actualmente totalmente impracticables, basta viajar a un país subdesarrollado, análogo a la Francia del siglo XVIII, para comprender que sí podrían llevarse a cabo.

A Sade no se le puede tomar en serio, hay que intentar encontrarle el sentido del humor, si no, es mejor no leerle, pues va a resultar monótono, repulsivo y violento. Es comprensible que no todo el mundo se ría con Sade, pero en Sade hay constantes elementos paródicos, humor negro, múltiples elementos grotescos e ironía y una relación Eros-Tánatos muy particular. Parece estar gritando a veces: «¡Mirad mojigatos!, ¡mirad que barbaridades estoy diciendo!». «Nada sería más inútil que tomar a Sade al pie de la letra, en serio» (Bataille, 1981: 88).

Bataille lo dice sobre todo por la personalidad contradictoria del escritor: contrario a la pena de muerte, pero que no deja de asesinar cruelmente en sus novelas, que no sabe si es monárquico, republicano o demócrata, que insta a los franceses a un último esfuerzo para ser republicanos y luego lamenta la ausencia del rey en el poder, que defiende las libertades de los individuos, pero sus libertinos solo conocen su propio egoísmo, y él mismo se comporta en muchas ocasiones como un auténtico terrateniente feudal, que odia a los jacobinos y consigue alcanzar cierto poder con ellos, que confiesa que el espectáculo de ver guillotinar a casi dos mil personas desde su celda en la prisión de Picpus le ha hecho cien veces más daño del que le han hecho todas las Bastillas imaginables, que proclama la igualdad, pero les pide a las autoridades locales en dos cartas que se respeten sus propiedades, es decir, su castillo de La Coste, etc.

Lo cierto es que los críticos más famosos que se han interesado por la obra de Sade (Beauvoir, Blanchot, Barthes, Klossowski, Foucault, Bataille, Paulhan) encuentran

elementos humorísticos en su obra y lo innegable es que Sade tiene sentido del humor: «Sean cuales fueran los horribles excesos que no dejaron de obsesionarle a lo largo de toda su vida, y de los cuales, sus libros son el cruel testimonio, Sade era capaz de reír» (Bataille, 1997a: 171). Pese a esta aseveración Bataille considera su literatura inadmisibles.

Dice Blanchot que Sade es excesivo, todo en él se da siempre en infinita cantidad (ese es un rasgo del grotesco) y que su humor es extraño:

Hay en Sade un moralista de la más pura tradición y le resultaría cómodo reunir una selección de máximas junto a las cuales las de La Rochefoucauld parecerían endebles e inseguras. Se le reprocha que escribe mal, y en efecto, a veces escribe a la ligera y con una prolijidad que fatiga; pero también es capaz de un humor extraño, su estilo afecta a una helada jovialidad, una suerte de inocencia fría en los excesos, que se puede preferir a toda la ironía de Voltaire, y que no se encuentra en ningún otro escritor francés (Blanchot, 1977: 53).

También André Breton en su *Antología del humor negro* considera a Sade como uno de los grandes escritores del humor negro. La «muerte alegre» de Rabelais sería el «asesinato divertido» de Sade (Breton, 1972: 32). Simone de Beauvoir cree que el marqués se reía al escribir sus obras, pero «desgraciadamente, por lo general, se divierte más de lo que nos divierte», aunque aprecia el valor de su parodia y su gran imaginación: «Cuando se abandona a las extravagancias de su imaginación, no se sabe si hace falta admirar su vehemencia épica o su ironía; el milagro es que esta es bastante sutil como para no arruinar sus delirios» (Beauvoir, 2000: 68-69).

En un pequeño artículo «Esperpéntico Sade» María Concepción Pérez Pérez defiende total y abiertamente la lectura en clave de humor de Sade, y opina que no se le presta atención a su sentido del humor:

Tras largos años de transitar por su peculiar universo imaginario, cada vez este aspecto se me revela más esencial, pues no solo impregna entero dicho universo, en mayor medida según va cargándose de tintes crueles, sino que actúa como elemento de distanciamiento que lo hace irreal (a mayor dosis de crueldad menor dosis de credibilidad), suponiendo al mismo tiempo una vía de rescate, pues solo el humor nos salva (Pérez Pérez, 1996: 89).

La exageración en la crueldad es lo que lleva a pensar también a Thomson que el texto se convierte en una parodia: «Elementos grotescos son usados incidentalmente en parodias, especialmente cuando la intención es agresiva de una forma salvaje. Por otra parte, la parodia es el elemento favorito del escritor grotesco» (Thomson, 1972: 40-41).

El grotesco sadiano presenta una deformación hacia lo macabro, lo cruel y lo monstruoso, pero también lo cómico. Sade no se queda en la parodia, la sátira o la caricatura, sino que va más allá, sin ninguna intención de redimir o reformar, aunque muchos lo consideren un moralista en el fondo (como Blanchot), sino que presenta un personaje modelo, el libertino, para subvertir, destruir y modificar; «institución inmoral» denomina María Concepción Pérez a la figura del libertino.

Repetimos: mientras la sátira y la caricatura deforman para corregir y moralizar y remiten a un modelo mejor, el grotesco no propone un modelo, sino que sirve como vehículo de transgresión y provocación en un proceso de subversión estética. Definido lo grotesco como la conjunción de códigos opuestos para conseguir romper el código de

lo sublime, vemos en Sade una gran variedad de códigos: lenguaje directo y brutal aplicado al sexo, lenguaje metafórico de lo exquisito, espacios lujosos muy ambientados que serán el lugar de la degradación, lenguaje grandilocuente, filosófico, solemne, que se mezcla con la blasfemia y la realidad vulgar y grosera. El código de lo sublime se le aplica al sexo en su versión más grosera (Pérez Pérez, 1996: 89-90).

El héroe sadiano es el libertino, que es en sí mismo un personaje grotesco. Toda la vida del libertino gira en torno al sexo. Además de ser un obseso sexual el libertino es capaz de estar siempre en celo. Su órgano sexual es un ídolo: lo acaricia, lo muestra, lo impone, y ese órgano acaba teniendo personalidad propia que suplanta al mismo libertino, metonimia incansable que protagoniza las escenas, como cuando los monjes benedictinos del monasterio Sainte Marie des Bois deben emitir un voto condenatorio en estado de erección (parodia religiosa, parodia del sistema democrático, burla cómica).

La intención grotesca es evidente en las descripciones de los personajes sadianos, y no solamente los libertinos son grotescos; y así, frente a las víctimas jóvenes, que como hemos ya mencionado, son enormemente hermosas, las más hermosas y proporcionadas que puedan existir, las ancianas por el contrario son del tipo quevedesco y goyesco: La Desgranges, una de las narradoras en *Las 120 jornadas* es viciosa y lujuriosa, es alta, delgada y esquelética, solo inspira repugnancia, su culo parece cartón cuero y no piel, «tenía una teta de menos y tres dedos cortados. Cojeaba, le faltaban seis dientes y un ojo» (*Las 120 jornadas*: 41-42).

En la misma obra, una de las cuatro esperpénticas cocineras destaca desagradablemente:

Marie, sirvienta de un famoso bandido, tenía cincuenta y ocho años, era casi calva, nariz torcida, ojos empañados y legañosos, boca grande y con sus treinta y dos dientes, realmente, pero amarillentos como el azufre; era alta, flaca, había tenido catorce hijos que había ahogado, decía ella, para evitar que se convirtieran en malos sujetos. Su vientre era ondulado como el oleaje marino y un absceso le devoraba la nalga (*Las 120 jornadas*: 54).

Sade, como Quevedo y Goya, tiene una malicia especial cuando se trata de describir a mujeres mayores, quizás pensaba en su suegra, a la que odiaba, o en su madre, a la que tampoco le tenía gran afecto. Hay que recordar que varios de los libertinos sadianos han asesinado a su madre y que en la obra *La philosophie dans le boudoir* Eugenia, la muchacha que es enseñada a ser libertina, termina al final torturando y violando a su madre con ayuda de los libertinos, pues la detesta.

Las descripciones de los libertinos son monstruosas. Para no repetir toda una serie de retratos exagerados nombramos a uno de ellos: el conde Germande se dedica a comer y tiene una gordura monstruosa:

Nada era tan terrible como su rostro: la longitud de su nariz, la espesa oscuridad de sus cejas, sus ojos negros malvados, su gran boca deformada, su frente tenebrosa y calva, el sonido de su voz espantoso y ronco, sus brazos y sus manos enormes; todo contribuía a hacer de él un individuo gigantesco (*Justine*: 220).

Este gigante con el pene de un niño de tres años sangra a su esposa cada cuatro días y la desangra. La comida, muy detallada por el autor, es digna de Pantagruel, y se

acaba todos los platos como si nada, además de beber doce botellas de vino, cuatro de borgoña y cuatro de champaña, más los licores y diez tazas de café.

En la película *El sentido de la vida* de los Monty Python hay un *sketch* en el que encontramos un bárbaro comilón, otra máquina de deglutir como el conde Germande. Es el gran cliente de un excelente restaurante, y lo miman. Le traen la comida, no en bandejas, sino en carritos guiados por una fila interminable de camareros, y él todo lo devora y de vez en cuando, vomita, para seguir engullendo. Cuando al final de tamaña comida ya no puede más, y apenas puede siquiera respirar, el camarero en jefe le da a probar un exquisito y diminuto chocolate como postre final: y el hombre explota, chocando sus vísceras contra la cámara.

Otro de los campos repleto de imágenes grotescas es el de los vicios, enumerados como si fuera una de las series rabelaisianas. En *Las 120 jornadas* hay una exposición detallada y una lista de todos los vicios posibles. Todos estos vicios van acompañados por el lenguaje entre sorprendido, escandalizado e indignado del autor, con lo que le confiere a la depravación un tinte cómico.

De nuevo, para no fatigar con una larga serie de depravaciones citamos el vicio de un personaje, el presidente de la cámara, que disfruta haciéndose pasar por asno:

Hay que llevarle del cabestro, paseando así durante una hora por la habitación, él rebuzna, una lo monta y lo azota por todo el cuerpo con una varilla, como para hacerlo correr. Él apresura el paso y, como se masturba durante aquel tiempo, en cuanto eyacula, lanza gritos, cocea y tira al suelo a la mujer, patas arriba (*Las 120 jornadas*: 309).

Esta escena recuerda a la del carnaval que organiza Estebanillo González en la que el asno empieza a cocear, y es hilarante más que por la rareza en sí de la perversión, por la posición del cliente y el cuadro final del señor presidente a cuatro patas rebuznando y coceando y la prostituta patas arriba caída en el suelo.

Son muchos los vicios que tienen que ver con lo escatológico, siguiendo esa tradición popular que hemos visto en Rabelais y en la novela picaresca española, pero con el sello característico de Sade. Entre los vicios sadianos hay uno que recuerda las variadas escenas de vómitos de la literatura picaresca española, y Sade enlaza con esa tradición a través de una perversión desagradable de un cliente, que paga para que le vomiten encima.

Aparte de los libertinos grotescos y las ancianas grotescas, hay un colectivo muy apreciado por Sade, los hombres de la Iglesia: monjes, frailes, abades, abadesas, sacerdotes, obispos, arzobispos, cardenales y hasta el Papa, aparecen como seres libidinosos, pervertidos, si no libertinos ellos también, especialmente la alta jerarquía. Contra todos ellos Sade arremete con entusiasmo, con ironía y comicidad. Si Albani y Bernis son considerados criminales por Juliette, generalmente Sade trata a los prelados de «santo hombre, santo pastor» con toda la ironía del mundo.

La señora Duclos comienza su carrera libertina a los siete años gracias al padre Laurent, un exhibicionista, «esta es mi pasión, hija mía, no tengo otra... ahora lo verás» (*Las 120 jornadas*: 89). Y le da unas monedas para que le traiga niñas de entre cuatro y siete años. Otro sacerdote le come los mocos, otro le hace orinar en la boca... Así empieza la muchacha su carrera lucrativa. Hay un eclesiástico especialista en convencer a niñas virtuosas para que se dediquen a la prostitución: «En solo dos horas de conversación estaba seguro de convertir en puta a la niña más sensata y razonable, y

desde que ejercía este oficio en París hacía ya treinta años, había conseguido seducir a diez mil muchachas, arrojadas por él al libertinaje» (*Las 120 jornadas*: 133).

La depravación de los hombres de la Iglesia llega hasta la cúspide de la jerarquía, que es el Papa Pío VI, contemporáneo de Sade, otro gran libertino en el texto. Juliette ha llegado hasta él gracias al oficio y la ayuda de dos cardenales del Vaticano: el cardenal Albani (personaje real, decano del colegio cardenalicio) y el cardenal Bernis, también personaje real, embajador francés en Venecia y uno de los cardenales antijesuitas que lograron la elección de Clemente XIV (1769), quien disolvería la orden y sería sucedido por Pío VI (1775), el Papa Brashi.

Bernis y Albani son libertinos y preparan una orgía con varios muchachos y fornicadores. Toda la escena es hilarante y grotesca. Juliette, que los llama criminales cuando se refiere a ellos, ha conseguido antes robarle a Albani un millón de francos. Comienza la orgía, y tras la orgía, comilona pantagruélica que sirven muchachos desnudos y niñas entre seis y siete años medio desnudas. Bernis lee en voz alta unos poemas blasfemos (Sade tenía, sin duda, que estar riendo al escribirlos y ponerlos en boca de este hombre santo). Borrachos y agotados se duermen sobre los sofás (otra escena que nos recuerda a la comida grotesca en casa del tío de Pablos). Al despertar, Albani se da cuenta del robo, que era la dote para su nieta (otra broma más). Juliette le convence de que la ladrona es su otra nieta, la cual se había negado a tener trato carnal con el abuelo, por lo que Albani le tiene ya cierta ojeriza. Gracias a falsos testigos Juliette consigue que «la pobre criaturita es condenada a muerte al séptimo día. Se la decapitó en la plaza Santo Ángel y tuve el placer de asistir a su suplicio junto a Sbrigani, que me acariciaba entretanto» (*Juliette*, 1990: 326).

Otro personaje grotesco, que se encuentra en la tradición popular y literaria, es el del usurero, muy frecuente ya en la comedia ática. En *Justine* vemos al gran usurero Harpin y su esposa. Harpin nos recuerda mucho al Dómine Cabra: es un miserable y un mezquino, explota a la pobre muchacha y la hace trabajar todo el día por unas pocas monedas y luego apenas le da de comer: una de las tareas de la criada consiste en rascar el yeso de una pared para usarlo en la peluca de Harpin y en el moño de su señora. Su casa es lóbrega, como es tradicional, y no usan sábanas (al menos Cabra dormía de medio lado para no desgastar la suya) ni toallas: «Jamás se bebía vino en esa casa ya que el agua clara es, al decir de Madame de Harpin, la bebida natural del hombre (...) Siempre que cortaban pan colocaban un cesto debajo del cuchillo para recoger las migas» (*Justine*: 37).

La exageración es inherente en las imágenes del banquete sadiano y también en las del cuerpo. Como en el mundo de Rabelais todo es excesivo y superabundante. Sus banquetes están llenos de alimentos, los más sabrosos, muy elaborados y apetitosos, regados además por los mejores vinos en una abundancia extrema. La exageración, la hipérbole, lo excesivo son generalmente considerados como atributos fundamentales del estilo grotesco. El banquete en Sade es precedido y seguido por una orgía sexual. Si en la lectura que Bajtín hace del banquete y exceso en Rabelais es la regeneración, en Sade es el nihilismo, pero un nihilismo vacío si aún cabe, pues una vez consumada la orgía la escena se queda en nada, como si no hubiera sucedido, las víctimas desaparecen como por encanto y se prepara una nueva escena.

Pero seguro que además, el momento de la comida y de la cena eran los mejores momentos del monótono día del preso Sade. Nos lo figuramos disfrutando de ese breve momento, y como tenía dinero, podía permitirse comer y beber bien.

Solamente un crítico de los estudiados, Barthes, menciona cierto espíritu picaresco en Sade. Es curioso, porque hay muchos elementos en Sade que recuerdan a la novela picaresca española, y por lo tanto, a la tradición popular. Especialmente en las dos novelas de viajes, *Justine* y *Juliette*, aparecen a lo largo del camino una serie de elementos tradicionales y cómicos, personajes, ambientes, que nos permiten pensar en esa relación. La venta del camino donde va a suceder algún percance inesperado se convierte en castillo escondido en Sade, y la burla, escarnio, paliza, golpes será sexo y orgía en el francés. El pícaro-marioneta al que le van a suceder todas las desgracias es en Sade la marioneta-víctima pensada para ser violada, golpeada y torturada. Si el camino del pícaro está lleno de peligros, el camino de la virtud está lleno de emboscadas terribles. Anota Barthes: «Nunca se dice que Sade es un novelista picaresco (uno de los pocos en nuestra literatura). La razón aparente de este «olvido» es que el aventurero Sade (*Juliette*, *Justine*) no atraviesa nunca más que una única y misma aventura, y que esa aventura es cruel» (Barthes, 1971: 153).

Otro punto concordante con la novela picaresca es la borrachera y la vomitina posterior por ingerir tanto alcohol.

Hay otra escena hilarante y grotesca, en la que se presenta una orgía con participación de animales que ha preparado la princesa Borghèse:

Esta maldita Borghèse tenía todos los gustos, todas las fantasías posibles. Un eunuco, un hermafrodita, un enano, una mujer de ochenta años, un pavo, un mono, un enorme dogo, una cabra y un niño de cuatro años, bisnieto de la vieja, fueron los objetos de lujuria que nos presentaron las alcahuetas de la princesa (*Juliette*, 1990: 381).

Cuando Juliette ve este circo, ella que ha participado en cientos de orgías y cientos de ejecuciones exclama: «¡Oh!, ¡gran Dios! —exclamé viendo todo esto—, ¡qué depravación!». Y el dogo, que se llama señor Lucifer, se le acerca y se revuelve bajo sus faldas, dando comienzo así a la orgía. Este grupo orgiástico es digno de un circo cómico.

Sade es un gran provocador, le encanta transgredir, y nos avisa en *La philosophie dans le boudoir*: «Vengo a ofrecer grandes ideas: se les prestará oído, se reflexionará sobre ellas; habré contribuido en alguna medida al progreso de las luces, y con ello estaré contento»; a veces se asoma al relato, se ve su presencia, incluso con notas a pie de página, otras veces interviene a través de observaciones irónicas: Este recurso de establecer una alianza con el lector es un recurso que ya utiliza Estebanillo al explicar su historia y también Lautréamont hace uso de él en diferentes ocasiones: «Y ya que me aconsejáis concluir aquí esta primera estrofa, por esta vez, quiero acatar vuestros deseos» (*Los cantos de Maldoror*: 259). Este recurso quita toda posibilidad de sentimiento trágico que el texto pudiera tener; con él, el autor consigue la connivencia, intimidad y beneplácito del lector.

Si no se lee más a Sade es por escrúpulo, dice Jean Paulhan. Repetimos por nuestra parte que, si no se lee en clave de humor a Sade, no vale la pena leerlo. Pero también creemos que, si la obra de Sade ha sido considerada una literatura indecente e impropia, inmoral y perversa, después de su dignificación por parte de las vanguardias de comienzos del siglo XX y los surrealistas, y con el cambio de mentalidad de las generaciones, actualmente más y más lectores podrían estar dispuestos a leer a Sade y reír con su mundo bárbaro, onírico, exagerado, inverosímil y grotesco. Se trata de un cambio en la mentalidad y en la visión del mundo que se produce con el paso del

tiempo. Como ejemplo contrario podríamos recordar el poema «Boda de negros» de Quevedo. Seguro que sus contemporáneos se reían al leer el poema, y en los siglos posteriores también reirían, pero actualmente muchas personas lo considerarían racista, ofensivo, impropio y de muy mal gusto.

Los gustos cambian, las sensibilidades también, el grotesco continúa y evoluciona.

Nosotros defendemos una lectura de Sade en clave de humor, eso sí, un humor especial, no apto para todos.

No obstante, esto nos lleva también a una reflexión. Cuenta Susan Sontag en su libro *Ante el dolor de los demás* que en una ocasión un eminente abogado se preguntaba conversando con Virginia Woolf qué había de hacerse para evitar la guerra (se refería a la Guerra Civil española) a lo que la escritora le dijo que el diálogo entre ellos podía ser imposible, porque aunque pertenecieran ambos a la misma «clase instruida» el abogado era hombre y ella mujer y que en general a los hombres les gusta la guerra (gloria, heroísmo, satisfacción, camaradería) mientras que la mayoría de las mujeres no disfrutaban con ella. Virginia Woolf estaba convencida de que la guerra es un juego de hombres, que la máquina de matar tiene sexo, y es masculino. Ante esta reflexión podemos preguntarnos igualmente si el humor de Sade, como la clase de humor en la muerte de un niño que veremos más adelante, tiene también sexo.

CONFUSIÓN Y AMBIGÜEDAD. LOS DOS PLANOS

La vida misma es el gran ejemplo de cómo la realidad no es lo que parece. Lo verosímil se torna inverosímil, no creíble: «¡Eso no es posible!» se convierte en «¡parecía imposible!», y al contrario, lo que no es posible imaginar, existe: «¡Si no lo veo no lo creo!» se convierte en «¡nunca lo hubiera creído!».

La realidad misma se mueve entre dos planos: verosimilitud e inverosimilitud. Se dice que la realidad supera a la ficción, por eso el grotesco va a jugar con esos dos planos constantemente, de muchas formas diferentes, cruzando los tiempos (por ejemplo, ubicar en el pasado datos contemporáneos) y los espacios si es necesario, lo cual, además de confundir, de crear una ilusión histórica, un anacronismo, puede producir un efecto cómico o de sorpresa. Por otra parte, un hecho puede ser totalmente extraordinario, increíble para el lector desde el punto de vista lógico, pero no desde el punto de vista de los personajes, que continúan actuando con una completa normalidad; o puede parecer igualmente lógico desde el punto de vista de un enajenado, que ve la realidad desde otra óptica. Un maravilloso ejemplo es el *Diario de un loco* de Gógol. El relato está construido sobre dos realidades, de ahí su comicidad. Suceden cosas que el lector comprende, pero el personaje las ve desde su locura con una perspectiva diferente. Ambas no se corresponden: la fuente de las cosas y la percepción del enfermo chocan, y nos hacen reír. Y es que la percepción de la realidad cambia con la ayuda de las drogas, del sueño o de la locura (quizás se podría añadir en la lista el delirio de la enfermedad, presente en Goya).

Pero para que la confusión y la sorpresa surjan efecto, es necesario por un lado reconocer lo que está pasando. Si no, la broma, la sorpresa no actúan en el lector (espectador). Pensando en este punto hice un experimento con unos amigos extranjeros afincados en España hace ya mucho, conocedores de la lengua y la cultura españolas. El experimento consistía en ver tres minutos de una escena de la película de José Luis García Berlanga *El verdugo* (1963). El joven protagonista acepta el empleo de verdugo creyendo que nunca va a tener que ejecutar a nadie. Pero para su horror, se le llama

desde Palma de Mallorca, donde hay un reo que debe ser ejecutado. La escena es la siguiente: en Palma hace turismo con su familia. Se hallan en una gruta o cueva que tiene un lago. El lugar es muy turístico y está lleno de extranjeros. En una barca, una pequeña orquesta toca música clásica, creando una escena idílica: belleza natural y belleza musical. De repente, por el otro lado del lago, aparecen sobre otra barca dos guardias civiles que buscan y llaman al verdugo por su nombre a través de un megáfono.

Todos estos amigos vieron el lado cómico de la interrupción del espectáculo, la forma inverosímil de buscar al verdugo, la presencia extraña de la guardia civil buscando al verdugo con un megáfono en mano... pero no conseguían ver, más profundamente, la burla del director que presenta precisamente, y en 1963, a la guardia civil de una forma idílica, sobre una barca, en un lago, al son de la música clásica, con lo que se crea una escena de opuestos que no puede ser. Por lo tanto, se reían en lo superficial. Intuían algo, pero no conseguían llegar más profundamente, perdían un matiz que muchos españoles (no todos) podrían ver sin duda en esa escena cómicamente deformada y teóricamente imposible.

Otro aspecto necesario para que la confusión y la sorpresa puedan surtir efecto es aceptar las leyes que forman la ficción artística, lo inverosímil o lo fantástico. Reconocemos un mundo que nos es familiar. Nuestros sentidos, razón, recuerdo, reaccionan. Cuando aparecen elementos que consideramos imposibles, podemos argumentar interiormente: «Esto no es así, no es cierto». En ese momento se rompe la «hipnosis» estética y aparece la sensación de la realidad, que es en cada lector o espectador acorde a su experiencia vital, su visión del mundo, carácter, gusto, etc. Dice Yuri Mann:

Bajo el signo de *extrañeza*, en el grotesco coinciden necesariamente dos partes: lo rico en contenido y la forma. En el grotesco la primera condición de cualquier obra artística se duplica. Ante nosotros, el mundo no solo es secundario en relación con el real, sino que se construye en el principio de *lo opuesto*, o más precisamente, lo descarriado. Las categorías a las que estamos acostumbrados, los motivos, las normas, las medidas, etc. en el mundo grotesco se esfuman. Una forma característica del grotesco es lo fantástico (Mann, 1966: 20).

Eso no significa que lo fantástico tenga obligatoriamente que aparecer en el grotesco. El grotesco es posible sin lo fantástico. Lo que recalca Mann es la evidencia de la destrucción de los lazos o conexiones a los que estamos acostumbrados. Cuando el autor coloca a sus personajes en lo inhabitual para ellos, en lo «extraordinario», en la «circunstancia» como le gusta decir a Gógol, es decir, ante lo extraordinario de las circunstancias, esto le sirve como herramienta para descubrir el hecho satírico en esencia. Eso «extraordinario» puede ser lo absurdo. El absurdo que distorsiona la realidad, que la confunde, que le arrebatara cualquier sentido lógico. El sueño de la razón produce monstruos, dice Goya en su *Capricho* número 43: «El mismo lema de la razón que engendra monstruos afirma la creencia del autor en lo absurdo como realidad esencial de la experiencia humana. Frente al cosmos ordenado supuesto por los racionalistas ilustrados, contraponen el caos (...). Lo absurdo o lo caprichoso es auténticamente humano» (Helman, 1983: 169).

Un ejemplo de esta confusión entre realidad y ficción, el sueño y lo absurdo de la circunstancia, lo podemos ver en la película de Luis Buñuel *El discreto encanto de la burguesía* (1972). Buñuel explica en sus memorias que buscaba un pretexto para crear

una acción repetida. Ese juego de repetir una misma acción siempre le había interesado al director. Se ven varias repeticiones en *El ángel exterminador*: dos hombres son presentados uno al otro y se estrechan la mano diciendo «Encantado». Un instante después, vuelven a encontrarse y se presentan de nuevo, como si no se conociesen. Una tercera vez, y por fin, se saludan calurosamente como dos viejos amigos.

Un día, un colaborador le explicó a Buñuel que había invitado a varios amigos a su casa a cenar, pero había olvidado que él mismo estaba invitado en otra casa a la misma hora. Cuando los invitados llegaron, el anfitrión no estaba, y su mujer, ignorante de todo, se disponía a acostarse:

Esta escena se convirtió en la primera de *El discreto encanto de la burguesía*. No había más que proseguirla, imaginar diversas situaciones en las que, sin forzar demasiado la verosimilitud, un grupo de amigos intentan cenar juntos, sin conseguirlo (...) Había que encontrar su justo equilibrio entre la realidad de la situación, que debía ser lógica, cotidiana, y la acumulación de inesperados obstáculos que, no obstante, no debían parecer nunca fantásticos o extravagantes. El sueño vino en nuestra ayuda, e incluso el sueño dentro del sueño (Buñuel, 1982: 240).

El sueño, por el que tan atraído se sentía Buñuel, había sido el generador de la película *Un chien andalou*, obra nacida a raíz de la convergencia de un sueño de Buñuel y otro de Dalí. Los sueños van a aparecer repetidamente en las obras del aragonés.

El ejemplo paradigmático que utiliza la crítica rusa para mostrar un suceso fantástico en un mundo real y jugar con el doble plano es el relato de Nicolái Gógol *La nariz*. Gógol conocía muy bien la cultura popular, el teatro de la plaza, las leyendas, etc. El tema de la nariz ya existía en el teatro de ferias del Polichinela ruso, Petrushka, es decir, en el teatro cómico representado en plazas y mercados y basado en todo tipo de acciones cómicas: juegos de palabras, acrobacias, golpes, diálogos absurdos, sueños, máscaras, etc. Un actor hacía como que le robaba la nariz a otro, y este buscaba su nariz entre el público —y entre carcajadas.

El mayor Kovalev se levanta una mañana y descubre la ausencia de su nariz. Es algo fantástico, pero él se comporta de una manera natural. Va a la policía a denunciar el robo (¡no va al médico!). Cree reconocer su nariz en la catedral de Kazán en la cara de otra persona. El barbero Iván Yakovlevich y su esposa, que han encontrado la nariz, tampoco se sorprenden, solo se asustan y quieren deshacerse de ella. Ivan Yakovlevich la va a tirar al río desde un puente, pero un policía lo ve: el barbero muestra su lado sumiso, temeroso del poder, se aterra ante la mirada del policía. Todo es ilógico, increíble, pero los personajes se desenvuelven en el relato como si todo fuera normal, se mueven con naturalidad ante el hecho. Eso crea el efecto del relato.

Repetimos que el grotresco es una estética elaborada, no se queda en el humor burdo. Gógol trabajó todo un año en este breve relato, cuyo ensamblaje artístico está muy construido, aunque una lectura superficial lo pueda considerar inverosímil y simple (ya hemos dicho que el relato fue rechazado por el periódico «El observador moscovita» a causa de su trivialidad y banalidad). Gógol da muchos detalles psicológicos de los personajes, lo cual enriquece y amplía el relato. Estamos ante un castigo simbólico de un vanidoso funcionario y ante unas relaciones sociales muy marcadas por el estatus de los personajes. Toda esa fantasía muestra en el fondo una completa verdad de la vida, una realidad social. Hay detalles nimios (una fecha muy concreta) cuando interesa, y olvidos extraños: no sabemos si al perder la nariz el mayor Kovalev sufrió, sangró, si

fue dolorosa la pérdida... También se puede leer el relato desde el punto de vista cómico si aceptamos la fantasía del mismo.

Dice Mann: «Una vez que hemos admitido que el león, el burro y el zorro hablan, queremos oírlos vivos, en claro y concreto diálogo, y en esto consiste toda la sal del grotesco», pero aparte de esa posibilidad fabulosa, es posible que lo que nos parece inverosímil pueda suceder realmente: «¿Y por qué no creer que ocurren cosas absurdas como la historia de la nariz? —Rara vez, pero pasan—, asegura Gógol riéndose» (Mann, 1966: 53).

Yuri Mann hace una interesante comparación entre el grotesco hiperbólico de Rabelais y el grotesco satírico de Gógol:

La epopeya de Rabelais es un cuadro al óleo donde todo está claro, esmaltado, extremo, en relieve y tangible. El relato de Gógol es un fino dibujo a lápiz que nos maravilla no por su pintura o color, porque es de un único color, como el cielo de San Petersburgo, sino por su hábil distribución de claroscuro, de fina y elegante línea en las que se muestran recogidos no solo los contornos de los objetos y de las personas, sino su movimiento y respiración (Mann, 1966: 51).

Y, gracias a este ejemplo, pensamos inmediatamente en los *Caprichos* de Goya, sin color, pero con unos matices que las pinturas para los tapices no tienen: «Valéry observó que entre los grandes pintores que han prescindido del color, se encuentran precisamente los grandes coloristas —Rembrandt, Claude, Goya, Corot—, y (...) es notable en sus obras una conjunción misteriosamente exacta entre la *causa* sensual, que constituye la forma, y el *efecto* inteligible, que constituye el fondo o contenido» (Helman, 1983: 94).

Uno de los recursos que los románticos van a utilizar de forma reiterada para confundir al lector, para mostrar otra realidad, es el uso de esos elementos ya reseñados: locura, drogas, sueño, etc. que distorsionan la percepción de la realidad. Elaborando la teoría de que el cerebro humano filtra la realidad y no deja pasar todas las imágenes e impresiones, Aldous Huxley escribió en 1954 *Las puertas de la percepción*. Solo a través de las drogas (Huxley tomó mescalina, LSD y otras drogas alucinógenas) se podría captar un mayor número de esas impresiones e imágenes. Huxley se inspiró en una frase de William Blake: «Si se limpiaran las puertas de la percepción todo se le aparecería al hombre como es, Infinito»⁸.

Otro recurso que los románticos usaron para crear una sensación extraña es la figura del muñeco (títere, autómatas, maniquí...). El muñeco tiene algo de humano, se mueve como tal, incluso habla, pero se intuye que le falta algo, carece de alma. También el realismo grotesco deforma la realidad vaciando de alma a sus personajes, para crear una impresión satírica mayor. La apariencia, como en el autómatas romántico, es totalmente humana, pero existe en el interior una especie de esencia mecánica que le da vida. Dice Nikolaev acerca de los personajes «realistas» de *Historia de una ciudad* de Saltikov-Schedrín:

Semejante afirmación es justa en el sentido de que en estas figuras casi no hay nada verdaderamente humano. Cada uno de ellos, en su especie de «mecanismo vivo», está adaptado para completar la función de «represión» o de «intimidación». La originalidad

⁸ «If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, Infinite», del libro *The Marriage of Heaven and Hell*.

de las imágenes de los gobernadores está en que precisamente, según su apariencia, serían totalmente humanos. Y precisamente, el hecho de que una esencia mecánica vive en unos personajes «humanos» según su apariencia, crea una impresión satírica especialmente fuerte (Nikolaev, 1977: 218).

Esta técnica de crear personajes-títeres, vaciados de humanidad, la va a desarrollar Valle-Inclán en sus esperpentos, personajes a los que el autor mira desde arriba o a través de la deformación de un espejo cóncavo:

Si en cualquier obra satírica la vida real se representa como percibida a través de un espejo exagerado, en su aspecto cómico, así en la obra grotesca incluso se representa a través de todo un sistema de «espejos torcidos» que la deforman tanto, que ante el lector surgen acontecimientos claramente inverosímiles y fantásticos (Nikolev, 1977: 234).

Nikolaev cita al propio autor Schedrín, que previendo preguntas embarazosas sobre su extraña ciudad Glupov, escribió que la ciudad representaba un mundo prodigioso, pero que no se debería rechazar, salvo que se rechazara la existencia de lo milagroso completamente, pues hay milagros que, si se miran con atención, puede notarse una base clara y real.

Un ejemplo literario en el que se mezclan la fantasía, el absurdo, la sátira social y la realidad de una situación que consiguen un todo grotesco es, en la novela *Almas muertas* de Gógol, el capítulo en el que Chichikov y Sobakevich discuten sobre el precio de unos siervos muertos.

Pavel Chichikov llega a una ciudad de provincias, contacta con funcionarios y propietarios, les hace la coba y los va visitando en sus fincas con el fin de comprar sus almas muertas, es decir, comprar los nombres de los siervos fallecidos recientemente y aún no registrados oficialmente como muertos. Lo que pretende Chichikov es hipotecar un terreno con miles de siervos que no existen para aumentar su valor en la venta aprovechando la lentitud de la Administración imperial. Mamilov se los vende, Nozdriov se los quiere jugar a las cartas, la vieja viuda Korobochka se los vende, pero luego se arrepiente y cree haber sido engañada, el tacaño y miserable Pliushkin le vende no solo los siervos muertos sino también los huidos. Cada personaje muestra una vileza humana ante el gran vil Chichikov. Pero donde la escena toma características aún más fantásticas es cuando Chichikov trata (un trato durísimo, de profesionales) con el propietario Sobakevich. Sobakevich entiende que hay cierto engaño por parte de Chichikov, pero quiere beneficiarse y ensalza sus siervos muertos como grandísimos trabajadores, «otro le va a vender basura», «en ningún sitio comprará más barato una gente tan buena». No solo hay astucia en el trato para intentar cobrar más, hay también sinceridad, se cree de algún modo las excelencias de este o de aquel trabajador. Su razonamiento es ilógico, absurdo, cómico desde un punto de vista lógico, pero su «lógica» formada en su cabeza es consecuente con sus razonamientos. Está sinceramente orgulloso de sus siervos muertos, es una mercancía superior:

En la escena citada presenciamos el origen de lo ilógico, que forma un nuevo grotesco. La agudeza satírica se refuerza, ya no se contenta con subrayar, condensar, presentar en un primer plano los rasgos de la materia y cómo se destruye su estructura. Lo ilógico del grotesco conserva su fuerza y verdad en tanto y cuanto refleja la realidad, la medida real (...) Toda la literatura del realismo crítico estaba en la dirección de mostrar y subrayar, de analizar detalladamente llevándolo al límite, el absurdo y la contradicción del siglo mercantil (Mann, 1966: 19).

El autor que ha manejado el juego de los dos planos de forma magistral es Franz Kafka. La voz «kafkiano» ha trascendido y forma parte de muchos idiomas modernos con el significado de absurdo, extraño, inhumano. Eso se debe al mundo onírico, amenazante y extraño que Kafka describió, un mundo que el hombre no comprende y por el que se siente acosado. Kafka siguió técnicas anteriores haciéndolas modernas y proporcionándoles su estilo propio que, por otra parte, es sencillo.

En Kafka nos encontramos generalmente en mundos verosímiles, en una atmósfera realista (Brod la llama «ambiente del Instituto de Seguros»). Todo lo que rodea a los protagonistas suele ser contemporáneo, reconocible. Creemos estar en un mundo ordenado aparentemente. Pero al mismo tiempo sentimos que algo no funciona, algo en ello es totalmente absurdo, incongruente, algo que se halla en un plano diferente. Ese mundo es un completo desorden en el fondo. Hay ecos románticos en esa atmósfera extraña. Igual que Baudelaire denominaba al Goya tenebroso de las pinturas negras «monstruoso verosímil» vemos en Kafka algo monstruoso creíble. Rafael Argullol hace una interesante comparación y unión entre los siglos de Goya y Kafka: «Goya recurre a lo monstruoso frente a lo monstruoso de la misma manera que en el siglo XX es lo absurdo que se enfrenta a lo absurdo» (Argullol, 1984: 170).

Recordamos las cárceles y las escaleras de Piranesi que ya hemos mencionado: escaleras que no llevan a ninguna parte y no vienen de ningún sitio, espacios oníricos que recrean un espacio ilimitado, desequilibrado, irreal. En Kafka no aparece ese espacio antiguo, gótico, sino el contemporáneo, reconocible, pero además de presentarnos esas escaleras que no llevan a ninguna parte Kafka nos presenta a un personaje perdido que no sabe qué hace exactamente en esas escaleras. Como las escaleras de Piranesi, los pleitos de Kafka no tienen ni comienzo ni fin. Argullol también menciona otro enlace de Kafka con el romanticismo:

Heinrich von Kleist y su *Michael Kohlhaas* anticipa a Kafka (que lo admira) cuando muestra reiterada y obsesivamente la maquinaria administrativa de los Estados alemanes. Kohlhaas, impetuoso y recto, queda al descubierto: ingenuo, confuso y desconcertado ante los vericuetos burocráticos. Su error es creer que su enemigo tiene las mismas reglas de combate que él (Argullol, 1984: 242).

Algo de ello hay en Kafka. Es un eco. El problema de Joseph K. respecto a la maquinaria administrativa de comienzos del siglo XX es que no sabe de qué se le acusa, y ni siquiera sabe con quién está tratando. La maquinaria administrativa del siglo XX resulta ser fantasmal, sin nombres ni apellidos. Se consigue así una situación grotesca al coincidir circunstancias en planos no coincidentes.

Confusión, ambigüedad, sorpresa: todo es imprescindible para crear esa atmósfera de extrañeza; pero como hemos advertido anteriormente, para que surjan efecto han de ser reconocibles: y se reconocen en unos personajes sencillos, unos solteros burócratas, metódicos, que repiten sus actos con rutina. El choque de planos se da cuando estos personajes simples se ven enfrentados a un mundo que creían conocer, pero, que de repente no reconocen del todo, y no son capaces de enfrentarse a él.

Kafka toma del realismo literario ese mundo verosímil y reconocible. La familia, la casa, la oficina, pero a diferencia del realismo, al autor no le interesa conseguir y desarrollar unos comportamientos psicológicos sino producir el choque con lo inverosímil, a la manera de Gógol. Hay mucho de Gógol en Kafka. *La metamorfosis* empieza con el problema del cambio físico a bocajarro, sin prolegómenos. Ese hecho no

es posible en la realidad, pero lo aceptamos y nos sumergimos en un espanto (no es un sueño). Al igual que sucede en *La nariz* de Gógol, el autor nada nos dice del dolor de Samsa al cambiar su cuerpo por el de un escarabajo, al perder sus músculos, su piel, sus huesos. Kovalev, al levantarse sin nariz no va al médico, sino que va a la policía, como si se la hubiesen robado. Gregorio Samsa se ve transformado en un insecto y su primera preocupación es llegar tarde al trabajo y cuando llega el jefe de almacén de su empresa se preocupa por la posibilidad de perder su posición en el trabajo. De hecho, Gregorio Samsa considera su metamorfosis «una gran desgracia» pero no hay pánico, no se vuelve loco, lo acepta con resignación, incluso quiere levantarse, vestirse, desayunar. Lo que le preocupa es su profesión, su futuro, no su estado. Aún cree que va a poder ir al trabajo, aunque desgraciadamente va a llegar tarde: «Lo que tengo que hacer es levantarme, que el tren sale a las cinco» (*La metamorfosis*: 10).

Aquí hay oculta cierta comicidad: lo que Samsa y Kovalev consideran sensato, razonable y lógico es extraña y monstruosamente irracional. Hay una colisión entre la situación verdadera de una persona y la visión que esa persona tiene de sí misma. El lector queda sorprendido, hay algo que no encaja. En *El proceso*, todo lo que sabe el lector, la realidad que percibe, lo conoce a través de la percepción de Joseph K., de su conciencia, y el lector se pregunta si puede confiar en el conjunto, si todo es real verdaderamente. Ni el personaje protagonista ni el lector saben lo que está ocurriendo verdaderamente.

Otra técnica presente en ambos autores es dar pequeños detalles muy específicos que pretenden dar una verosimilitud realista, pero es solo parte del engaño: en Gógol hay ciertas fechas precisas que no aportan nada en el fondo; en Kafka detalles de los botones, de la ropa o del polvo en las pinturas. Así ve Hanna Arendt a los personajes en el mundo kafkiano:

Estas narraciones no tienen nada que ver con la realidad en el sentido de la novela realista (...) Los papeles son en suma indefinibles. El mundo de Kafka carece del carácter de veracidad. Los personajes secundarios y los protagonistas carecen de rasgos definibles psicológicamente, los unos porque no viven fuera de sus papeles, posiciones y profesiones, los otros porque están poseídos plenamente por un propósito concreto: ganar un proceso, conseguir un permiso de residencia, de trabajo, etc. Los personajes no tienen tiempo ni posibilidad de desarrollar rasgos individuales (Arendt, 1999: 184-185).

La descripción que el autor hace de Gregorio Samsa en *La metamorfosis* es desde el comienzo negativa, repugnante. Es una técnica para deshumanizar más a Gregorio, presentar más su lado animal repulsivo y asqueroso: en la boca tiene una babilla marrón (recuérdese al tirano Banderas con su permanente babilla verde en la comisura por mascar coca), trepa por las paredes dejando un rastro viscoso. Al pasar junto al cuadro de la hermosa dama hay un contraste belleza-fealdad. El autor conseguirá otro contraste cuando el lector se percata de que Gregorio es un pobre diablo que se esconde de su familia y que es golpeado y perseguido por su padre. Otro contraste añadido es compararlo con la hermana, joven, atractiva, ya casi una mujer, que sabe tocar el violín y atrae la atención de la familia y de las visitas, mientras que él debe esconderse debajo de la cama porque es la vergüenza de la familia.

El proceso comienza con una detención extraña que se basa en una suposición. Nada sabemos del personaje principal, que se encuentra acostado y debe hacer frente de repente a una situación incongruente con unos desconocidos también incongruentes que así mismo desconocen de qué se trata el asunto. Después sabemos que la vida de Joseph

K. está reglada sistemáticamente: «Se quedaba en la oficina hasta las nueve»; una vez a la semana se encuentra con Elsa «una camarera nocturna que recibe las visitas acostada». Se ve que Joseph K. es ordenado, responsable. Se puede confiar en él. Este orden se rompe repentinamente. Lo oficial y lo privado se mezclan, pero de una forma incongruente. Las escenas absurdas se suceden: Joseph K. no puede tomar el desayuno porque los dos desconocidos lo han devorado delante de él; como es el día de su cumpleaños piensa que se trata de una broma de sus compañeros de oficina, e intenta comportarse de forma que no se note «que no ha entendido la broma». Lo cómico en este momento es para Hans-Georg Wendland el hecho de que K. está tenso, no se relaja, cuida de su disciplina y control y carece de humor en todo momento; su esfuerzo continuo es no aparecer ridículo en vez de aprender de la experiencia. Aunque no tiene ninguna culpa teme comportarse de forma descuidada y ser castigado por ello. Como es un hombre de orden, busca sus papeles y documentos, aunque nadie se los haya pedido, pero solo encuentra su licencia de ciclista y su hoja de nacimiento: «Las estructuras mentales de Joseph K. están fuertemente definidas entre el arriba (autoridades, administraciones superiores), el abajo (empleados inferiores) y una zona intermedia donde se encontraría él: el hombre limitado» (Wendland, 2011: 13-14). Los desconocidos le obligan a vestirse de domingo, con chaqueta.

Cuando se trasladan a la habitación de la señorita Bürstner la escena se erotiza: el inspector espera sentado en la cama, los desconocidos manosean las cosas privadas de su vecina de habitación. Después, la propia señorita le confesará que el tribunal tiene para ella un peculiar poder de atracción (erotización de la esfera del derecho y jurisdicción que se repetirá con la enfermera Leni, la cual se enamora de todos los clientes del abogado enfermo). Estamos no ante el clásico Eros-Tánatos sino ante el inverosímil Eros-Ley.

Por la noche, cuando tras larga espera Joseph K. puede hablar con la señorita Bürstner y se mete en su habitación, percibimos como si la escena diurna se repitiera, pero ahora al revés, ahora es Joseph K. quien invade el espacio ajeno, como si ahora fuera él el inspector. Y besa a la señorita Bürstner «como un animal sediento». Este momento erótico es extraño y contribuye a que el lector se sienta como si estuviera ante otra escena inverosímil y absurda, aunque en la realidad sea una escena totalmente normal y posible. La atracción sexual entre ambos se debe al hecho de que él es ahora un procesado.

Todos estos ejemplos demuestran que la técnica narrativa de Kafka consta de diferentes niveles o planos. Estos planos se mezclan, pero la transición entre ellos no está clara. Nos encontramos ante una situación verosímil, en un lugar verosímil, pero de repente no entendemos el papel de los personajes, de hecho, y repetidamente, ni ellos mismos saben cuál es su papel. Por eso, muchas de estas escenas acaban en un absurdo.

Otra forma de confundir que utiliza Kafka es a través de los espacios. Nos encontramos en un espacio creíble cuando de repente, tras una puerta, entramos en mundo ajeno al anterior, sin transición. De nuevo es la técnica de diferentes planos mezclados. Esto ocurre varias veces en *El proceso*. Joseph K. es citado en el tribunal la primera vez ¡en domingo! El edificio presenta diferentes patios, escaleras donde juegan los niños y las mujeres limpian. El autor crea más angustia en el lector: Joseph K. no sabe adónde debe ir, así que va llamando a diferentes puertas (el último trabajo de Heracles fue el más difícil de resolver porque no sabía adónde ir para encontrar las manzanas de oro del jardín de la Hespérides). Estamos en las mismas escaleras que pintara Piranesi. Y tras una de esas puertas se encuentra una casa que tiene una galería y

un gran número de gente agachada porque la altura es muy baja. De una escalera de vecinos normal, creíble, donde los niños juegan pasamos sin transición a un lugar que recuerda en parte una gran buhardilla, en parte el coro superior de una iglesia. Se trata de la sala del tribunal. Le interroga un juez de instrucción, él se defiende bien, la multitud ríe sus respuestas y aplaude (teatralización del juzgado). De nuevo pasamos a otro plano: todos ellos son funcionarios, todos llevan una insignia que les delata.

A este cambio de diferentes planos se unen ciertos detalles absurdos, que confieren al relato un halo aún más absurdo. Por ejemplo, junto a la sala hay una habitación que se usa para las sesiones. Si no hay sesiones, viven en esa habitación el ujier y su esposa, por lo que deben meter y sacar los muebles a menudo: «Es uno de los inconvenientes del trabajo de mi marido» (*El proceso*: 508). El lugar carece de intimidad: una noche el juez instructor se queda a trabajar, la mujer le deja una lámpara y él se la devuelve mientras ella está acostada. Una vez dentro del juzgado, el conjunto es un laberinto de pasillos, abarrotados de gente que pulula arriba y abajo. Para salir, Joseph K. debe pedir al ujier que le acompañe, pues teme perderse. Hay un momento en el que el absurdo se apodera de nuevo de la escena, pues Joseph K. quiere salir y no puede, igual que sucede en la escena de Luis Buñuel de *El ángel exterminador*.

Otra sorpresa la ve Joseph K. en su propio lugar de trabajo tras una puerta. Al abrir la puerta del trastero ve a los dos agentes que le han detenido siendo flagelados por un verdugo. Nada se ha dicho de si Joseph K. está durmiendo y se trata de un sueño. Es real, está en su oficina, trabajando. De nuevo es una escena que no encaja: no sabemos si se trata de un sueño, de un pensamiento o de una alegoría.

Todo lo que rodea al abogado Huld se halla de nuevo emborronado, difuminado, pasamos de lo coherente a lo incoherente constantemente en una atmósfera oscura (todo esto queda muy bien reflejado en la película de Orson Wells *The trial*). Huld trabaja en la cama porque está enfermo, su enfermera Leni se enamora de todos los clientes (encuentra atractivos a todos los acusados), de nuevo estamos ante el inverosímil y novedoso Eros-Ley; hay un cliente, el comerciante Block, que tiene habilitada en la casa una habitación para las ocasiones en las que el abogado Huld está cansado y no le da audiencia hasta el día siguiente (hay que pasar por encima de la cama porque la habitación es muy pequeña). Block tiene ya mucha experiencia, lleva más de cinco años de pleitos. Sabe que K. es un novato y le pone en contacto con Titorelli, el pintor oficial de jueces, y uno de los que más sabe sobre los entresijos y los laberintos legales. La absolución verdadera no se puede conseguir, pero hay otros trucos para conseguir escaparse: absolución aparente o prórroga indefinida. La buhardilla del pintor es muy pequeña, sofocante, K. no puede respirar; también hay que pasar por encima de la cama para entrar, y resulta ser una parte de las oficinas de justicia: desde su buhardilla se puede acceder directamente al pasillo de oficinas. Finalmente, el sacerdote que se encuentra en la catedral, también es funcionario de justicia.

En definitiva, el autor consigue despistar y confundir al lector, pasando por distintos planos de verosimilitud e inverosimilitud logrando una atmósfera llena de absurdos donde siempre seguimos un pasillo que nos dirige hacia lo no-verdadero. Estamos en una continua lucha entre lo que se quiere ser y el mundo, y estos planos no encajan porque están en niveles diferentes: «La diferencia trágica de la empresa reside en que, en este mundo de la exclusión, de la separación radical, todo es falso e inauténtico en cuanto lo contemplamos, todo vacila en cuanto nos apoyamos» (Blanchot, 1992: 70-71).

Damos un par de ejemplos del juego de los dos planos en otros dos autores, también de lengua alemana, Bertolt Brecht (1898-1956) y Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), algo posteriores ambos a Franz Kafka.

La obra *Cabezas redondas y puntiagudas* (1934) de Brecht, es un ejemplo muy claro en el que se muestran dos planos diferenciados: tras las palabras y personajes extraños, grotescos, fantásticos, irreales, reconocemos una serie de rasgos reales. Vemos ocultas una serie de razones siniestras de la ideología del nacionalsocialismo y de la locura racial. Todo es irreal, pero lo que sucede bien podría suceder (y sucedió) en la vida real; por eso los dos planos en distintos niveles. En un país ficticio llamado Jahoo, las luchas de clases entre terratenientes y pueblo quedan mitigadas por las luchas entre las dos razas, los que tienen la cabeza redonda y los que la tienen puntiaguda, los Tschuchen y los Tschichen. Al final, tras unas cuantas ejecuciones, el virrey soluciona el problema señalando a los verdaderos enemigos: ¡los cabezas cuadradas!

Dice Yuri Mann al respecto: «La tendencia en el grotesco para superar las contradicciones de la realidad burguesa por medio de sus objeciones encontró su expresión culminante en nuestro siglo en la obra de Bertolt Brecht» (Mann, 1966: 73).

Dürrenmatt, por su parte, muestra un mundo sin planificar con seres grotescos que se contradicen, y muestra lo quimérico y lo monstruoso en distintos matices como forma de mostrar la ambivalencia. Frente al distanciamiento de Brecht usa la exageración grotesca como medio de crítica: el mundo es irreflexivo, la gente brutal.

Dmitri Nikolaev recuerda una frase lapidaria de Friedrich Dürrenmatt que otros críticos han repetido después: «Nuestro mundo se ha dirigido al grotesco de la misma manera que hacia la bomba atómica» (*Theaterprobleme*) —1954—.

En *Los físicos* (1961) vemos reflejado el cruce de planos de lo que parece y lo que es. Un joven físico nuclear, Möbius, se encierra voluntariamente en un sanatorio mental porque teme que su gran descubrimiento sea usado de forma catastrófica. Para parecer loco alega que el rey Salomón le ha dado las claves del descubrimiento. Con él están encerrados un loco que se cree Isaac Newton y otro que cree ser Albert Einstein. Dos enfermeras han sido asesinadas, las que cuidaban de ambos locos, pero la directora del sanatorio defiende a sus pacientes ante el inspector de policía. La tercera enfermera, que cuida de Möbius es asesinada también. Al final de la comedia sabemos que los dos locos no lo son, sino dos espías del Este y del Oeste, pero que al final han acordado con Möbius guardar el secreto del descubrimiento por bien de la humanidad. Möbius no es tan bueno como parece pues ha asesinado a su enfermera porque esta se ha enamorado de él. La directora del sanatorio pierde su «máscara» y muestra quién es en verdad, una psicópata: ha robado los planos del secreto que va a utilizar en su beneficio económico y cree que lo ha conseguido todo gracias a la ayuda del rey Salomón. Por tanto, la única loca era la directora, los espías asesinos acaban haciendo el bien a la humanidad y el sabio «bueno» es un asesino; y los tres pacientes, que han entrado libremente, acaban encerrados por la directora en el sanatorio. Es el mundo al revés, y el mundo engañoso de las apariencias.

El grotesco aquí muestra la paradoja, la contradicción, la apariencia, el sinsentido, la ambivalencia:

En su concepción de la comedia, que él remite a la comedia ática de Aristófanes, tiene un importante sentido el concepto de «ocurrencia» (Einfall). Como en aquellas obras griegas, irrumpe en Dürrenmatt lo inesperado, lo casi surrealista, el suceso grotesco, en forma de casualidad en la cotidianeidad de las normas habituales

cambiando el mundo conocido, con lo que se logra un conflicto cómico (Georgi, 2003:84).

En definitiva, vemos que el grotesco usa la ambigüedad para romper el orden y crear confusión. Muestra una realidad que nos parece verosímil, pero algo no encaja del todo, verosimilitud e inverosimilitud se entrecruzan y crean extrañeza. Hay muchas formas de crear ese ambiente: cruzando los tiempos (anacronismos), presentando como natural algo fantástico (Gógol) o describiendo un mundo conocido donde los planos no encajan (Kafka).

EL ABSURDO

En el siglo XXI, ¿podemos hablar de una continuidad en esta evolución de la estética grotesca? ¿Qué nuevas conexiones, qué nuevos elementos se van a añadir al grotesco? Esta evolución en absoluto ha llegado a su final, el grotesco va a seguir aportando nuevas formas de expresión, asimilando lo anterior y variando lo necesario.

La nueva conexión en la actualidad es el absurdo. El absurdo tiene rasgos inherentes al grotesco por su capacidad de presentar lo que no tiene sentido, lo que es contrario a la razón. El grotesco contiene en sí lo absurdo. Aunque es un rasgo que utiliza constantemente la modernidad se trata de un fenómeno muy antiguo, arcaico, que ha existido desde los tiempos remotos, pero que al aportar nuevas y diferentes formas, y con otros propósitos, se presenta como innovador, moderno y con muchas posibilidades de creación. Dice Martin Esslin en su estudio sobre el teatro del absurdo:

No podemos indagar los orígenes de un fenómeno de nuestros días como el Teatro del Absurdo sin haber definido previamente su naturaleza lo bastante como para ser capaces de discernir cuál de los múltiples patrones estéticos lo fundamenta. Los movimientos de vanguardia no son jamás completamente nuevos, sin precedentes. El Teatro del Absurdo es una vuelta a viejas, incluso arcaicas, tradiciones. Su novedad reside en la combinación, en cierto modo insólita, de estos antecedentes (Esslin, 1966: 243).

Y así vemos ya rasgos absurdos respecto al lenguaje en Rabelais, por ejemplo, la solución que Pantagrúel da a un conflicto incomprensible con consejos igualmente incomprensibles que ambas partes aceptan alegremente como sabias (y que no es en esencia sino la misma escena cómica que nos presenta el Arcipreste de Hita en la «Disputación que los griegos y los romanos tuvieron» en el *Libro de Buen Amor*). En este mismo nivel lingüístico incomprensible, baste recordar todo el amplio espacio que ocupa la prosa sin sentido en *Tristram Shandy*. Estos ejemplos no hacen sino seguir la antigua tradición del *mimus* antiguo, la pantomima antigua, la *Commedia dell'arte* o el bufón.

Otras escenas paródicas, claro ejemplo de la tradición del humor popular (juegos de palabras, trabalenguas, refranes, dichos) que aparecen tanto en Rabelais como en la novela picaresca española, son las relacionadas con el uso del lenguaje como un juego que acaba en el absurdo.

En Rabelais, un estudiante habla latinizando el idioma y Pantagrúel no le entiende; en el proceso entre Besaculo y Husmeavano nadie entiende las causas del litigio porque hablan un idioma incomprensible, pero Pantagrúel da su sabia opinión, a la vez incomprensible, y ambos contendientes la aceptan encantados; discurso latinizado y farragoso del doctor de la Sorbona Maese Juanobtús que hace estallar en risas a

Eudemón y Ponócrates; el lenguaje de la Sibila cuando le piden interpretar a un sordomudo; el lenguaje del filósofo Trullogán, que explica y explica y no dice nada...

Este tipo de idioma incomprensible aparece en Quevedo varias veces: una conversación desvariada con un hombre que tras decir varias incoherencias pretende absorber el mar con esponjas: «Yo tengo pensada una invención para hundir la mar en aquella parte por doce Estados»; otra conversación inverosímil con un viajero que habla en términos matemáticos: «Preguntóme si iba a Madrid por línea recta, o si iba por camino circunflejo» y luego le enseña a descabalgar haciendo «un ángulo obtuso con las piernas, y que, reduciéndolas a líneas paralelas, me pusiese perpendicular en el suelo», o luchar a espada: «Con este compás alcanzo más, gano los grados de perfil; ahora me aprovecho del movimiento remiso para matar el natural; esta había de ser cuchillada, y esta tajo» (recordemos que Quevedo era un excelente espadachín); un sacristán ridículo con versos plagados de ripios que los vende a los pobres y que tiene el borrador de una obra sobre Noé, con animales, pero la explicación la harán los loros, los papagayos y las picarazas; Pablos defiende a la mujer del carcelero Moráez de ser judía con argumentos que no tienen ni ton ni son, etc.

En la misma tradición cómica Estebanillo escribe un soneto sin sentido que nadie entiende y todos alaban como excelente. En Mateo Alemán el sinsentido de las normas en el Arancel de Necedades va acompañado del sinsentido en el idioma. Estos son ejemplos del absurdo cuando se introduce con intención en el idioma para arrebatarse el sentido a las palabras y vaciarlas de significado y coherencia.

En la pantomima antigua aparecía un payaso que hacía de loco o de estúpido y decía cosas sin sentido y se comportaba de modo absurdo. A veces, estos payasos improvisaban, pues no estaban sujetos a las reglas de la comedia o la tragedia. En el *mimus* se mezclaban temas elevados y groseros, serios y banales, lo burlesco y lo cómico, el realismo con elementos fantásticos y mágicos. Esa corriente continuó durante la Edad Media con los payasos ambulantes, descendientes directos de los mimos romanos. Otro descendiente del *mimus* será el bufón del rey, que también aparecerá junto con los clowns en Shakespeare. Los juegos con el idioma, la puesta en escena (técnicas circenses, bromas, equívocos, caretas...) se encuentran también en la *Commedia dell'arte*, que tiene un parecido muy patente con el mimo y que en Francia sería asimilada por la comedia (Molière y Marivaux). En época más reciente, con la aparición de las vanguardias, Daniil Jarms en Rusia o Ramón Gómez de la Serna en España, entre otros muchos, utilizan el absurdo para crear imágenes inverosímiles a partir de una palabra, de un concepto, de un objeto.

Otros elementos tradicionales del *mimus* se fundieron en la tradición del *music-hall* inglés y el vodevil americano, y ya en el siglo XX, en la comedia cinematográfica muda: Chaplin y Keaton. Es interesante comprobar la secuencia de la continuación, pues los padres de Charles Chaplin habían trabajado en el *music-hall*, y Buster Keaton actuaba ya de niño en el vodevil con sus padres, que eran actores; ambos artistas, Chaplin y Keaton dominaban las técnicas propias de los acróbatas y de los payasos.

La comedia cinematográfica muda es, sin duda, una influencia decisiva sobre el Teatro del Absurdo. Posee la onírica maravilla de un mundo visto desde fuera por los ojos incapaces de comprender de alguien que está apartado de la realidad. Es una pesadilla que muestra un mundo en constante movimiento y carente de significación. Y nos recuerda continuamente el poder poético y profundo de la acción muda, sin propósitos (Esslin, 1966: 250).

El cine sonoro inmediatamente posterior al mudo continuó con las características del absurdo, no solo en el lenguaje, sino en las escenas, prosiguiendo con la tradición de la *Commedia dell'arte* y el vodevil (Stan Laurel y Oliver Hardy, y los Hermanos Marx): «Ionesco dijo que los surrealistas franceses le habían «nutrido» pero que las tres influencias más grandes en su obra eran las de Groucho, Chico y Harpo». También los Hermanos Marx, Laurel y Hardy, como los mencionados Keaton y Chaplin, se iniciaron en el mundo del vodevil (véase Esslin, 1966: 246-250).

En la literatura moderna, el absurdo literario ha aportado nuevos materiales y renovados tonos al absurdo tradicional. El tono satírico ha sido poco a poco reemplazado por elementos absurdos a lo largo del siglo XX. La literatura moderna presenta el mundo y la existencia humana parcial o totalmente como un absurdo. El ser humano aparece en un mundo que no tiene sentido.

De los muchos ejemplos que se pueden proporcionar del absurdo en el cine actual, recordaremos a Luis Buñuel en *El ángel exterminador* (1962). La película nos muestra a un grupo de burgueses que, tras asistir al teatro, se reúnen a cenar en una gran mansión. Acabada la cena, incomprensiblemente, no pueden abandonar el salón, sin que haya nada visible que se lo impida (compárese con *El castillo* de Kafka, en el que un agrimensor es contratado para llevar a cabo un trabajo y citado en un lugar al que le es imposible acceder por problemas burocráticos). Este absurdo sería un absurdo onírico, fantástico, como una pesadilla, que Buñuel usa para mostrar el cambio de comportamiento que se produce en los burgueses, cuando al cabo de unos días encerrados, sin alimentos, empiezan a mostrar su verdadera faz salvaje e inmoral, y que Kafka utiliza para mostrarnos una víctima de la burocracia inmensa e impersonal. En ambos ejemplos, observamos dos obras, una literaria y otra cinematográfica, que utilizan el absurdo para mostrarnos otra cara de la realidad.

Otro ejemplo cinematográfico es el film de los Monty Python *Monty Python and the Holy Grail* (1975). Toda la película es grotesca en sí: el rey Arturo y sus caballeros se desplazan simulando que cabalgan, como niños, al son del golpe de cocos; son atacados por los franceses desde las almenas del castillo, que les arrojan conejos, calabazas, coles, gallinas y vacas para defenderse; el Caballero Negro es derrotado por el rey Arturo, y ya sin brazos ni piernas le llama cobarde cuando este se va, exigiéndole que siga luchando; son devorados por un monstruo que resulta ser un conejo carnívoro... Pero toda esta fantasía grotesca y divertida sucede dentro de una escenografía medieval más o menos verídica: trajes, personajes mítico-literarios, lugares, situaciones, con lo que se crea cierta verosimilitud temporal. En la escena final, dispuestos a atacar el castillo donde se encuentra el Santo Grial, el rey Arturo y su ejército son rodeados por los coches con sirenas de la policía, los policías detienen al rey Arturo y dispersan al resto del ejército a empujones como si se tratara de unos gamberros tras un partido de fútbol. Con esta escena sin sentido que interrumpe el tiempo histórico se rompe toda la «verosimilitud» anterior para crear en el espectador otra risa, porque se ha transgredido la transgresión que ya era el propio film, y el mítico rey Arturo es tratado como un *hooligan* de fútbol.

Hemos dado un par de ejemplos de entre los muchos que se podrían extraer. Igual que el grotesco se encuentra en la vida misma, en la realidad cotidiana, también lo absurdo se encuentra en múltiples ocasiones y de diversas maneras en la vida real.

Esslin intuye una relación especial entre lo absurdo y lo teatral. El lenguaje mismo puede ser un teatro verdadero, pero también el desfile real, el paseílo de los toreros, la procesión de los atletas olímpicos o el ritual eclesiástico. Todos ellos

contienen elementos teatrales puros y abstractos, con significados profundos, incluso metafísicos (Esslin, 1966: 244-245).

A partir de las vanguardias de comienzos del siglo XX (especialmente el surrealismo), el absurdo va a aparecer paulatinamente, no solo respecto al lenguaje sino en escenas, incluso como tema central de la obra literaria, tanto grotesca como no grotesca (ya hemos advertido que no todo absurdo es grotesco). El absurdo se va a desarrollar a lo largo del siglo poco a poco, se pone de moda porque es muy moderno y muestra de una nueva forma al ser humano, satisfecho en su vida trivial y mecánica, complacido y alejado de los hechos básicos y misteriosos de la condición humana. Esa inconsciencia humana se debe a que la relación del hombre con la divinidad se ha diluido y el hombre aparece privado de certidumbres religiosas.

Y así, después de la segunda mitad del siglo XX, el teatro que surge tras la Segunda Guerra Mundial (Beckett, Ionesco, Genet, Arrabal...) o el cine (Buñuel, Lubitsch, Berlanga, Monty Python, Almodóvar, José Luis Cuerda...) se extiende el uso del absurdo como un recurso de sorpresa y de humor. Esta faceta novedosa del absurdo y sus posibilidades artísticas en la cultura actual hace que también sea un recurso frecuente en la literatura contemporánea, y así en nuestra literatura actual podemos citar, entre otros, a Enrique Vila Matas *El mal de Montano*, *Historia abreviada de la literatura portátil*, a Luis Landero *Juegos de la edad tardía*, *El mágico aprendiz*, o Javier Marías *Mañana en la batalla piensa en mí*, donde se suceden una serie de improbables sucesos que nos hacen pensar más en el absurdo que en la realidad.

Otra técnica paralela para conseguir un mundo absurdo es subvertir los valores, conseguir un «mundo al revés» que no comprendemos. Esa técnica está presente en la tradición carnavalesca.

Un ejemplo es la novela de Mijaíl Bulgákov *El Maestro y Margarita*, que nos presenta un mundo al revés porque quien viene al mundo a impartir justicia contra los malvados es el diablo. Al igual que Mefistófeles, «una potencia que tiende hacia el mal y, a veces, produce el bien» (*Fausto*: 33), también Voland acaba haciendo el bien, al menos lo iguala con el mal. Moscú se ha convertido en una ciudad donde el mal se ha apoderado del bien. Los hombres buenos están arrinconados y son acosados. Por eso viene el diablo; no se puede permitir ese desequilibrio, y viene a castigar a los malvados: delatores, traidores, cobistas, hipócritas, aprovechados, mentirosos, sobornadores, etc. La moral social que pregona el Estado, en este caso, el estado comunista, no es cierta, la hipocresía aparece por todos los rincones, pero el miedo impide denunciarla, quien lo hace es relegado o desaparece. Los diablos muestran esa farsa con sus trucos.

Esta característica del mundo al revés es una constante en el marqués de Sade. Justine, obsesionada por encontrar el bien siempre acude al mal, y también sucede en la versión de Buñuel *Nazarín*, quien, en su amor por el hombre, se esfuerza por hacer el bien, pero consigue traer el mal a los que le rodean. Recordemos aquí el pasaje del pastorcillo Andrés en el *Quijote*. Don Quijote, queriéndole ayudar y obligando al mayoral a pagarle lo que le debe, una vez abandona el lugar deja al muchacho indefenso, el cual recibe un castigo mayor.

Volviendo al cómic moderno (o los dibujos animados) sirva de ejemplo de un mundo al revés un capítulo de la serie de *Los Simpson* que fue considerado oscuro e impropio, pero viéndolo creemos que molestó porque pervierte y ridiculiza una serie de valores de toda una sociedad. Nos referimos al capítulo 176 de la octava temporada (1997) «El enemigo de Homer»: Frank Grimes aparece en un programa de televisión

como ejemplo a seguir de la persona que se hace a sí misma y triunfa con esfuerzo: abandonado por sus padres, no fue a la escuela, pero se esforzó para triunfar en la vida, estudió por correo mientras trabajaba y se diplomó en física nuclear. Todo lo que ha conseguido el joven Grimes se ha debido a su trabajo, a su esfuerzo y a su perseverancia. Es presentado como un modelo para la sociedad. El director de la central nuclear donde trabaja Homer Simpson ve el programa y contrata a Grimes. Rápidamente choca Grimes con Homer: le parece vago, irresponsable, sucio, chapucero, come como un cerdo... ¡Él representa todo lo malo de Estados Unidos! En cualquier otro país sería el último de la escala social. Pero el episodio consiste en mostrar que todo lo malo que Homer hace triunfa sobre todo el esfuerzo del buen ciudadano Grimes. Al final, tras intentar ridiculizar a Homer y tras fracasar de nuevo, Grimes se vuelve loco, quiere convertirse en un Homer lamentable, holgazán y sucio y hacerlo todo mal, toca una resistencia eléctrica sin guantes y muere electrocutado. En el sepelio, Homer duerme, ronca y babea mientras el pastor dice su homilía, y entre sueños le pide a su mujer que cambia de canal, con lo que provoca la risa de los asistentes mientras el féretro del infortunado Grimes desaparece bajo tierra (muerte y risa). Homer, el mal americano, la vergüenza del país, el ejemplo a evitar, ha sido la causa indirecta de la muerte del abnegado americano, el que se ha esforzado en su vida y se ha hecho a sí mismo; y ha triunfado sobre él. Es el mundo al revés del grotesco, la subversión de los valores y la transgresión que se opone a lo que debería ser correcto.

El absurdo es, en definitiva, el rasgo grotesco más actual y con más posibilidades de desarrollo.

COSIFICACIÓN Y ANIMALIZACIÓN. LA SÁTIRA

La carga grotesca que porta la marioneta, el muñeco, el guiñol por su parecido humano tiene su correspondiente con la imagen-persona que sugiere una idea de mecanización y automatismo de determinados tipos sociales, hostiles a la vida y al individuo. El personaje se desnuda de alma y se deshumaniza totalmente. Este rasgo grotesco se consigue también humanizando a los animales, que hablan y toman rasgos humanos: pájaros, peces, mamíferos, adquieren rasgos humanos y hasta parecen tener alma. Estos animales humanizados proceden de una larga tradición oral y literaria, muy recurrentes en determinadas épocas, y han sido una de las grandes herramientas que han utilizado los satíricos.

Y es que la sátira también juega a menudo con la extrañeza. La mirada satírica contempla el mundo con una mezcla de risa, extrañeza e indignación. Dice Hodgart: «La sátira comienza con una postura mental de crítica y hostilidad, por un estado de irritación cansada por los ejemplos inmediatos del vicio y de la estupidez humanos» (Hodgart, 1969: 10).

La sátira no tuvo un proceso estabilizador de normas como tuvieron la épica, la tragedia o la comedia, a excepción parcial de la sátira romana: monólogo en verso sobre diversos tópicos morales, pero existe en todas las culturas, generalmente a través de canciones de escarnio o burla. Los esquimales dirimen litigios a través de canciones-escarnio entre las partes; quien primero pierde el hilo, duda o tartamudea repetidas veces, ha perdido. Los rusos tienen un género folclórico y popular llamado «chastyshka» que es una canción de cuatro estrofas, divertida, satírica, a menudo de contenido sexual, muy similar al «Limerick» británico. En la época soviética sobrevivió como sátira contra el gobierno. En Aragón, y con el mismo espíritu de la «chastyshka» rusa, están las llamadas «Jotas de picadillo», que son comunes a otras existentes en la

península, que siguen la tradición de las medievales «Cantigas d'escarnho e de maldizer», que a su vez seguían la tradición provenzal del «Sirventés». Todas estas formas son invectivas procaces e ingeniosas, cómicas, muchas veces improvisadas, dirigidas contra una víctima a la que se nombra. Incluso Alfonso X el Sabio escribió algunas cantigas de escarnio, que muestran obscenidad. Hay elementos satíricos en los poemas de los Goliardos, en las *Danças* de final de la Edad Media en las que se critican a ricos y poderosos, así como las condiciones sociales de la época, o en el Arcipreste de Hita (anti-ecclesiásticos generalmente), por nombrar unos ejemplos. Como se ve es una tradición popular de la que la literatura, incluso moderna, también se hace eco: «Francisco el Hombre, así llamado porque derrotó al diablo en un duelo de improvisación de cantos, y cuyo verdadero nombre no conoció nadie» (*Cien años de soledad*: 64).

De la comedia la sátira tomó la tipificación de personajes, la reducción y la parodia. No toda sátira es grotesca, pero sin embargo el grotesco sí tiende con facilidad hacia la sátira. Una de las características que comparten sátira y grotesco es el uso de animales para sus fines críticos o paródicos, aunque de forma diferente.

La sátira pudo originarse en la fábula de animales, que a su vez tiene su origen en el mundo mágico del cuento popular. Desde las diferentes variaciones del zorro Renart (Reynard, Rénard, Reineke) hasta el *Animal Farm* de Orwell, el mundo animal sirve como recurso para recordar la esencia animal del hombre, una contrafigura, como efecto visual, como caricatura o historieta cómica, siguiendo la larguísima tradición de la fábula (Hodgart, 1969: 119). El grotesco humaniza a los animales, o animaliza a las personas, con el fin de degradar y de producir un efecto cómico, extraño. Incluso Goethe se sintió atraído por este personaje popular y medieval, y compuso un poema épico-animalesco en hexámetros, *Reineke el zorro* (1793). Goethe adopta el tema con claro ánimo satírico, e intenta parodiar la vida cortesana utilizando a los animales, de no muy distinta manera a como lo había hecho Esopo. Presentar a las personas a través de figuras o roles animales es un tema folclórico muy recurrente y apropiado para la crítica. De ahí que, en los *Caprichos*, Goya recurra en reiteradas ocasiones a las asnerías, monerías o a las aves de rapiña con grandes picos y afiladas garras.

A veces la sátira se queda simplemente en buenas intenciones sociales, en una sátira social sin intención de cambiar las cosas, pero que quiere limpiar impurezas, malos usos o desviaciones a la sociedad establecida: por eso el gracioso tendría un valor estabilizador. Esa figura del gracioso en el teatro presenta cierta crítica social, cierta crítica general «viene a ser una *vox populi*, representa tipos, defectos y vicios sociales como algo general, de todos los tiempos. Es decir, de nadie. Esta crítica se encuentra más cerca de la sátira medieval de la *Danzas de la Muerte* que de la crítica rebelde, revolucionaria, de grupo e individuos discrepantes del siglo XVIII» (Maravall, 1986: 238-239).

En el siglo XVIII la sátira evoluciona de forma progresiva. Los grandes satíricos del siglo, Voltaire, Swift, Sterne, Diderot, mantienen la risa, aunque la cubren en muchas ocasiones de ironía. Es la época dorada de la sátira y la caricatura, no solamente en literatura sino también en los grabados. La evolución de la sátira es natural en un proceso lógico de denuncia, de desacuerdo con la sociedad del momento y sus mecanismos de poder; por eso se desarrolla también ampliamente el recurso artístico de la tipificación.

En Gólgol se observa cómo el grotesco tiende y gravita hacia la sátira. En sus primeras obras, el grotesco se crea todavía a partir de secretos y enigmas románticos, de

«formas oscuras» y seres del «más allá», pero rápidamente cambia esos recursos, y su grotesco se transforma en el medio satírico del reflejo de la vida. El grotesco permanece cada vez más como medio de análisis de la realidad y toma una dirección satírica, alcanzando su expresión completa en *Diario de un loco* y en *La nariz*. Pero el autor aprovecha que su personaje en *Diario de un loco* está loco para volver a la tradición de los animales que hablan, pues el loco entiende la conversación de los perros.

Y en el siglo siguiente, quien mejor continuó la labor satírica de Nikolái Gógol fue Mijaíl Bulgákov.

Antes de escribir *El Maestro y Margarita*, Bulgákov había escrito algunos cuentos satíricos y fantásticos. Está claro que la sátira entraba en su estilo, era parte de su forma de escribir. Hay múltiples denuncias satíricas en el relato fantástico *Los huevos fatales* o en la novela que no pudo concluir *Novela teatral*. Su relato satírico más famoso es *Corazón de perro*.

Si comparamos *Corazón de perro* y *El Maestro y Margarita* observamos que en ambas obras hay sátira, en ambas hay grotesco. Pero ¿qué predomina más en cada una de ellas?

El sabio académico y eminente cirujano, doctor Filip Preobrajenski, con ayuda de su ayudante el doctor Bormal, implanta una hipófisis humana (la de un joven gamberro que acaba de morir) y sus testículos, en un perro vagabundo, Sharik. El perro se humaniza, se va haciendo cada vez más humano en la apariencia, en el habla, en el caminar, pero su comportamiento no es el esperado, es el de un gamberro callejero: ha desarrollado lo peor del perro y lo peor del joven. Ante la imposibilidad de seguir conviviendo con este gamberro maleducado y grosero que es Polígrafo Sharikov, le operan de nuevo para volverle a poner su hipófisis animal: escándalo tras escándalo, la situación en la casa era ya insostenible.

Es un relato totalmente grotesco: el protagonista es un perro, que antes de ser operado, a la manera del perro de Gógol en *Diario de un loco*, nos cuenta sus pensamientos y las penurias callejeras de su vida de perro. Es decir, un perro que nos cuenta en sus monólogos sus miserias y que luego se convierte en un ser humano. Pero todos estos rasgos evidentemente grotescos y fantasmagóricos se pueden considerar al servicio de la intención principal del relato: presentarnos satíricamente la sociedad vecinal del Moscú de los años veinte, la nueva relación entre los proletarios y la elite intelectual y el comportamiento de los moscovitas bajo los bolcheviques. En ningún momento pretende el autor hacernos creer en ese avance tecnológico. Es parte de la broma y una estrategia para crear y presentar el conflicto.

Hay un problema evidente entre el profesor Preobrajenski y los muchachos bolcheviques del Nuevo Comité de Administración del Edificio: no se entienden, hablan idiomas diferentes, tienen modales distintos. Son cuatro jóvenes maleducados (para los criterios del profesor), impetuosos, soberbios, despectivos. «En primer lugar no somos señores» dice el muchacho que resulta ser una muchacha «En segundo lugar, —le interrumpe el profesor—, ¿es usted un hombre o una mujer?». El melencólico Schwonder lleva la voz cantante del grupo; le piden al profesor dos de las siete habitaciones que tiene en su apartamento, pues la Asamblea General de Vecinos ha decidido redistribuir los apartamentos «de una manera racional». El profesor explica en qué utiliza cada una de sus habitaciones: biblioteca, comedor, sala de consulta, sala de operaciones, dormitorio, habitación de la servidumbre, y se niega a ceder nada. Los jóvenes amenazan con denunciarle y el profesor, con calma, llama por teléfono a un paciente

influyente para decirle que él no le va a operar, que deja Moscú, pero que le dará la llave del apartamento a Schwonder y él le operará.

Si la sátira va acompañada generalmente de humor, en Bulgákov son uña y carne, el humor está totalmente al servicio del estilo, hay humor desde los mismos nombres de los personajes hasta las situaciones que se desarrollan.

Este enfrentamiento entre los proletarios y la «inteligentsia» rusa, a la que Bulgákov pertenecía, seguirá tras este incidente, pues Schwonder se va a hacer amigo del humanizado Polígrafo Sharikov y le va a inculcar las nuevas ideas revolucionarias, le informa de los nuevos derechos e incluso le proporciona literatura marxista. Y así, el gamberro e insolente Sharikov, se propasa con la criada, blasfema, roba, miente, amenaza, se emborracha, inunda el edificio, persigue a los gatos, empieza a exigir más y más derechos al profesor, se hace miembro de la Asociación de Inquilinos y acaba denunciando al profesor.

Detrás de la comicidad de las escenas, del uso de la jerga comunista ridiculizándola, detrás de esa capa grotesca que cubre el relato, aparece un conflicto social que ya Bulgákov veía difícil de resolver, al menos por medio de las normas bolcheviques. En un principio, Bulgákov al igual que otros muchos intelectuales no estuvo en contra de la revolución, pero así como iban sucediéndose los conflictos y creándose una nueva sociedad, con nuevas reglas, Bulgákov vio las contradicciones que se presentaban, el mal funcionamiento de la administración, la penuria del pueblo ruso, la hipocresía... y denuncia tanto en *Corazón de perro* como en *El Maestro y Margarita* la existencia de una nueva jerarquía en las jefaturas, y así, pone al servicio de su ingenio satírico todo ese nuevo entramado al descubierto.

Sus problemas con el poder llegaron pronto.

En *El Maestro y Margarita* hay sátira, y mucha. La novela es una diatriba contra los usos y costumbres de los moscovitas y especialmente una dura crítica a la elite literaria: escritores, administradores de teatro, críticos literarios, etc. Hay crítica contra la carencia de vivienda en la ciudad, contra los abusos de poder, contra los cerrados círculos de decisión, jerarquizados, contra el resultado final y totalmente contradictorio de las leyes comunistas, contra el sistema policial y el aparato ideológico soviéticos, contra el miedo y la obsesión del ciudadano por la delación. Hay sátira contra los vicios humanos: Moscú está lleno de sobornadores, delatores, cobistas, especuladores de divisas, traidores.

Pero todo ello está al servicio de un estilo en el que predomina lo grotesco: brujas que vuelan, demonios, animales y cabezas cortadas que hablan, muertos vivientes, etc. La carga grotesca, los trazos nítidos de todo el absurdo, el mundo al revés, fantasía y tradición hacen de esta obra, en una de sus tres tramas, un grotesco muy puro, con gran parte de los rasgos que hemos citado al principio.

Si en la sátira Bulgákov brilla a alto nivel, en el grotesco es un maestro. Ha asimilado toda la tradición literaria del grotesco, desde Rabelais hasta Gógol, y le da su forma personal. Hay escenas rabelaisianas, situaciones propias de la picaresca, ecos de Swift, Voltaire y Sterne (como en Sterne, el héroe no aparece en la novela hasta bien entrada la obra, pero si en Sterne se debe sobre todo al tono grotesco de las digresiones, pensamientos y elucubraciones del autor, en Bulgákov se debe más a una cuestión de montaje de la obra, de la estructura), hay numerosos elementos de la novela gótica y por supuesto, asimila la tradición literaria rusa: Gógol, Saltikov, Dostoievski.

Para ver el paso de la sátira a un grotesco más puro en otro medio artístico, aunque hay que recordar que no siempre están las líneas divisorias claras, podemos

comparar los grabados 42 y 63 de los *Caprichos* de Goya. El *Capricho 42 Tú que no puedes* representa a dos labradores que llevan a cuestas sendos burros. Es una estampa satírica que critica el peso excesivo de las clases bajas para sostener a las clases altas, que además son ineptas, representadas como asnos. El *Capricho 42*, más bien satírico, se convierte en totalmente grotesco en el *Capricho 63 Miren que graves*. En este aparecen, no dos labradores, sino dos burros monstruosos y deformes que cargan sobre sí a dos figuras aún más monstruosas: un hombre-águila con manos y pies de ave de rapiña, y un hombre con cara de idiota, ojos cerrados y orejas de burro, que parece rezar. En el fondo, una muchedumbre agita los brazos, como si estuviera enfurecida. La sátira anterior se ha convertido en pesadilla, se ha deformado aún más. Explica Edith Helman acertadamente respecto a estos dos grabados:

El *Capricho* número 42 expone al espectador, sin retórica ni dialéctica, con simples embestidas de verdad, que el mundo anda al revés y que el sistema social vigente carece totalmente de sentido y de humanidad (...) En otro *Capricho* que trata un tema análogo, el número 63, la desilusión en la reforma, la desesperación del pintor, impelen la fantasía a una evasión más profunda de la realidad, hacia el sueño (Helman, 1983: 107).

Los *Caprichos* de Goya se presentan como «censura de los errores y vicios humanos». En eso no difiere de las fórmulas propuestas por los autores de la novela picaresca para sus obras, que no dejan de ser obras que aportan cierta sátira (mucho se ha hablado de que esa fórmula no era sino un truco para escapar de la censura inquisitorial). Por «asuntos caprichosos» Goya quiere decir asuntos inventados por la fantasía y declarando su propósito de censurar errores y vicios humanos, se entiende que no se refiere a alguien en particular, sino que es una censura general. Para ello se va a inspirar en textos literarios (artículos, poemas, comedias) de sus amigos ilustrados, así como en coplas populares, chistes, folletines, refranes, etc. que proceden de la sabiduría popular.

Pero igual que los animales se humanizan, hablan y razonan como las personas, el grotesco presenta procesos de animalización para desnudar al hombre y hacerlo pequeño e insignificante en su calidad humana.

En la picaresca española hay muchos ejemplos de animalización, con toda su presencia carnavalesca: Estebanillo es consciente de la equiparación entre los bufones de la corte y los animales de la corte. La mayoría de las animalizaciones en Estebanillo se refieren a él mismo, y el más humillante es el que sufre en Bruselas, cuando debe correr por las calles disfrazado de ciervo (como Simplicius es obligado a correr con piel de vaca y orejas de burro). Es una escena carnavalesca, pero también «la escena se asemeja mucho a los habituales paseos a que eran sometidos los condenados por la justicia en España, tal y como aparece en el *Buscón*» (Roncero López, 2010: 290). Este mismo crítico recuerda también la animalización frecuente en *La pícaro Justina*: «Pollinos o burros, pulpos, oso colmenero, mono, gato de algalia o atún; todos ellos representan un zoológico ínfimo, miserable, propio del personaje al que se refieren».

La animalización más hilarante la presenta Quevedo en sus retratos. Para pintar esos retratos usa rasgos animales, los nombra incluso a veces, y mezcla humano y animal a su antojo. Su mundo grotesco es peculiar, su estética se aleja de los cánones de la belleza, presenta un mundo degradado y paródico donde la figura humana se mezcla con la figura animal en una simbiosis cómica. Su capacidad en la recreación de monstruos, o esos seres animalados es extrema: «Una de las características

predominantes de los retratos grotescos de Quevedo es la reducción del ser humano al nivel animal» (Ziomek, 1983: 113).

A Quevedo le encantan las ancianas, y como en los retratos del Goya tenebroso y de los *Caprichos* (obsérvese el cuadro *Las viejas o El tiempo* que se encuentra en el museo Palais des Beaux-Arts de Lille, o el gran desfile de brujas, hechiceras, celestinas, etc. que presenta reiteradamente en los *Caprichos*), describe unos seres irreales con trazos absolutamente exagerados, grotescos, que incluso aparecen en sus poesías. En Quevedo y en Goya las ancianas son seres horribles y repugnantes. Por ejemplo, la Dueña Quinaña del «Sueño de la muerte», espantajo cruel y horrible que parece un grifo «la frente con tantas rayas y de tal color y hechura, que parecía planta de pie; la nariz en conversación con la barbilla, que casi juntándose formaban una garra rampante; la boca a la sombra de la nariz, de hechura de lamprea, sin diente ni muela» (*Los sueños*: 135) a la cual le tiembla la cabeza y recuerda a las Danzas de la Muerte. En *El buscón*, la anciana que se llama Tal de la Guía, también tiene cara de orejón y carece de dientes y es especialista en remendar virgos y adobar doncellas (*El buscón*: 183).

Otra caricatura quevediana es el embaucador Don Cosme, que va acompañado de muchachos «con lamparones, cáncer y lepra, heridos y mancos», con ajuar de hipócrita, y bajo la capa un trozo de disciplina salpicada de sangre de narices, «de los mandamientos de Dios, los que no quebraba, hendía» (*El buscón*: 146). Una reunión de seres sumamente grotescos se da en la cena del tío. Ya el tío de Pablos es un gran personaje, del que hemos hablado, y ha invitado a un mulato que es zurdo y bizco, con cara de punto «porque de puros chirlos la tenía toda hilvanada» (*El buscón*: 110), otro es un porquero y el tercero uno de piernas zambas que pide para las ánimas. Estos invitados comentan sus experiencias con la justicia, comen carne humana (benedicida previamente con hisopo) y acaban borrachos, vomitando y peleándose entre ellos. La comparación o confusión humano-animal de estos personajes consigue la burla y la degradación.

Entre los capítulos VIII y XI, Pablos es un personaje pasivo en el camino y ante él pasan una serie de tipos ridículos, fantasmagóricos, apariciones irreales, desde un mulato «zambo de piernas a lo águila real» hasta un desequilibrado que sabe cómo tomar Ostende por medio de esponjas gigantes (esta ocurrencia ridícula aparecerá similar posteriormente en *Tristram Shandy*). Pero donde se supera a sí mismo en la descripción es en el retrato del inconmensurable Dómine Cabra, «sería difícil encontrar un ejemplo más grotesco en Quevedo o en cualquier literatura» (Iffland, 1983: 93). Iffland lo considera una hipérbole grotesca y rabelaisiana, propia del mundo interior de la boca de Pantagruel y hasta cierto punto, la imagen del Dómine Cabra está relacionada con la Danza de la Muerte en la que el movimiento cómico se mezcla con la fuerte animalidad de un esqueleto. Y es que ciertamente, figurándonos al Dómine Cabra no sabemos si pensar en un avestruz raquíptico o en un espantapájaros con bonete agujereado (ratonado). Ya su nombre tiene un rasgo animal.

Otra animalización cómica en Quevedo son los nombres, como el Dómine Cabra o Juan Merluza, y cuando describe al caballo, que hace reverencias porque es manco, con ancas de mona, cuello más largo que de camello y un solo ojo, es una visión grotesca que vuelve a usar en el «Sueño de la muerte» donde aparecen unos médicos sobre unas mulas con gualdrapas negras, que parecen tumbas con orejas.

Es muy interesante leer estas descripciones grotescas de Quevedo a la par que se ojean las figuras de los *Caprichos*: ¡coinciden! Son, evidentemente, expresiones cultas de una rica tradición popular española de risa y deformación.

Al igual que la animalización arrebatada a las personas su esencia humana, otra forma de conseguir lo mismo es cosificándolas, convertirlas en objetos, en títeres, en peles, en muñecos para deshumanizarlas. Es una técnica que usa tanto el marqués de Sade como Valle-Inclán en los esperpentos. O piénsese en Pablos, un fantoche creado para recibir golpes. Quizás fuera Walter Benjamin quien primero comparara ciertos grupos kafkianos con las figuras de piedra que se amontonan en los capiteles románicos. Esa plasmación escultórica tan ocurrente ha sido repetida por algún crítico. En el tribunal donde se defiende Joseph K. la primera fila de testigos está compuesta por ancianos de barbas blancas. El corredor superior, recuerda un templo, y la gente debe agacharse, están retorcidos, en una postura que recuerda esas figuras de piedra de los capiteles de los claustros, los frisos y portadas románicas:

Y así, un día se halla en una buhardilla. Las tribunas están llenas de gentes que, apretujadas estrechamente, siguen el procedimiento; se han preparado para una sesión larga, pero no es fácil aguantar allá arriba; el techo —que en Kafka casi siempre es bajo— oprime y pesa, por eso han llevado cojines para apoyar en ellos la cabeza. Y esta es la imagen exacta de lo que conocemos como capitel, adornado con figuras que hacen muecas, en las columnas de las iglesias medievales (Benjamin, 1971: 211),

Con la máscara de la barba, el rostro se vuelve oscuro, sombrío, severo, traicionero: «Otro signo que hay que mencionar en la descripción de las figuras: la barba. Las barbas aparecen en la obra de Kafka con una frecuencia realmente desconcertante» (Welser, 1969: 80).

Kafka no usa el títere o el muñeco mecánico, a la manera romántica, sino que va desprendiendo al personaje de cierta esencia humana que hace que se mueva más y más mecánicamente, como una máquina, con horarios, pausas y tiempos determinados. Recuérdese a Chaplin, que sigue haciendo su trabajo mecánico incluso después de haber terminado la tarea. El tic automático sigue en su cuerpo. Los funcionarios y burócratas de Kafka se mueven así, no cómicamente como Chaplin, pero sí de una manera automática, programada. Todos parecen iguales: delgados, con levita negra, ropa ajustada, elegantes, se comportan como actores. Esto en cuanto a los funcionarios inferiores, porque los funcionarios superiores carecen de rostro. Por el otro lado, se encuentran los acusados (en *El castillo* los habitantes de la aldea). No tienen una personalidad propia, sino que se mueven en plural, son una masa amorfa, con un impulso único, como si tuvieran un solo cuerpo, un cuerpo mecanizado. Joseph K. ve un grupo de estos acusados y piensa que deben estar humillados. «Puesto que Kafka lo dice todo mediante el movimiento, mediante el contorno, mediante la fachada, y puesto que sus figuras no poseen «interioridad», le resulta también muy fácil reunirlos en grupos» (véase Welser, 1969: 71-76).

¿Nos encontramos ante una visión nueva del poder, en la que tanto los funcionarios como los procesados son víctimas, parte del engranaje? Dice Sebald al respecto:

Kafka cree más bien que el poder se define menos como violento que como parasitario (...) Es precisamente esa cualidad la que permite explicar la naturaleza casi sin vida, hipersensible y repulsiva de los funcionarios. Esos funcionarios, de los que la mayoría son tan semejantes que pueden confundirse, casi parecen pertenecer a otra etapa de la evolución (Sebald, 2005: 143).

No solamente los funcionarios kafkianos han perdido parte de su esencia humana. También las mujeres aparecen, como si tuvieran todas el mismo molde, parecen repetidas, en un papel más cercano a prostituta que a amante o a amiga. Esas mujeres suelen tener los ojos negros y el cuello desnudo. Las figuras femeninas son promiscuas y se dejan llevar por entusiasmos extraños, como es el hecho de enamorarse de alguien que está procesado: «En parte son hermanas, en parte son buenas, en parte putas. Son anticonyugales y antifamiliares. Hermanas son las que pertenecen a la familia, las buenas y pequeñas empleadas ya metidas en la máquina burocrática» (Deleuze- Guattari, 1975: 117). Pero los protagonistas tratan de apoyarse en las mujeres y quieren ser ayudados por ellas: «Los K. tratan de conseguir el triunfo aferrándose a mujeres influyentes. También aquí se ve que lo importante es el papel que se desempeña, no lo interno, lo esencial, sino aquello que a uno se le adhiere, o sea, la función» (Welser, 1969: 63). La señorita Bürstner empieza a gustarles en el momento en que comienza su proceso y K. se entera de que ella se interesa mucho por los asuntos legales, incluso piensa buscar un empleo como ayudante de oficina en un bufete de abogado. Luego, cuando conoce a la mujer del ujier, K. la ayuda de forma egoísta pues busca en verdad que ella le ayude a él. De forma parecida actúa con Leni, la enfermera, que se siente atraída por los procesados. Cuando ella le reprocha su ingratitud y le echa en cara que no la quiere, él se asombra: «¿Quererte?». «Los K. utilizan a las mujeres en calidad de instrumentos. Lo que de ellas se nos dice guarda una conexión funcional. Así, Kafka apenas se esfuerza por fijar diferencias esenciales entre Leni y la mujer del ordenanza de los tribunales: si una tiene brillantes ojos negros la otra tiene grandes ojos negros» (Welser, 1969: 65).

Otro rasgo de la mecanización y cosificación de los personajes en sus cuerpos y en sus sensaciones, es que al no tener una personalidad propia aparecen como hijos. Kafka cosifica tanto el cuerpo como sus manifestaciones.

TEATRALIZACIÓN Y TIPIFICACIÓN EN DOSTOIEVSKI

El grotresco en Dostoievski se presenta de diversas formas, una de ellas es a través de personajes extremos: a lo largo de su obra aparecen asesinos, violadores, ladrones, pervertidos, traidores, gentes sin escrúpulos, cínicos, locos, sádicos, alcohólicos, mezquinos, masoquistas, suicidas..., pero también santos. Los personajes en Dostoievski oscilan en los extremos. Su fórmula novelesca se basa en el contraste entre los personajes más repugnantes y abyectos, y los personajes santos (ingenuos, bellos, inadaptados, pacíficos, buenos). Son personajes incapaces de cambiar su voluntad, de romper con las normas, personajes que muestran una gran inestabilidad y sufren indecibles tormentos interiores. Dice Thomas Pavel que los personajes de Dostoievski se dividen entre ángeles y demonios y que superan en maldad incluso a los personajes de la picaresca: «La vileza, duplicidad y egoísmo legendarios de los personajes que pone en escena, sobrepasan de lejos a los que caracterizan a las novelas picarescas de los siglos XVII y XVIII, aunque la indolencia humana era la gran especialidad de estas obras» (Pavel, 2005: 319).

La impresión que muchos lectores se llevan de toda esta serie de individuos desequilibrados es que nos hallamos en la antesala de un manicomio. Dostoievski exagera las posturas y opiniones de sus personajes, están a menudo al límite, son bipolares, cambian de la alegría extrema a la furia infinita en un momento y experimentan cambios bruscos de humor.

Podemos considerar estas reacciones como propias de la locura, y recordemos que loco puede ser quien no lleva la máscara social del decoro o de la normalidad (loco, bobo, ignorante) (Glasgow, 1995: 164), o puede ser que la locura, especialmente la maniaca, nos lleve directamente al grotesco, por ser propia de un comportamiento anormal, y por poder provocar risa, temor o pena al mismo tiempo (Thomson, 1972: 54).

Dostoievski sigue pues la estela de Gógol de algún modo al presentar la locura, no para mostrar la anormalidad de la sociedad como su admirado predecesor, sino más bien para mostrar la anormalidad del ser humano.

Recuerda Dmitri Nikolaev que el tema de la locura fue característico del Romanticismo. Los representantes del grotesco romántico pintaron extrañas y extraordinarias figuras, y hechos que tendían a contrariar, a contradecir la realidad, la cotidianeidad. Pero ya en Gógol, la locura se convirtió en una forma de revelación de importantes contradicciones sociales. En *Diario de un loco*, el grotesco aparece como colisión desnuda de lo cotidiano. Lo extraordinario, lo fantástico, irrumpe en la realidad habitual para explotarla desde dentro, para mostrar su escandalosa injusticia, para mostrar la anormalidad (Nikolaev, 1977: 58). Y esta anormalidad es la que presenta Dostoievski en gran número de personajes que chocan, odian, sufren y gritan de una forma irracional, irracionalidad que «fue también para Dostoievski un argumento predilecto, pues, concentrado en descender al fondo del alma humana y explorar los subsuelos de la conciencia, el escritor afirmaba que la parte irracional de nuestro ser es la más importante» (Djermanovic, 2006: 66).

Sabemos que la vida de Dostoievski fue muy difícil, extrema, que era epiléptico, que tuvo la experiencia de estar ante un pelotón de ejecución, que fue recluido en una colonia penitenciaria en Siberia en condiciones físicas extremas durante cuatro años y después desterrado en Kazajistán cinco años más, que vio morir a dos hijos, una esposa, un hermano que era su mejor amigo, que tuvo a menudo problemas económicos, problemas con la censura, problemas con el juego, y que siempre padeció problemas de salud. Todas esas vivencias se reflejan de algún modo en sus novelas. Además, fue un hombre huraño, retraído, difícil de tratar. Su biografía es una tragedia, dice Stefan Zweig. Es precisamente Zweig quien nos parece que, de alguna manera especial, especialmente humana, consiguió comprender mejor y conectar con su admirado escritor. Dice Zweig acerca de los personajes de Dostoievski:

Los héroes de Dostoievski jamás buscan ni descubren el lazo que los une a la vida real. Se resisten por todos los medios a entrar en la realidad. Su reino no es de este mundo. Se disipan. Nos parecen soñadores ociosos y fantásticos (...) Andan por el mundo a tientas como los ciegos, son torpes como los borrachos. Se detienen, miran alrededor, preguntan, y se aventuran de nuevo hacia lo desconocido sin esperar una respuesta (Zweig, 1987: 140-141).

Estos personajes tan al límite tienen ya en sí una esencia grotesca, difícil de apreciar, porque la trama les ayuda en su locura a ocultarla, sus razones de proceder con violencia son poderosas, sus cuitas comprensibles, pero tanto la máscara tragicómica como el disfraz melodramático, caen a veces, y presentan su desnudez grotesca.

Un rasgo grotesco es la teatralización. Hemos comentado un capítulo de *Rojo y negro* de Stendhal, como ejemplo de novela realista que teatraliza un evento, una situación, de modo que se descubre más fácilmente la máscara, la esencia grotesca que lleva inherente en sí esa situación. Cada personaje tiene un papel, un rol, se pone su

máscara, viste un traje y actúa. A veces la actuación es en realidad una sobreactuación, dependiendo del estilo del autor. El estilo de Stendhal no tiende a la sobreactuación, a la exageración, al gesto incontrolado, pero hemos visto cómo también en Stendhal, sutilmente, las máscaras y los trajes se reparten y cada actor toma su puesto, y lo mismo hace el público (sociedad), que participa con sus críticas, comentarios y habladurías a modo de espectadores.

La escena más similar que recordamos en Dostoievski respecto a la ya comentada de Stendhal es la del juicio a Dmitri Karamázov: los abogados y sus discursos retóricos —de hecho Frank sugiere que la puesta en escena del abogado defensor doblándose y retorciéndose amenazante es la de un animal encogido a punto de saltar sobre el auditorio— (Frank, 2010: 860); el condenado, que atrae la atención y la solidaridad de la audiencia; los testigos, que se contradicen; el público de la sala que hace comentarios y críticas; el auge y la caída de Rakitin; humillación del borracho Sneguiriov, que produce la carcajada de los presentes; caricatura cómica de los tres médicos que opinan sobre la dirección hacia donde Dmitri debería haber mirado al entrar en la sala (uno de ellos es extranjero, se olvida de la palabra en ruso, y todos tratan de ayudarlo a encontrar esa palabra). Hay aplausos cuando el auditorio se entusiasma con un comentario, gritos y alboroto cuando Dmitri es condenado.

El realismo en general tiende a la teatralización. En Dostoievski la teatralización es mucho más evidente, se repiten las escenas en las que varios personajes confluyen «casualmente» en un espacio cerrado, y empiezan a actuar: hablan, se interrumpen, gritan, blasfeman, amenazan, ríen, gesticulan... La familia Karamázov decide hacer una reunión familiar para dirimir pleitos de herencia y otros pleitos económicos en la celda del *stárets* Zosima, abad del monasterio. Hasta el primo Piotr Miúsov (defensor de Occidente; postura antirrusa contraria a la del propio autor) tiene pleitos y está presente también. Todo en esta reunión es exagerado, cada personaje interpreta su papel correspondiente. Pero a diferencia de Stendhal, en el estilo de Dostoievski sí hay a veces sobreactuación. Dostoievski reparte los papeles magistralmente.

Un personaje totalmente grotesco en su esencia es el bufón, al que le está permitido decir lo que nadie puede ni debe y consigue siempre crear escenas cómicas y absurdas. El padre Fiódor Karamázov es uno de los grandes bufones de la literatura universal por su riqueza de matices y complejidad psicológica: es mezquino, inteligente, descreído, cínico, vengativo, gran bebedor, lascivo, astuto, incluso un poco culto. Este gran bufón le informa a su hijo Aliosha, el que desea ser monje, de que junto al monasterio hay una casa donde viven las mujeres de los monjes; ellos son doscientos, ellas treinta, pero ninguna es francesa, aunque «podría haberlas, dinero tienen. Si las francesas se enteran, vendrán». Una vez reunidos en el interior del monasterio con el *stárets* Zosima el padre Karamázov va a ser la parte cómica y bufonesca de la escena, el que hace burla de todo, el que desprecia todo, incluso Rusia, el que se enfrenta a los presentes y arrodillándose, sollozando, o con aspavientos inesperados, da razones y las quita según improvisa y según cuenta sus historietas: «A usted, hombre santo, a usted le digo: ¡Le miro con toda el alma! —Se levantó un poco y, alzando los brazos añadió—: ¡Bendito sea el vientre que te ha llevado, y los pezones que te han nutrido!, ¡los pezones sobre todo!». Se trata de una deformación de un pasaje del Nuevo Testamento. La grotesca puesta en escena sigue *in crescendo*, Fiódor se mueve, agita los brazos, se hinca de rodillas, se avergüenza de sí mismo, grita: «¡Maestro! ¿Qué he de hacer para alcanzar la vida eterna? —Hasta en aquel momento era difícil decidir si estaba haciendo el payaso o si se sentía, en verdad, tan enternecido—» (*Los hermanos Karamázov*: 36-

59). La teatralidad del bufón Fiódor supera a la de muchos de los mejores bufones de la literatura universal.

El hijo Aliosha es el bueno, el aprendiz de santo. Su maestro es el *stárets*, anciano, sabio y santo. El primo Piotr es el indolente e interesado que vive en el extranjero y defiende Europa. Iván Karamázov es el personaje sadiano: ateo, pesimista, incrédulo, intelectual. Como Sade, cree que no hay nada en la tierra que obligue al hombre al amor. Si existe amor no es por una ley natural sino por creer en la inmortalidad. Sin esa creencia, la ley de la naturaleza nos lleva al egoísmo, al crimen. Su conclusión es que, si Dios no existe, todo está permitido.

Otro personaje que sobreactúa es el hijo mayor Dmitri. Al comienzo de la obra sigue la tradición del *miles gloriosus*: agresivo, bravucón, juerguista, mujeriego; luego evoluciona. Llega tarde a la reunión familiar en el convento, rápidamente se enfrenta con el padre, le maldice, desea su muerte, pierde los estribos con facilidad, gesticula, ambos pelean por la misma mujer.

Este es uno de los muchos ejemplos que muestran la tendencia y la capacidad de Dostoievski para presentar una escena de teatro con un determinado decorado. Los personajes se desdoblán, a veces son una especie de *alter ego*, otras veces están ahí para enfrentarse directamente con opiniones contrarias, «por eso tiende a juntar en un solo lugar y en el mismo momento la mayor cantidad de personas y temas en contra de la verosimilitud pragmática» (Bajtín, 2004: 49). Bajtín va aún más lejos. En su teoría de la literatura carnavalizada, habla del *umbral*, lugar donde va a tener lugar la crisis, una ruptura del destino, donde se toman las decisiones, donde se traspasan las fronteras, el sustituto de la plaza (Bajtín, 2004: 250).

George Steiner cita a André Gide, para quien *Los hermanos Karamázov* era inmejorable para ser representada, y a Thomas Mann, quien dijo que las novelas de Dostoievski son dramas colosales, escénicas en casi toda su estructura; en ellas una acción que disloca la profundidad del alma humana y que a menudo está concentrada en unos pocos días, es representada en un diálogo surrealista y febril, y recuerda que ya en 1910 *Crimen y castigo* fue representada teatralmente en Londres. Steiner, de hecho, profundiza en varias escenas de diferentes obras para mostrar la teatralización y la reunión de personajes para conseguir «una gran escena». A veces parece que una habitación solamente tiene tres paredes y los personajes entran de repente para intervenir (Steiner, 2002: 148).

Ya la comedia clásica presentaba unos personajes que tendían a la generalización, hacia la tipificación de cualidades, comportamientos y vicios sociales. El modo de presentarlos tendía inevitablemente a la exageración, a la ridiculización, con lo que se lograba un efecto cómico.

La sátira, por su parte, trabaja con tipos, su aspecto esencial es la tipificación, esto es, la construcción de un *tipo*, y se opone a la caracterización —construcción de un personaje dotado de identidad—. La construcción de un carácter es el método esencial del patetismo, pero la tipificación aparece en el cuento (sobre todo en el costumbrista) y en la sátira.

El tipo literario supone el distanciamiento del autor respecto a su personaje y su mundo. El procedimiento de la tipificación se fue imponiendo en la creación artística llegando a su apogeo en el siglo XVIII gracias a la tendencia satírica de los autores. El realismo del siglo XIX heredó esa técnica creativa de la tipificación de los personajes, para criticar la sociedad, aunque de una manera estética diferente. La forma grotesca de tipificación le proporciona al escritor realista una rica y variada posibilidad creativa. El

autor usa el grotesco para desnudar la verdadera situación de su sociedad (económica, política, religiosa...), y ese grotesco suele ir acompañado por una generalización satírica y por la argumentación, como forma natural de encajar y acoplar todos los objetos y fenómenos que existen en la realidad en forma de opiniones, preguntas, contradicciones, etc. Así pues, con la generalización artística se desnuda la esencia verdadera de los tipos y fenómenos sociales.

Los escritores realistas, que siguieron la batalla de los románticos por el grotesco, desde el comienzo unieron el principio de tipificación con la forma artística. En el realismo, el grotesco permanece como poderoso medio de aprendizaje artístico de la realidad y ayuda al descubrimiento de sus contradicciones esenciales, tanto en la vida interior del individuo como en la sociedad que le rodea. Por eso, los escritores realistas usaron recursos grotescos de tipificación y se concentraron con más precisión en la sociedad, en sus conflictos y sus legalidades. Este es un rasgo característico del grotesco realista en relación con el grotesco romántico. El realismo estudia al individuo en sus roles sociales, en sus relaciones y colisiones sociales, aunque ciertamente sería incorrecto decir que el Romanticismo eludió la realidad social, la contradicción social (Nikolaev, 1977: 205).

En la novela gótica aparecen una serie de tipos repetidos: monjes lascivos, gobernantes usurpadores, muchachas virtuosas, débiles e indefensas, padres tiránicos, personajes demoníacos. Dostoievski, que conocía bien esta literatura, mantiene algunos de los tipos de la novela gótica (y del melodrama) y cambia otros que le convienen: viejos lujuriosos que cortejan a muchachas incautas o pobres, muchachas buenas y pobres que son deshonradas, hijos corrompidos por el libertinaje, mujeres «caídas» pero cuyo corazón es limpio, hombres alcohólicos que se rinden a la vida, niños pobres, humillados y ofendidos... Stefan Zweig describe una serie de figuras que aparecen en algunas novelas de Dostoievski:

El asesino elevando al cielo las manos todavía manchadas con la sangre del crimen; el borracho, en el coro de risas de los que le escuchan; la prostituta, que se aposta en la penumbra de la callejuela; el niño epiléptico, que mendiga en las esquinas; el jugador entregándose al vicio (Zweig, 1987: 149).

Y George Steiner habla de personajes típicos de la Revolución Industrial, que aparecen en la novela del siglo XIX desde Dickens hasta Gorki: escribientes borrachos, estudiantes sin un céntimo, costureras muertas de hambre, doncellas virtuosas, pero en peligro, niños de ojos muy abiertos... (Steiner, 2002: 166), y de la simbología del melodrama, un mundo de héroes demoníacos, doncellas que sufren o son deshonradas, virtud pobre, riqueza malvada, lámparas de gas que lanzan siniestras sombras en callejones... que es una adaptación del gótico al ambiente de la metrópoli industrial. Son los insignificantes condenados en el infierno de las grandes ciudades; en Dostoievski esa gran ciudad es la capital del inmenso imperio ruso, San Petersburgo.

En Dostoievski aparecen una serie de grupos, o personajes individualizados, que muestran el principio de tipificación:

-Las mujeres piadosas: este es un grupo extremo, llevado al último grado de la pobreza, la desesperación, la enfermedad. Humilladas y ofendidas, como tantos otros personajes del escritor, solo van a hallar una compensación en la humillación de su orgullo a través del martirio, como dice Zweig. Cuando el *stárets* Zosima se entrevista con el grupo de mujeres para bendecirlas (Dostoievski titula este capítulo «Mujeres

creyentes») el cuadro general no puede ser más patético y extremo, allí se agrupan: una poseída «Le acercaron una posesa arrastrándola por los brazos, y ella, apenas hubo visto al *stárets*, se puso a hipar, como si chillara de manera estúpida, se puso a hipar y a temblar»; una madre que ha perdido a sus cuatro hijos; a tres de ellos los enterró sin demasiado dolor, al cuarto con un dolor enorme: «Me ha secado el alma. Miro su ropita, su camisita o sus botitas y me pongo a chillar»; una campesina tísica que siente remordimientos por haber dejado morir a su marido; una mujer pobre que le da al *stárets* unos *kópeks* para que los reparta entre los más pobres que ella.

Estas mujeres simples, pobres, flacas, demacradas, que «derramaban lágrimas de ternura y entusiasmo», más bien parecen un cuadro de hipnotizadas y supersticiosas, mujeres extasiadas ante el santo varón. Romano Guardini recuerda a otra mujer de este tipo que aparece en *Los demonios*. Se trata de María Lebiádnika, algo demente y coja, a la que Stavroguin se ha unido, deseoso de encontrar excitación en lo anormal, sin lograrlo: «Algo tiene María Lebiádnika en su persona que hace recordar a los personajes encantados de antiguos cuentos. Exhibe una alegría que provoca tristeza y que, de pronto, puede convertirse sin más en honda melancolía. Se piensa, al verla, en esas criaturas a quienes las ondinas han privado del uso de sus facultades» (Guardini, 1954: 31).

Este grupo de mujeres piadosas no consigue constituir un carácter individual. Representan un coro, el coro olvidado y menesteroso de la sociedad, el de las voces santas que ni siquiera se rebelan o piden justicia. Es el coro de los ángeles benditos que se contraponen a los seres diabólicos.

-Las mujeres que acompañan: son mujeres del pueblo, como las anteriores, pero según Guardini se acercan más a crear un carácter propio, individual. Son, entre otras, las dos Sonias (*El adolescente*, *Crimen y castigo*): «De ellas no parten las iniciativas sino que sufren las de los demás» (Guardini, 1954: 49). Sonia Semiónovna es la hija del alcohólico Marmeládov, que se ha dado a la bebida y está ya totalmente degradado. Sonia vive con él, su madrastra, y tres hermanastros pequeños; la madrastra le reprocha que, siendo joven como es, no haga lo que otras hacen para ayudar a su familia. Por lo que Sonia comienza a prostituirse. Es la excluida respetable y buena. «Sonia es una hija de Dios y amparada por él aunque su desamparo sea extremo. Tiene dieciocho años, pero los rasgos que la caracterizan son de niña. Sonia no se defiende, lo acepta todo. No hay rebeldía interior» (Guardini, 1954: 53).

-El bufón: tipificación siempre presente en Dostoievski, en forma de un cínico y vengativo cómico como Fiódor Karamázov, o en forma de un borracho que dice y hace cosas graciosas, como Marmeládov, el trágico bufón de *Crimen y castigo*. Fiódor Karamázov es un bufón extremo, de ricos y variados rasgos, un personaje muy enriquecido por el autor: es astuto, cínico, algo culto, no tiene escrúpulos en los negocios, ha violado, gran bebedor, lascivo, descreído, ha abandonado a sus tres hijos, quiere humillar al oponente, desprecia a los monjes, pero les dona dinero para el monasterio para que recen por su alma. Es extremo en su gesticulación. Al igual que en la escena carnavalesca de Rabelais, en la que la risa está en relación directa con la muerte, cuando Gargantúa no sabe si llorar por la muerte de su esposa o reír por el nacimiento de su hijo, Fiódor, al conocer la muerte de su dominante primera esposa, que le pegaba, grita de alegría y llora.

Hay otro bufón que es el resultado de dos tipos tradicionales, el *miles gloriosus* y el gracioso de la comedia, y que vemos en el personaje del general Ivolguin de *El idiota*. El general no es el bravucón soldado de la tradición (lo es el camorrista Dmitri

Karamázov), pero sí comparte con el soldado bravucón de la tradición la capacidad de hablar de sí mismo o de cualquier evento. Habla y habla, cuenta e inventa batallas, recuerda las noticias del día anterior, empieza a mentir, se enreda en su explicación, no sabe cómo salir del enredo y hace reír a los demás. En esta misma novela aparece también otro personaje secundario grotesco, Liébedev: adula, se deja humillar, se arrastra patéticamente, siempre tiene un chisme que contar, su cabeza está llena de habladerías estúpidas y al llegar a San Petersburgo se une al séquito de Rogozhin, que son una banda de bufones, fracasados y rufianes.

-Los hombres religiosos: en contraste con los sádicos, los asesinos, los alcohólicos, los violadores, los abyectos, aparecen los santos; el bien frente al mal. Guardini nombra entre ellos al peregrino Makar Dolgorukii (*El adolescente*), el obispo Tijón (*Los demonios*), el *stárets* Zosima, su hermano Markel y Aliosha (*Los hermanos Karamázov*). Tijón sería para Guardini un bosquejo anterior de lo que llega a ser posteriormente Zosima, personaje más desarrollado (Guardini, 1954: 66-67).

Dostoievski era un hombre religioso. Durante su estancia en la prisión de Siberia tuvo siempre con él el único libro que se permitía tener, la Biblia. A la muerte de su hijo (1878) se recluyó una temporada en el monasterio Optina Pustin: de las conversaciones y experiencias que tuvo ese tiempo con el *stárets* Ambroise y con su amigo el filósofo Vladimir Soloviev, que le acompañó en ese retiro, sacaría material para *Los Hermanos Karamázov*. En el lecho de muerte, la Biblia sería de nuevo su compañía y alivio. Estos hombres religiosos de sus novelas llenan sus vidas con un puro sentimiento religioso, viven en Dios y se relacionan con el pueblo. Zosima ha desarrollado su espiritualidad a partir de su hermano Markel y va a transmitirla de igual manera a Aliosha: «En la figura del *stárets*, la relación del pueblo y Dios alcanza su expresión más perfecta. En el *stárets* la existencia religiosa del pueblo se eleva a la esfera de lo heroico cristiano» (Guardini, 1954: 89).

Cualquiera que conozca la inmensidad de Rusia, sus enormes bosques, lagos y ríos, y haya visitado alguno de esos monasterios que salpican con sus cúpulas de colores el blanco invernal o el verde estival, puede intuir lo que significa el silencio de estos extensos paisajes y la paz de estos personajes dostoievskianos llenos de honda espiritualidad.

-La mujer fatal: Nastasja Filíppovna en *El idiota*, Grúshenka en *Los hermanos Karamázov*, Natalia Vasilievna en *El eterno marido*. Para Praz la relación de los sexos en las novelas de Dostoievski, es con frecuencia la misma que en los decadentes franceses (d'Aureville, de l'Isle, Huysmans...): el hombre reducido a hacer las veces de mujer; la mujer, por el contrario, volitiva y dominadora. Tamara Djermanovic presenta una oposición de personajes femeninos en Dostoievski: Katerina Ivanova sería la belleza positiva rusa, llena de generosidad, sacrificio y fatalismo femenino mientras que Grúshenka sería la mujer fatal: seductora, felina, independiente y caprichosa (Djermanovic, 2006: 303). Grúshenka seduce a Dmitri Karamázov solo por diversión.

-Las nacionalidades: judíos, alemanes o polacos no suelen salir bien parados en la obra del escritor ruso. Dostoievski se burla de los polacos, su retrato es caricaturesco. A veces Dostoievski peca de xenofobia: los polacos salen invariablemente representados de forma negativa y de manera más evidente tras el levantamiento polaco de 1863-1865 contra Rusia. Dostoievski sentía un profundo nacionalismo y eso le llevó a expresiones despectivas contra grupos minoritarios, especialmente los judíos y los polacos. Los extranjeros en Dostoievski actúan según el estereotipo que el propio autor se ha formado de ellos: y así los musulmanes son «hordas salvajes que niegan la

civilización»; los judíos se aprovechan del sistema económico occidental, son apestosamente orgullosos y colaboran con las potencias extranjeras; los alemanes odian al pueblo ruso y son unos salchicheros; los franceses son fatuos y vanidosos; los ingleses son unos mercachifles del sentido común; los polacos hacen siempre trampas en el juego, etc. Aparte, están las religiones: los católicos no son creíbles y siguen la doctrina de Satanás, que es su Papa, y los protestantes tienen la fe de un Estado de razonadores. Ambas religiones son una caricatura de la verdadera religión, la que representa la Iglesia rusa. En Dostoievski hay una visión mesiánica del pueblo ruso (Serrano, 2003: 420-421).

Otros tipos individualizados:

-Rakitin es el cínico que vendería su alma al diablo para su beneficio, de hecho simboliza a Judas; «es la máscara que oculta la bajeza, es el cínico absoluto» (Frank, 2010: 738);

-El monje Ferapont es el fanático religioso y supersticioso: «Es mucho más que una figura caricaturesca, planeada para poner en mayor relieve las virtudes de Zosima» (Frank, 2010: 751).

-Los Sneguiriov de *Los hermanos Karamázov* son los equivalentes a los Marmeládov de *Crimen y castigo* y el resto de los abundantes humillados y ofendidos descritos en su carrera literaria, colmo de las desgracias, familias patéticas que acumulan todo tipo de infortunios. En casa de los Sneguiriov conviven una esposa inválida e incapacitada mentalmente, una hija jorobada y tullida, un hijo tísico moribundo. Recordemos que la exageración es uno de los rasgos del grotesco. Si el autor hubiera ahondado y aumentado aún más las desgracias se habría acercado hacia la comicidad, porque ningún lector hubiera creído tal cúmulo de desgracias en una misma familia.

-El comerciante Kuzmá Samsónov es el comerciante literario tradicional, que engaña sin escrúpulos y al que le puede la avaricia: «Ya en *El idiota* retrata el hogar de un comerciante de forma sombría, condenatoria, gótica» (Frank, 2010: 812).

-Otro tipo repetido en Dostoievski es el del parásito (por ejemplo Ferdishenko en *El idiota*), personaje tipificado que también posee una larga tradición literaria desde la comedia clásica. Dostoievski veía un problema para Rusia en la proliferación de esta clase de personas. Un personaje en la misma órbita del parásito, y que desarrolló con abundancia la literatura rusa, es el del hombre inútil, un varón inactivo, sin identidad, que está rodeado por mujeres activas. Este personaje aparece por primera vez con claridad en Iván Turguénev y posteriormente en Iván Goncharov *Oblomov* (1859), novela que tuvo gran éxito y que satiriza y denuncia la apatía de la nobleza y su incapacidad, mientras los siervos trabajan para ellos y las mujeres resuelven todos los problemas. La literatura rusa ha asimilado este personaje como propio, un mal de la sociedad de siervos. Luis Beltrán, que ha estudiado este personaje a fondo, aporta variantes de hombres inútiles en la literatura española: el apático (como Augusto Pérez en *Niebla* de Unamuno), el ideólogo (Villaamil en *Miau* de Galdós), el fugitivo —que huye de sí mismo— (Andrés Hurtado en *El árbol de la ciencia* de Baroja), el soñador (los personajes de *Juegos de la edad tardía* de Landero), etc.

Dostoievski estaba familiarizado con la novela gótica. De ella toma una serie de personajes antihéroes que se sienten gusanos y cuyo talante es el del derrotado (Raskólnikov, el hombre del subsuelo, etc.); de hecho, tanto Steiner como Bajtín, consideran algunos relatos breves de Dostoievski verdaderos cuentos góticos, especialmente *Bobok* y *El sueño de un hombre ridículo*. Steiner no concibe las grandes

novelas de Dostoievski si no hubiera existido la novela gótica inglesa; las considera herederas directas de la tradición gótica:

De ella proviene la composición dostoievskiana, el semblante y el sabor del mundo dostoievskiano con sus asesinatos en desvanes y en calles oscuras, su inocencia desamparada y su lascivia rapaz, sus crímenes misteriosos e influencias irresistibles que corroen el alma en la gran noche de la ciudad (Steiner, 2002: 199-200).

También Frank recalca la importancia de la novela gótica en la obra de Dostoievski, que tanto había leído en su juventud. Como en la novela gótica, Dostoievski muestra en su creación un anticatolicismo feroz. Frank recuerda la famosa y muy comentada leyenda del Gran Inquisidor insertada en *Los hermanos Karamázov*: «Toda esta escena, particularmente el arresto y la visita nocturna, recuerdan aquellas novelas góticas que tanto habían gustado a Dostoievski de joven, y las primeras de las cuales, escritas por autores anglicanos ingleses, también habían sido ferozmente anticatólicas» (Frank, 2010: 766).

Según Frank, esta narración es una variación libre de la versión evangélica de las tentaciones de Cristo, incluidas en Marcos, Mateo y Lucas. Hay otros momentos imitativos de textos religiosos (vida y enseñanzas de Zosima), que sería una respuesta a la leyenda del Gran Inquisidor como texto hagiográfico, siguiendo la tradición hagiográfica cristiana. También ve en el *Libro de Job*, y la queja de este contra Dios, una fuente de inspiración para Dostoievski.

Del *Quijote* toma la personificación literaria del idealismo del pueblo ruso (Myshkin); Myshkin está, como don Quijote, fuera de este mundo, pero en él se encuentra la verdad. En la sociedad corrupta, como le ocurre a don Quijote, no ve el mal a su alrededor, solo ve el bien (Serrano, 2003: 407).

Cercano a Myshkin hay otro tipo literario en Rusia tomado de la tradición cristiana, el *juródivy*, una mezcla de simple, chiflado, alienado y vidente. Se trata de una especie de santos tontos, en parte ascetas, en parte luz para el camino de la salvación. Aparece en Aleksandr Pushkin (*Borís Godunov*) en forma de beato con cilicios que porta el principio de la conciencia absoluta, en Lev Tolstói (*Infancia*) en forma de vagabundo estrafalario, un «dichoso en Cristo» que camina descalzo y con cilicios, y por supuesto en Dostoievski de forma variada y reiterada: Lizaveta Smerdyaschaya en *Los hermanos Karamázov*, María Timofevna, Lidia Ajmakova y Lizaveta Nikolaevna en *Los demonios*, Lizaveta Ivanovna en *Crimen y castigo*, Mari en *El idiota*, etc. Los motivos de abuso, maternidad, infancia y el motivo de muerte violenta están asociados a ellos. En general, son personajes respetados por la sociedad, que los considera locos santos. En el siglo XX Andréi Platónov (1899-1951) retomó el tema en el relato *Yushka*: todos humillan a Yushka y se ríen de él, pero él nunca se enfada. Un día lo encuentran muerto y todos acuden al funeral. Otro día aparece en el pueblo una muchacha que lo busca, todos creen que es su hija, pero no lo es sino una muchacha a la que él ayudaba económicamente con lo que podía ahorrar en su trabajo. El propio Platónov fue considerado por algunos un *juródivy*.

Dostoievski también asimila de la novela de aventuras europea, intrigas, argumentos, personajes, etc. Del melodrama toma las andanzas de aristócratas por los bajos fondos (Myshkin, Stavroguin). Con lo cual, de la novela de aventura consigue crear un mundo de aventura para lograr interés en la narración, y del melodrama o folletín encuentra «una chispa de simpatía para los humillados y ofendidos» (Bajtín, 2004: 151-152). Bajtín nos recuerda que el origen de la novela de aventuras es el

spoudogeloion (lo cómico-serio), que lejanamente está unido al folclore carnavalesco: «Todos reflejan, en mayor o menor grado, una percepción carnavalesca del mundo, en tanto que algunos de ellos son variantes literarias de los géneros orales del folclore carnavalesco». Entre las figuras carnavalescas, ambivalentes (cómico-serias) se pueden citar las del tonto-sabio, el bufón, o el hombre ridículo. Todo esto lo une Bajtín a la tradición de la sátira menipea, de la que ve reflejos en la obra de su compatriota, y hace un estudio del desarrollo de la tradición literaria de la sátira menipea, para después dar ejemplos de sátira menipea en la obra de Dostoievski (véase Bajtín, 2004: 228-240).

Para finalizar, vamos a observar la lucha de los extremos en Dostoievski, la lucha entre el bien y el mal (hermenéutica), la contraposición entre la luz y las tinieblas (también presente en las narraciones hagiográficas cristianas).

La conclusión de Luis Beltrán en «Dostoievski y el realismo» es que la definición de escritor realista para Dostoievski es inapropiada, y propone el concepto de *simbolismo* que ya había sido sugerido anteriormente por María Zambrano. Lo explica así:

Este concepto reconcilia y explica las dos dimensiones esenciales de las grandes novelas de Dostoievski: la carnavalización, subrayada entre otros por Bajtín, y el hermetismo, esto es, la comprensión del mundo y de la historia como el escenario de una lucha eterna entre el bien y el mal absolutos. El primero de estos elementos —la carnavalización— nos remite a la simbología del folclore y a la literatura cristiana popular (de carácter folclórico). El segundo elemento, el hermetismo, nos remite a su vez al dualismo de la lucha entre el bien y el mal, a las concepciones demoníacas y apocalípticas (Beltrán, 2012: 277).

Esta fusión de ambos elementos es lo que denomina *simbolismo grotesco*, que ya aparecen fundidos antes que en Dostoievski, en Rabelais, Shakespeare, Cervantes o Goethe.

El simbolismo se forma en la prehistoria, en las estéticas orales. Todos estos géneros tradicionales (cuentos, fábulas, mitos...) llegan a la cultura elevada, que los reelabora según el estilo y criterios de cada autor para construir sus creaciones, fundiendo lo tradicional y lo culto. Y así, el simbolismo grotesco, aparte de crear un sistema de tensión de opuestos (bien-mal, seriedad-risa, luz-tiniebla, muerte-risa), articula una serie de géneros menores, entre los que destacan los puramente herméticos (enigmas, profecías, misterios, confesiones, presagios, revelaciones, simbologías, interpretaciones), a los que se añadiría el diálogo. Es precisamente el diálogo la base de las novelas de Dostoievski y la base del estudio de Bajtín *Problemas de la poética de Dostoievski*, estudio en el que investiga la continuidad de los diálogos socráticos y la sátira menipea en el autor ruso, géneros que ya presentan una lucha ideológica por la verdad, una lucha con el otro (polemismo).

La opinión de Beltrán respecto a la lucha de los extremos se corrobora en Stefan Zweig, que ha sido quien mejor ha llegado a la esencia más profunda de Dostoievski:

Odio, amor, sensualidad, flaqueza, vanidad, orgullo, ambición, humildad, respeto: unos impulsos devoran a otros y se tornan otros, en perenne metamorfosis. El alma, en el alma de Dostoievski, es un caos sagrado, una selva inextricable. Borrachos que lo son por ansia de pureza, criminales por sed de arrepentimiento, hombres que deshonoran a niñas por una ciega adoración de la inocencia, blasfemos por hambre de Dios (Zweig, 1987: 203).

La familia Karamázov simboliza Rusia, un pedazo de Rusia (el mismo Dostoievski había dicho que poniendo juntos al padre y a los tres hijos se podía obtener una reducida imagen de la realidad rusa contemporánea): Iván es el ideal y lo occidental, Aliosha es el suelo patrio, Dmitri es Rusia entera, representa la Rusia natural, y Fiódor asume el tono teatral al burlarse de Rusia (Djermanovic, 2006: 232); otra lectura simbólica de los personajes nos la da Jorge Serrano: Dmitri es la vida sensual, Iván es la ideología, simboliza la lógica y la razón, y Aliosha es el misticismo, que simbolizarían las tres etapas que el propio Dostoievski experimentara en su vida (véase Serrano, 2003: 577-580).

Otros elementos simbólicos que refuerzan la simbología general: Smerdiákov simboliza el diablo, Rakitin sería Judas, Aliosha sería Jesucristo, una especie de enviado celestial que emparenta lo humano con lo angélico, rodeado por los niños-apóstoles junto al féretro (aureola cristológica, denomina Frank a esta escena y número simbólicos).

La lucha simbólica entre el bien y el mal se encarna en el cuerpo de los niños: niños pobres, hambrientos, humillados, violados, perseguidos de una manera sádica, símbolo del mal contra la pureza, el pecado imperdonable contra los niños, que son la imagen de Dios. Hay que recordar la tragedia de Dostoievski como padre, que vio morir a dos hijos: Iván hace una defensa de los niños, que son los más cercanos a Dios, junto con los adultos tocados por la gracia divina, como Aliosha o Myshkin. Dios actúa en las novelas de Dostoievski por medio de la revelación de estos seres. En el lado opuesto de la gracia encontramos al hombre que se declara su propio dueño, que tiene su propio código moral y su propia ley, ley que puede autorizarle a matar. Este es el ejemplo que nos propone Thomas Pavel:

Imaginemos a un individuo profundamente convencido de su superioridad sobre sus semejantes, un caso familiar para los lectores de narraciones idealistas antiguas y modernas, cuyos héroes tienen todos esa convicción. Puesto que él es el único árbitro de su propia conducta, este individuo se arroga el derecho de matar a un vecino que practica el vergonzoso oficio de usurero, y que, por consiguiente, no merece vivir (Pavel, 2005: 312).

Estamos ante el caso paradigmático de Raskólnikov, personaje principal de *Crimen y castigo*, que se cree superior a una vieja usurera y con derecho a matarla y robarle para poder vivir; además, la víspera del crimen, escucha en una taberna las críticas de un estudiante contra la usurera, y después escucha en el mercado que la hermana estará ausente entre las seis y las siete. Esta coincidencia le parece una predeterminación, una señal. No estamos ante un ladrón al uso, el dinero no le interesa a Raskólnikov, lo necesita para vivir, estamos ante la superioridad de un ser ante otro que obra en consecuencia.

LA TRAGEDIA DEL NIÑO MUERTO

Hagamos otra comparación literaria con un tema trágico que acabará siendo grotesco, como es la tragedia de un niño que muere, generalmente, de forma violenta. En la producción literaria de Valle-Inclán, cargada de muerte y tragedia, llama la atención la aparición frecuente de un momento especialmente trágico en el que un niño muere trágicamente. Pero este hecho lo vemos repetido en muchos otros autores.

Para responder a la pregunta planteada al final del capítulo de Sade sobre si este tipo de humor tiene sexo, se pueden comparar estas muertes grotescas que vamos a presentar con las muertes simbólicas o emotivas de niños, y también los actos de crueldad y tremendismo, que Ana María Matute describe en la colección de cuentos *Los niños tontos*, donde la simbología y el lirismo apenas dejan resquicio a la comicidad en las muertes y desgracias de los niños; pero la comicidad se introduce por la ranura en más de una ocasión.

Los textos que vamos a presentar tienen en común la crueldad contra un niño y a través de ellos podemos discutir si existen elementos grotescos, crueldad enmarcada dentro del humor negro, o si por el contrario no hay humor sino patetismo, tragedia, un intento por parte del autor de lograr con su estilo conmover al lector. Estos son los ejemplos.

Tácito: tras la caída en desgracia de Sejano y descubiertas sus traiciones, Tiberio, implacable, ordena acabar con él, y así, el hasta ese momento todopoderoso Sejano cae arrastrando consigo a sus familiares y amigos. Tácito narra el final de los hijos de Sejano. La brevedad y frialdad del texto consiguen hacer de la trágica escena un clímax de crueldad:

Pareció conveniente, acto seguido, tomar medidas contra los hijos de Sejano que quedaban, aunque la ira de la plebe se estaba desvaneciendo y la mayoría se habían aplacado con los suplicios precedentes. Pues bien, se les conduce a la cárcel, siendo el muchacho consciente de lo que se les venía encima, mientras que la muchacha era tan ajena al asunto que continuamente preguntaba de qué se la acusaba y adónde la llevaban. No lo volvería a hacer más, decía, y podían castigarla con los azotes que se dan a los niños. Cuentan los historiadores de aquel tiempo que, como no se tenía noticia de que una virgen hubiera sido castigada con la pena de muerte, fue forzada por el verdugo a la vez que le echaba la cuerda al cuello; después, estrangulados, aquellos cuerpos de tan tierna edad fueron arrojados a las Gemonías (*Anales*: VI, 9).

Swift: Swift propone en *Una humilde propuesta* una solución para evitar que los niños irlandeses, hijos de gente pobre, sean una carga para sus padres o para la nación. Para que la sociedad se beneficie de ellos un indio americano informa al autor:

De que un niño sano y bien cuidado constituye, cuando tiene un año, un alimento delicioso, saludable y nutritivo, tanto si se toma estofado, como si se ingiere asado, cocido o hervido. Y no dudo de que será igual de sabroso si se sirve en un *fricasé* o un *ragoût* (*Una humilde propuesta*: 704).

Sade: hay un texto similar en *Juliette* (III): invitados a comer por el gigante Minski, que solo se alimenta de carne humana, Juliette y Sbrigani prueban la carne de un muchacho:

Y diciendo esto, mi esposo pinchó un tenedor en un cuarto de muchacho que le pareció muy bien condimentado, y habiendo puesto al menos dos libras en su plato, las devoró. Yo lo seguí, y como su apetito igualaba todas sus pasiones, pronto había vaciado una docena de platos. Minski bebía como comía: estaba ya en su botella de Bourgogne número treinta cuando se sirvió el segundo plato que regó de champán (*Juliette*: 1990, 206).

Siguiendo en la misma obra, poco después de esa comilona, Minski se quiere satisfacer sexualmente y traen a una niña de siete años:

No exagero al asegurar que el miembro por el que iba a ser perforada era más grueso que su cintura. Minski jura, relincha como un animal, olfatea el orificio que va a perforar. Yo me complacía en dirigir este miembro (...) Las carnes se abren, la sangre corre y la virgen pierde el conocimiento (*Juliette*: 1990, 207).

Y luego la estrangula.

Lautréamont: en Lautréamont la escena pretende ser trágica en principio, una madre lamenta la muerte de su hija pequeña y la propia madre detalla cómo fue violada por Maldoror y posteriormente violada y estrangulada por su perro bulldog:

...pues no quiere ver cómo entran los dientes puntiagudos en sus venitas rosas (...) Maldoror se acerca al altar del sacrificio (...) De un puntapié le quiebra un ojo y el animal sale corriendo en dirección a la campiña, arrastrando en su huida el cuerpo de mi hija (...) Maldoror saca su navaja y se dispone a hurgar valientemente en la vagina de la niña infortunada. Ensancha la abertura y, uno tras otro, va sacando, por ese horrible agujero, los órganos interiores: los intestinos, los pulmones, el hígado y, finalmente, el mismo corazón son arrancados de sus cimientos y esparcidos bajo el sol. El sacrificador se da cuenta de que la niña, ese pollo vaciado, lleva muerta largo rato (*Los cantos de Maldoror*: 154-155).

Finalmente la madre se compadece de ese bárbaro.

Valle-Inclán: en *Tirano Banderas*, el prestamista español Quintín Pereda denuncia a la mujer del indio Zacarías por el empeño de una joya. Se personan los guardias, se llevan a la mujer, el niño llora:

—¡Ven! ¡No te asustes! ¡Ven! ¡Corre!

El niño corría un momento, y tornaba a detenerse sobre el camino, llamando a la madre. Un gendarme se volvió, haciéndole miedo, y quedó suspenso, llorando y azotándose la cara. La madre le gritaba ronca:

—¡Ven! ¡Corre!

Pero el niño no se movía. Detenido sobre la orilla de la acequia sollozaba, mirando crecer la distancia que le separaba de la madre (*Tirano Banderas*: 138-139).

El trágico resultado se narra posteriormente: los cerdos han devorado la cara y las manos del niño y los zopilotes le han sacado el corazón.

Aunque todos estos textos están sacados de su contexto literario se puede observar en ellos los diferentes matices que los convierten en textos cómicos (satíricos, grotescos, humor macabro) o textos trágicos.

En Tácito es más claro de observar que en los otros porque se trata de historiografía, y por lo tanto presupone un hecho que es «verdad», un hecho histórico. El autor quiere conseguir una descripción patética, que sobrecoja al lector, con lo que les da a los niños un carácter doble, pues mientras el muchacho intuye la situación al ser mayor, la niña está ignorante de lo que sucede y pide un castigo acorde. El gran maestro Tácito, siempre en ese estilo lacónico tan suyo que consigue transmitir un clímax espeluznante, dice en dos líneas sin decirlo directamente, que no había datos de que la ley permitiera ejecutar a una virgen, que el verdugo tomó la iniciativa para que la ley se cumpliera correctamente, que la niña fue violada y posteriormente estrangulada. Para

aumentar el ambiente trágico de la escena, Tácito recuerda la *tierna edad* de ambos hermanos y en boca de la niña unos argumentos pueriles para realzar su inocencia infantil. Pero lo que desea resaltar Tácito en el fondo es el personaje de Tiberio. Antes ya nos ha informado de que la plebe se había contentado con las muertes anteriores como castigo a Sejano; detrás de estos asesinatos crueles se esconde la revancha inmisericorde del emperador Tiberio, cuyo resentimiento ha destacado Tácito a lo largo de su biografía: Tiberio es vengativo, receloso, inseguro, desconfiado, brutal, paranoico... y quiere acabar con todo lo que se relacione con Sejano porque se siente traicionado (y se ha enterado de que Sejano ha sido el responsable de la muerte de su hijo Druso).

En Swift es evidente el tono satírico e irónico, dando como solución a un problema social una barbaridad que nadie va a aceptar, tan evidentemente exagerada que va a originar una reacción, a fin de incidir en la búsqueda de una solución a ese problema real, que es en el fondo el deseo del autor: llamar la atención de la opinión pública acerca de la situación en la que se encuentran los niños irlandeses. La solución al problema es tan enormemente exagerada que la sátira se presenta de un modo cómico y convierte el texto en un texto grotesco. Dentro de su contexto, el texto es aún más evidentemente una burla satírica. El nativo americano «está muy bien informado»; de cada niño salen dos buenos platos para consumir «en una reunión de amigos»; si se condimentan con sal «tendrán, hervidos, un buen sabor a los cuatro días, sobre todo en invierno». Con la piel se pueden hacer guantes y botas de verano. Es un error comer a los niños tras los catorce años, pues la carne «es dura y correosa y su sabor desagradable». Además, siguiendo los planes de este proyecto, se conseguirá que haya menos católicos «que cada año nos infestan con recién nacidos, por ser los más prolíficos de la nación, además de nuestros enemigos más peligrosos». Esta propuesta la presenta el autor sin ningún interés personal, solo por el bienestar del pueblo (*Una humilde propuesta: 704-708*). Todos esos detalles, el tono, las soluciones, etc. muestran más y más la comicidad grotesca del relato. Swift pretende conseguir una reacción ante un problema importante.

En el primer texto de Sade el tono es humorístico. Los visitantes son invitados a comer carne humana, la de un muchacho «muy bien condimentado», y el marido se sirve con alegría dos libras de carne. La comicidad del texto se convierte en algo grotesco cuando prosigue con la descripción de lo que Minski come y bebe, consiguiendo un ambiente rabelaisiano, kilos de carne y litros de alcohol sin medida en cantidades inconcebibles.

El segundo texto es totalmente grotesco desde el comienzo. El autor nos quiere convencer de la veracidad de que el miembro de Minski es como la cintura de la niña, aunque esta solo tenga siete años. La descripción posterior es una animalización grotesca: Minski husmea como un perro, otra persona dirige su miembro hacia el objetivo como en las montas de los garañones, y el gigante relincha. Sade nos está describiendo la monta de un caballo semental de los que debía de tener en su castillo de La Coste.

En Lautréamont, puede parecer en principio un texto sádico y cruel, pero hay unos pequeños detalles que lo convierten en cómico (aunque entendemos que no todo el mundo puede aceptar este humor): la participación del perro en la violación y el asesinato de la niña es grotesco, notablemente grotesco cuando Maldoror le parte un ojo al perro de una patada. El diminutivo «venitas», que pretende recordar la debilidad y pequeñez de la niña, no es creíble en la forma en la que la propia madre nos relata este

cruel suceso, que definitivamente pierde toda la credibilidad cuando compara a la niña ultrajada con un «pollo vaciado». Finalmente, algo impensable para una madre testigo de semejante crimen «la madre compadece a ese bárbaro». En Lautréamont, la crueldad del texto es claramente un intento de transgresión, de producir horror. Hay tal grado de exageración, que pierde toda credibilidad. Se opone al texto de Tácito.

En Valle Inclán el patetismo es evidente. Aunque la obra *Tirano Banderas* se encuadra en la estética esperpéntica, es decir, grotesca, en este pasaje el autor se pone serio, no hace burla, y relata una tragedia sentida con dolor. Como dice Ildelfonso Manuel Gil, el niño tiene la condición de víctima inocente. El estilo se convierte en severo y sobrio. Se evita con cuidado aquí la visión deformadora que se aplica a todos los personajes de la obra. El autor no ve al niño desde arriba, ni aún frente a frente, sino que sufre ese episodio, el desenlace, y lo siente desde el centro mismo del dolor del niño y padeciendo con él y por él (Gil, 1975: 77-78).

Pero una vez que ya el niño está muerto, y el padre recoge sus restos y los guarda en el morral, el autor va a recrearse en una serie de páginas macabras, esperpénticas, que tienden a tal exageración que nos hacen reír: los restos del niño le traen buena suerte al padre: vence en el juego, las balas no le alcanzan, sabe que la revolución va a triunfar. Por lo tanto, en este texto tenemos ambas caras: muerte trágica y sentida y tratamiento posterior cómico (muerte y risa).

Vemos pues cómo el texto y la situación crean un ambiente creíble o no, y cómo el lector puede entender el texto en clave de humor. Recordamos de nuevo que el humor debe ser comprendido para que exista el grotesco. Entendemos que no todos los lectores sean capaces de apreciar este tipo de humor negro y macabro, y que no les parezca en absoluto divertida la muerte trágica y cruel de un niño, aunque sea de broma, o la descripción de una violación, aunque sea de forma grotesca. Ya hemos repetido que uno de los rasgos del grotesco es el reconocimiento. Por esto mismo, sería muy difícil hacer reír, y el autor estaría en terreno resbaladizo, si quisiera hacer bromas con violaciones de niños o bromas ubicadas en Auschwitz. Es perfectamente entendible que quien haya sufrido una violación en la infancia no pueda reír con este tipo de literatura.

Del mismo modo que avisa Baudelaire al comienzo de sus poemas malditos, Lautréamont avisa al lector sobre su texto «feroz y enardecido»; «Páginas sombrías y rebosantes de ponzoña»; «Las emanaciones mortales de este libro impregnarán su alma, como el agua al azúcar»; «No será bueno para todos leer las páginas que siguen». Pero en Lautréamont es diáfano su intento de asustar, de transgredir, de espantar al lector. Si el lector reconoce la estética del autor, su propuesta literaria, aunque sea macabra, puede disfrutar en la lectura.

Añadimos un film de Luis Buñuel, que bien puede resumir todo lo dicho. En *La edad de oro* (1930), segunda película suya y ya formando parte del grupo surrealista Parísino, Buñuel llevó a cabo una película sobre «l'amour fou», según sus propias palabras. La escena es la siguiente: durante una fiesta burguesa, en el exterior, el guarda o guardabosques, con una escopeta al hombro, llega a las puertas del palacete, le recibe su hijo pequeño en el jardín, se besan y empiezan a jugar. El padre, se lía un cigarrillo, el niño se lo tira al suelo, es una broma, se echa a correr hacia el bosque para que el padre le persiga por malo, por travieso. Es claramente un guiño lúdico del niño hacia su padre. El padre se levanta, apunta su escopeta y dispara al niño jugueteón, matándolo. Es una imagen transgresora. Buñuel quiere romper esquemas, sorprender, transgredir (la película fue rápidamente prohibida y en una de las sesiones, la sala del cine destruida por grupos patrióticos). El primer plano con la cara del padre enfadado porque su hijo le

ha tirado el cigarrillo es risible. Esta misma escena la podemos ver dibujada en *Con la clara y con la yema* del artista gráfico ya mencionado Chumy Chúmez, irónico maestro del humor negro: en la viñeta se ve a un sonriente burgués con botas altas, gorra y corbata que sostiene bajo el brazo una escopeta. Triunfante posa su bota sobre su presa cazada, un niño que yace en un charco de sangre.

Que las situaciones reseñadas arriba bien pudieran haber ocurrido es evidente, ahí está el texto histórico de Tácito, los telediarios o la historia de Gilles de Rais, personaje del que se han ocupado muchos autores que han tratado la diferencia entre humor negro, crueldad en el humor o crueldad real. ¿En qué punto lo horroroso es inaceptable como forma de producir humor pervertido? Claramente esto depende de las circunstancias personales, temporales y culturales del lector. Y así, si Sade era inaceptable en su tiempo para la gran mayoría, actualmente se podría encontrar un gran número de lectores y lectoras que podrían reír con sus barbaridades y perversiones, porque la visión del mundo del siglo XXI no coincide con la del mundo en la época de Sade. Nos aterra actualmente más un telediario que toda la obra de Sade. En cuanto a la escena de Buñuel, después de tantas décadas de todo tipo de películas y tanta violencia en el cine, la cara en primer plano del padre, enfadado con su hijo porque le ha tirado el cigarrillo al suelo, y su decisión de dispararle, nos hace reír.

Y esa doble o triple lectura, o la duda que un texto nos transmite, es el terreno propicio para la ambigüedad.

Nos recuerda Bataille que son siempre los civilizados quienes hablan, y añadimos nosotros: y quienes escriben la historia; hemos aprendido sobre las civilizadas Grecia y Roma frente a los bárbaros celtas, cartagineses o godos. Los civilizados somos nosotros, los bárbaros y los salvajes son siempre los otros. Bataille pone este ejemplo del relato de un verdugo: «Me lancé sobre él insultándolo, y como, con las manos atadas a la espalda no podía contestar, aplasté con todas mis fuerzas mis puños sobre su cara; cayó, mis talones acabaron el trabajo; asqueado escupí sobre su cara tumefacta. No puede impedir soltar una carcajada: ¡acababa de insultar a un muerto!» (Bataille, 1997b: 193-194).

Como realidad, el relato puede ser verosímil, puede haber sucedido, pero el mismo Bataille avisa de que no es creíble que el verdugo escribiera esta versión:

Por regla general, el verdugo no emplea el lenguaje de la violencia que ejerce en nombre de un poder establecido, sino el del poder que aparentemente lo excusa, lo justifica y le da una razón de ser decorosa. El violento tiende a callar y se aviene al engaño. Por su parte, el espíritu del engaño es la puerta abierta a la violencia (Bataille, 1997b: 194).

Tanto en Valle-Inclán como en Dostoievski el tema de los niños muertos es un tema recurrente. Especialmente en Valle-Inclán, su obra está plagada de niños muertos con violencia, como los que aparecen en *Sonata de primavera* (1904), *El resplandor de la hoguera* (1909), *Voces de gesta* (1911), *El embrujado* (1912), *Divinas palabras* (1920), *Lucas de bohemia* (1920), *Los cuernos de Don Friolera* (1921) y *Tirano Banderas* (1926).

Aparte de los casos literarios que hemos comentado (Tácito, Sade, Lautréamont, Swift y Valle-Inclán) recordamos algunos otros como el hermanico de Pablos, apaleado hasta la muerte en la cárcel, el hijo del guardabosques en Buñuel, fusilado por el padre porque le ha tirado el tabaco al suelo, los innumerables niños seccionados, colgados y ensartados que las brujas de Goya acumulan sin pudor para sus aquelarres, Frida en *El*

Maestro y Margarita, que ha estrangulado a su niño porque no lo puede alimentar, o el niño crucificado que Lisa Jojlakova ve en una visión mientras come compota de piña de América en Dostoievski.

Recordamos asimismo que entre los mártires cristianos del *Flos sanctorum* aparecen niños torturados, los cuales también aparecen abundantemente en la hagiografía cristiana, que rememora a aquellos niños mártires que no renegaron de su fe y prefirieron una muerte cruenta ante el pagano: Justo, Vito y Pastor martirizados en tiempos de Diocleciano, o el niño Mamés en tiempos de Aureliano, entre otros muchos, todos ellos santos, y que siguen la tradición de los santos inocentes degollados por Herodes.

En la Edad Media, y en una época de fuerte antisemitismo, se divulgaron las torturas y asesinatos de niños indefensos a manos de perversos judíos: Guillermo de Norwich (siglo XII), Simón de Trieste, Dominguito de Val (siglo XIII), niño de Sepúlveda o niño de La Guardia (siglo XV). Hay pues una tradición cristiana de infanticidios crueles que ha pasado a la literatura (ya Chaucer narra el asesinato de un devoto niño por los judíos en el *Cuento de la priora*) y que ofrece grandes posibilidades literarias para producir tensión y espanto, o humor en tiempos de mayor desvinculación con la tradición hagiográfica cristiana, en épocas más liberadas de la fe.

En Dostoievski, como en Valle-Inclán, la escena del niño muerto se repite: niños típicos, inválidos, desamparados. En *Los demonios*, un niño muere de frío, en *Los hermanos Karamázov* se describe la visión de Lisa, una adolescente lisiada que contempla la agonía de un niño crucificado mientras come compota de piña: esa visión la tiene porque ha leído en un libro que un judío había torturado y crucificado a un niño (esa información banal de lo que come y de dónde procede el alimento convierte la situación en no creíble). Dostoievski bebe de la misma fuente cristiana y de la misma tradición antisemita, y se recrea en la tortura infantil: «Un judío cortó primero todos los deditos de las dos manos a un pequeño de cuatro años, luego lo crucificó; después dijo en el tribunal que el niño había muerto pronto, cuatro horas más tarde» (*Los hermanos Karamázov*: 704). En otras ocasiones, narrando la muerte de un niño, Dostoievski se enternece: él vio morir a dos hijos suyos. Algo similar ocurre con Valle-Inclán.

Cuenta Ramón Gómez de la Serna en su biografía de Valle-Inclán que este fijó su residencia en Galicia, huyendo del frío del Guadarrama, pero «una desgracia, el que una caseta de playa caiga sobre uno de sus hijos y lo aplaste, le devuelve a Madrid de nuevo» (Gómez de la Serna, 1979: 108). Tenemos pues un triste hecho real. Era 1914 y el niño tenía cuatro meses. Pero ya antes de esa amarga experiencia personal en su propia familia, Valle-Inclán había usado este tema macabro en diversas ocasiones. Observando la cronología de las primeras ediciones vemos que ya hay niños muertos anteriormente a este suceso en *Sonata de primavera* (1904), *El resplandor de la hoguera* (1909), *Voces de gesta* (1911) y *El embrujado* (1912).

En *Sonata de primavera* la niña muere defenestrada mientras el marqués distrae con su flirteo a la piadosa María Rosario, que cuida de su hermana pequeña, a la que ha sentado sobre el alféizar «circundada por el último resplandor de la tarde, como un arcángel en una vidriera antigua». La ventana se abre, la niña cae, el propio marqués la recoge en sus brazos mientras María Rosario grita desesperada «¡Fue Satanás!». En la escena, producto de la fatalidad, vemos una muerte infantil poética, descrita con hermosas, musicales y luminosas palabras que contrastan con la desesperación de la hermana. Esta nos ha sido presentada en la obra como joven, inocente, piadosa, inexperta. Se podría decir que la joven es una «pava» incauta, presa fácil y desarmada

ante las artes seductoras del maligno marqués. En la escena hay mucho más eco cómico que tensión dramática, con lo que obtenemos un grotesco más cercano al de muerte-risa que al de muerte-tragedia, y así, cuando el marqués recoge a la niña del suelo, ella aún vive y le mira: «Levanté a la niña en brazos y sus ojos se abrieron un momento llenos de tristeza», y el autor añade a la pintura un par de pinceladas macabras: la cabeza ensangrentada de la niña cae sobre el hombro del marqués, y su cabellera de oro, «olorosa como un huerto, estaba negra de sangre». El cuadro lo completa el grito histérico «¡Fue Satanás!». El resultado es que la ironía del autor no ha desaparecido en esta escena supuestamente trágica.

En *El resplandor de la hoguera* es un niño el que muere trágicamente. Está la tropa preparada para el combate, se escuchan las arengas de los oficiales y sus gritos heroicos: «¡Acordaos de Numancia!». Un muchacho de doce años se mete entre las filas para conseguir su asno escapado. Lo alcanza, se encarama en él y cabalga alegremente: «Cerca del puente, una bala le abrió un agujero en la frente. Siguió sobre el asno con las manos amarillas y un ojo colgante sobre la mejilla, sujeto de un pingajo sangriento. Fue inclinándose lentamente hasta caer, y el asno quedó inmóvil a su lado». El padre recoge el cadáver del hijo lo deja en la cuneta y aún debe evitar que «un soldado que, al retroceder de espaldas, iba a poner sobre el rostro del niño muerto su zapato lleno de clavos» (*El resplandor de la hoguera*: 124).

Si en el relato anterior la descripción ha sido bastante limpia, y solo vemos un poco de sangre cuando el marqués recoge del suelo a la niña, aquí el autor disfruta más en la presentación del niño escurriéndose de la montura con el ojo colgando. Una narración aséptica hubiera sido algo así: «La fatalidad quiso que cerca del puente una bala perdida alcanzara al pequeño jinete...». En cambio, vemos al muchacho resbalando sobre el lomo del asno, su ojo colgando sujeto con un pingajo de sangre. Más adelante aún sigue el regusto macabro, propio del humor negro del autor: un soldado está a punto de pisotear la cara del niño con sus botas de clavos. Como en el ejemplo anterior, nos hallamos ante un ejemplo grotesco de muerte-risa. Ildefonso Manuel Gil cree que esta escena es esperpéntica, pero no insólita en las novelas de *La Guerra Carlista* (Gil, 1975: 71).

La carga patética del niño muerto en *Voces de gesta* se apoya más que en la descripción del hecho, en la brutalidad de la historia: el enfrentamiento entre el bien pacífico y primitivo, y el mal salvaje de la guerra. Ginebra fue violada por un arquero y cegada. Tuvo un hijo fruto de esa violación. De nuevo llegan los soldados años después, el arquero, ahora capitán, quiere yacer con Ginebra, su hijo, que trata de impedirlo, es muerto por su padre biológico:

Entre las garras le hace presa, dando un relincho montaraz
Y como un oso le sofoca, refregando faz con faz.
Con los brazos aprieta un nudo sobre los clavos del arnés:
Cuando le suelta, cae doblado como un lirio, ante sus pies
(*Voces de gesta* 64).

Luego el capitán, violador y asesino, será decapitado por Ginebra tras ser violada por segunda vez, mientras duerme. Esta escena tiene un *pathos* más épico, recuerda más a las historias bíblicas y a las tragedias griegas de crímenes y castigos que a las descripciones anteriores repletas de ironía.

En *El embrujado* el niño es víctima de la avaricia y el desprecio que se tienen entre la madre y el abuelo. Es la época expresionista del autor. Las fuerzas del bien y

del mal en lucha, pero vence el mal con todo su poderío: lujuria, avaricia, satanismo, brujería y sus consecuencias: hambre, miseria, violaciones, asesinatos, infanticidios, envidias. La naturaleza humana se desata y destruye, igual que destruye la naturaleza envolvente. Los actos culpables de los adultos ocasionan la muerte del niño. El niño muere cuando el nuevo amante de la madre dispara para evitar que se lo arrebatan a la madre, fuente inagotable de la perdición de todos. El raptor llega moribundo a casa de Don Pedro Bolaño, el abuelo del niño:

JUANA DE JUNO. —¡Está aterido el ángel de Dios!

MALVÍN. —¡Está muerto!

JUANA DE JUNO. —¡De la sien le corre un hilo de sangre!

(*Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*: 144)

El asesino del padre del niño, amancebado con la madre, a la que abandona por otra mujer, la considera una mala mujer, y como María Rosario también grita «¡Fue el Demonio!» refiriéndose a ella, pues cree que le embrujó. Simbólicamente es también el barquero, el que lleva a los caminantes a la otra orilla. Todo en la obra es una cadena imparable de daños. Aquí no hay risa, el ambiente creado es trágico, y el niño muerto es la inocente víctima de los odios y las envidias ajenos. El grotesco en este caso es del tipo hiperbólico, supersticioso y satánico, de la misma naturaleza que el de la novela gótica, pero desprovisto de la ironía de aquella.

En estos dos últimos ejemplos nos encontramos de nuevo ante la lucha entre el bien y el mal absolutos, a los cuales hemos denominado simbolismo grotesco siguiendo las ideas de Luis Beltrán.

A partir de 1914, fecha de la muerte de su hijo, podemos trazar una segunda etapa del autor a la hora de presentar la muerte de un niño. Tardó varios años en volver al tema, y lo hizo en *Divinas palabras*. La muerte del niño, deforme y macrocefálico, es cómica. Como dice Juan Carlos Esturo «Valle se ha esforzado en presentar al enano repugnante» (Esturo, 1986: 131). Así se libera de la tragedia posterior, por la que nadie siente dolor. Valle desarrolla su humor macabro en la escena. El niño es emborrachado: «Miguelín, la boca rasgada por una mala risa, y la lengua sobre el lunar rizado del labio, hace beber al enano, que, hundido en las pajas del dornajo, se relame torciendo los ojos» (*Divinas palabras*: 85). Su muerte es festiva: mientras que quien le emborracha anima, «¡Bebe Napoleón!», otra voz sugiere: «¡Píntale unos bigotes como los del Káiser!». Las descripciones finales del autor siguen con la broma festiva: el idiota pone los ojos en blanco, su lengua muerta cae sobre sus labios negruzcos, la boca está cada vez más torcida, tiene un último temblor y muere. El resultado es que se le queda la cabeza azulada, los ojos de vidrio, la lengua entre los labios asoma como degollada: y las moscas del ganado acuden a picarla. «¡Mételo en el pozo que eso no es nada!»; «Se encandila viendo a la rapaza, es muy pícaro»; «Acaso no sea muerte total». Y una vez que comprueban que está muerto, alguien avisa: «Espichó». Abandonado el cadáver, será devorado por los cerdos.

Todo este cuadro grotesco tiene el sello característico de humor macabro propio del autor. No hay sentimiento, condolencia o emoción, sino pura deformación grotesca. Los comentarios de los presentes, ahondan en la muerte-risa, de parecida manera a los comentarios ante el cadáver de Max Estrella.

También en 1920 y en la primera obra que el autor denominó propiamente «esperpento» tenemos el luctuoso suceso de la muerte de un niño. En el transcurso de una manifestación, una bala perdida ha traspasado la sien del pequeño. Los gritos

desgarrados de la madre conmueven a Max Estrella. Alrededor se congregan varias personas que emiten diferentes opiniones. Max, totalmente conmovido le pide a Don Latino que le saque de ese «círculo infernal». La voz de la mujer le traspasa: «¡Jamás oí voz con esa cólera trágica!».

Estamos ya en la deformación estética que Valle-Inclán denominó «esperpento». Hay sinceridad en el dolor de la mujer y sinceridad en la tristeza de Max. No obstante, la presentación de la mujer «despechugada y ronca» ya marca el terreno y ayuda al lector a no conmoverse demasiado. La deformación del cuadro se consigue al mezclar ese momento trágico con una serie de comentarios cínicos, populistas, interesados, chistosos, defensivos, del populacho presente, que destruyen el *pathos*. Lo que se consigue es crear una escena absurda, más cercana a la risa que al dolor, porque las ocurrencias más graciosas se imponen sobre los gritos de la madre, que acaban siendo huecos y vacíos. Los comentarios de los vecinos y transeúntes: «Siempre saldréis diciendo que no hubo los toques de ordenanza»; «Son desgracias inevitables para el restablecimiento del orden»; «El Principio de Autoridad es inexorable», etc. desconciertan al lector por su insensibilidad e indiferencia, pero donde todo se presenta claramente como una farsa es gracias a los comentarios inauditos e hilarantes de Don Latino: «Una verdulera, que tiene a su chico muerto en los brazos»; «Hay mucho teatro». Don Latino está viendo una obra de teatro, no una escena real, y la actriz es tan mala que no ha sabido transmitir la hondura del dolor al sostener a su hijo muerto. «En la muerte del niño, el grito desgarrado de la madre queda rodeado por un coro grotesco, inhumano, indiferente. El coro recuerda al populacho de los grabados de Goya. El absurdo existe y procede de una realidad grotesca» (Esturo, 1986: 165). Rodolfo Cardona y Anthony Zahareas también se concentran en el coro que rodea a la madre enloquecida: discuten, acusan, defienden al Gobierno y hacen un paralelismo de la angustiada madre, sola, rodeada de esos comentarios, con el *Guernica*: «Solo que la monumental figura de la angustiada madre, como la del *Guernica* de Picasso, está ahí, en medio de todos, como una protesta viva, como el resultado de los disturbios. Por eso Max desea marcharse» (Cardona-Zahareas, 1970: 83).

Hemos comentado ya la tragedia del niño muerto en *Tirano Banderas*. Resumimos la escena: el prestamista español Quintín Pereda denuncia a la mujer del indio Zacarías por el empeño de una joya. Se personan los guardias, se llevan a la mujer, el niño llora, la madre lo llama, el niño permanece en la casa asustado. Valle consigue una tensión trágica, seria. El esperpento desaparece por un momento para mostrar una dura realidad. La consecuencia será que los cerdos van a matar al niño. Como hemos dicho, en este pasaje el autor se pone serio, no hace burla, y relata una tragedia sentida con dolor. El estilo se convierte en severo y sobrio. Se evita con cuidado aquí la visión deformadora que se aplica a todos los demás personajes. El autor no ve al niño desde arriba, ni aún frente a frente, sino que sufre ese episodio, el desenlace, y lo siente desde el centro mismo del dolor del niño y padeciendo con él y por él (Gil, 1975: 77-78).

Pero una vez que ya el niño está muerto, el padre recoge sus restos y los guarda en un morral. Empieza ahí un vagar de un padre supersticioso que está convencido de que los restos del niño le traen buena suerte: vence en el juego, las balas no le alcanzan, sabe que la revolución va a triunfar. Por lo tanto, en este texto tenemos ambas caras: muerte penosa y sentida (muerte trágica), y tratamiento posterior macabro que puede leerse con tintes cómicos (muerte-risa). El grotesco aparece como reacción del padre, posteriormente a la muerte de su hijo.

Sobre estas dos últimas muertes, en *Luces de bohemia* y *Tirano Banderas*, Antonio Buero Vallejo recuerda que Torrente Ballester apuntaba con perspicacia que en el espejo cóncavo generador del esperpento no cabía la mujer doliente con el hijo muerto en brazos, ni la del indio Zacarías: en ambas la pluma irrespetuosa de Valle-Inclán tiembla de indignación y de ternura. Buero Vallejo amplía esa lista de escenas en las que Valle-Inclán se conmueve: el anarquista de *Luces de Bohemia* posee grandeza, Max Estrella a veces es un personaje digno, como lo son su esposa y su hija, cuyas muertes nos estremecen y no son esperpénticas, o la Daifa, de la que el escritor no se ríe, ni la condena en su desgracia, o Juanito Ventolera, cuando aparece como una víctima de la guerra: ¡la guerra es el esperpento! (Buero Vallejo, 1988: 273-274).

Finalmente tenemos la muerte de Manolita en *Los cuernos de Don Friolera*, abatida por un disparo de su propio padre, un accidente lamentable, pues la bala iba dirigida a la esposa y madre, y al amante de esta, Pachequín. No solo la escena, sino toda la obra, es un esperpento cómico. Estamos ante monigotes que mueven los brazos en aspa y gritan, muñecos de guiñol cómicos que representan una tragedia también cómica. No hay morbo, no es una escena macabra como las que tantas veces nos presenta Valle-Inclán, es un teatrillo callejero como el guiñol que debía haber visto en verano en las plazas de Madrid con sus hijos. Grotesco teatral en estado puro.

Hemos mencionado entre los rasgos del grotesco la liberación del autor, la literatura (hemos hecho hincapié en la violencia literaria) como catarsis o válvula de escape de problemas personales. Algo parecido recuerda Antonio Risco cuando comenta el humorismo en Valle-Inclán y su tono macabro; el humorismo negro «puede ser contra lo que nos repele y produce miedo, como el dolor, la enfermedad o la muerte, pues burlándonos se atenúa el horror. Pero también como recurso del dominio o defensa social, como una máscara que tiene por objeto el hacer reír o producir horror» (Risco, 1966: 23-24).

Hemos de recordar pues, la posible catarsis del propio autor al escribir en una hoja en blanco sus odios, miedos, furias y obsesiones.

TRES ESCRITORES COETÁNEOS: VALLE-INCLÁN, KAFKA Y BULGÁKOV

Para finalizar, en el siglo XX, hemos elegido tres autores coetáneos, tres estéticas diferentes, en tres extremos europeos, para ver en ellos cómo el grotesco evoluciona, cambia, se desarrolla, muestra una cara distinta, pero sigue conservando un sinfín de esencias antiguas comunes: Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), Franz Kafka (1883-1924) y Mijaíl Bulgákov (1881-1940). Son tres líneas diferentes, pero con muchos rasgos en común, con posibles coincidencias, bien casuales, bien consecuencia del tronco común tradicional y cultural del grotesco. Curiosamente los tres autores escriben en las lenguas mayoritarias (español, alemán, ruso) pero conocen las lenguas locales (gallego, checo, ucraniano). También coinciden en algún otro aspecto: Valle-Inclán y Bulgákov son muy conocidos y valorados en el mundo teatral de sus respectivos países en vida, pero la obra internacionalmente famosa de Bulgákov *El Maestro* y *Margarita*, no se publicó (censurada) hasta 1966, época en la que empezó a representarse seriamente y paulatinamente el teatro «irrepresentable» de Valle-Inclán, es decir, décadas tras sus muertes. Kafka apenas publicó en vida. Parece claro que los tres estaban creando obras o bien adelantadas a su tiempo, o bien demasiado transgresoras. Y necesitaban un reposo.

A comienzo del siglo XXI los tres siguen siendo grandes referencias literarias. La distancia cultural y kilométrica entre ellos hace interesante la comparación,

especialmente en esas creaciones literarias suyas que comparten el gusto por lo grotesco (por otra parte, los tres escribieron también obras ajenas a la estética del grotesco). Oeste, centro y este de Europa muestran realidades distintas, pero unidas por una esencia cultural común: la estética del grotesco.

Valle-Inclán: La primera lectura de una obra de Valle-Inclán puede ser engañosa. El lector queda abrumado por la admirable composición estética, por el extraordinario uso de la palabra del autor. Valle-Inclán es sin duda uno de los grandes artífices de la literatura española de todos los tiempos. Si se trata de la época modernista, la música, el tono, la luz, el color, el adjetivo, la brillantez se apoderan de la lectura. Si se trata de los esperpentos, la deformación estilística, el lenguaje descarnado, la mezcla extraña de idioma culto e idioma chabacano, abruman al lector con sus imágenes nuevas. Es necesaria una segunda lectura, una vez hemos admirado la grandeza estética de este autor orfebre que poseyó una capacidad única de recrearse con la palabra, para comprobar que tras la maravillosa forma se esconde un fondo, un fondo más o menos interesante, más o menos profundo, más o menos crítico, pero totalmente inmerso en la tradición española de humor, especialmente humor negro y macabro, ironía, sarcasmo, parodia o sátira. Dice Ricardo Domenech: «Reconozcámoslo: pocos escritores salen tan airosos, como sale Valle-Inclán, de la relectura de sus novelas y dramas» (Domenech, 1988: 284). Y estamos totalmente de acuerdo.

El nombre de Valle-Inclán es frecuentemente asociado a Quevedo y Goya. Se pueden añadir más nombres en la lista de la tradición grotesca española, desde el Arcipreste de Hita y Fernando de Rojas, pasando por la picaresca y Goya, hasta el cine de Luis Buñuel o Alex de la Iglesia.

El esperpento es una deformación totalmente grotesca, pero en toda la obra de Valle-Inclán se observan elementos grotescos: «Lo grotesco es una constante en la obra de Valle-Inclán. Lo que importa es que no se debe comparar el *detalle* grotesco que se da, por ejemplo, en las *Sonatas*, con la visión grotesca de los esperpentos» (Cardona-Zahareas, 1970: 28). En Valle-Inclán predomina lo grotesco porque es un autor que tiende a la ironía, al humor negro, a la parodia, a elementos del más allá (santa compañía, diablos, fenómenos paranormales o apariciones), al Eros y Tánatos, a la deshumanización de los personajes, a la exageración, a la muerte y risa... Con Quevedo y Goya, forma el grupo de artistas grotescos por excelencia en nuestra cultura.

De igual modo que Quevedo admiraba al Bosco, Valle admira a Goya (que sería, según él, el inventor del esperpento). Ya hemos dicho anteriormente que las ancianas descritas por Quevedo las podemos ver pintadas en los *Caprichos* o en *Las viejas o el tiempo*. De la misma manera, en ciertos cuadros goyescos como *La peregrinación a San Isidro* o *El entierro de la sardina*, vemos representadas las catervas que nos describen los esperpentos o las *Comedias bárbaras*: «El cuadrado de Goya *El entierro de la sardina* está aquí proyectado en palabra, vuelto literatura, ya esperpéntica» (Salinas, 1988: 230); Pedro Salinas se refiere al poema *Fin de Carnaval* en particular, pero esas figuras oscuras y deformes que vemos en Goya se pueden extrapolar a otras obras valleinclanescas.

Las *Sonatas* se consideran arte modernista, elaboradas con un lenguaje muy elevado, rítmico, brillante y musical. Pero podemos ahondar y encontrar algunos elementos grotescos que puedan esconder las extraordinarias memorias del marqués de Bradomín, memorias evocadoras de un viejo donjuán, feo, católico y sentimental (ya la presentación rezuma ironía). La fabulosa estética, la música, el color, la luz maravillosa que envuelven estas sonatas, nos engañan, todo es una ocultación poética, parece que el

marqués de Bradomín se enamora verdaderamente cada vez, que es sincero en su rápido enamoramiento y en sus lloros de amor, que sufre con su pasión, pero sus memorias están repletas de sutil ironía, de imperceptible humor cínico, de mentira poética. Ya Francisco Umbral dijo que había que considerar al marqués como un sádico. El marqués abusa de su labia, posición y cultura, y se aprovecha de las nobles y cándidas muchachas, y seduce hasta dejar enamoradas y rendidas a sus primas piadosas. El marqués para ello miente, tergiversa, adula, se aprovecha de la ingenuidad de la muchacha en cuestión, incluso con pretendidos sueños reveladores. Hay sadismo y masoquismo: «En *Sonata de otoño* la agonía no es un elemento que cause exclusivamente dolor, sino todo lo contrario, pues el sufrimiento que genera, exagera las tendencias eróticas y sado-masoquistas de los amantes» (Esturo, 1986: 32).

En *Sonata de otoño* hay incesto (los amantes son primos), hay sacrilegio, atisbos de necrofilia, la fusión ancestral de Eros y Tánatos, y hay un humor maravilloso cuando el marqués, tras llevar a Concha muerta a su alcoba, se entrega al placer de su otra prima, Isabel: «¡Todos los Santos Patriarcas, todos los Santos Padres, todos los Santos Monjes pudieron triunfar del pecado más fácilmente que yo! Aquellas hermosas mujeres que iban a tentarles no eran sus primas» (*Sonata de Otoño*: 81). Es el pecado mismo hecho estética, pero con un barniz hermosamente grotesco.

Como los donjuanes anteriores, Bradomín es transgresor y se deleita en violar las reglas religiosas, sociales y morales: es sacrílego, incestuoso, adúltero o necrófilo como sus hermanos mayores, pero un punto más cínico, pues su conciencia de culpabilidad o de pecado funciona como un estímulo de mayor placer y sin sombra de arrepentimiento. Pero la mayor diferencia estriba en su ironía. Las mujeres que atraen al marqués son fetichistas, le atraen no por sí mismas sino por lo que representan, por su dificultad en la conquista. Son mujeres etéreas, ideales, exóticas, en suma, irreales: una novicia, una moribunda, una casada, una niña, una prima (véase Alberca-González, 2002: 95-102).

En las *Sonatas* muerte, amor y religión aparecen entrelazados, en diversas y opuestas variantes que se complementan: Eros-Tánatos, piedad-satanismo, tradición-ritual, cristianismo-superstición, etc. tomados desde un punto de vista irónico, desmitificador, burlesco, antiheroico, libresco.

Las *Comedias bárbaras* presentan un mundo galaico no urbano. Ruiz Ramón añade a estas tres obras teatrales *El embrujado* y *Divinas palabras*, y lo llama «ciclo mítico», en el que Valle-Inclán nos presenta el final de una raza, el final de un mundo en el que imperan el Diablo y la Muerte, es decir, las potencias del mal y de la destrucción: «Valle-Inclán inventa un espacio y unos personajes dramáticos nuevos, inventa también un nuevo lenguaje dramático en donde se fundan ritualmente símbolo, metáfora y sentenciosidad» (Ruiz Ramón, 1971: 106). Nos movemos entre valores absolutos (positivos, negativos), pasiones absolutas que pululan entre el bien y el mal, humanidad y animalidad, los sentimientos se sustituyen por impulsos inmediatos. Crímenes, lujuria, sacrilegios, violaciones, fuerzas sobrenaturales, componen este mundo. «Tengo miedo de ser el diablo» dice Don Juan Manuel, y por su parte el abad perjura y se encomienda a Satanás para obtener sus deseos. Y precisamente es el diablo quien señorea en ese mundo, invisible y presente a la vez.

Existe una vasta serie de personajes tipificados: el diablo, personificado por Fuso Negro, el bufón (Don Galán), el tirano (Don Juan Manuel), seres del más allá (la santa compañía), la madre mártir (Doña María), el fanático (el abad), el joven transgresor y rebelde (los hijos de don Juan Manuel), la joven desprotegida e indefensa

(Sabelita), y una constante caterva de pobres y desamparados que sirven de coro trágico. Hay parricidio, asesinatos, violaciones, incesto (padre e hijo se disputan la misma mujer, como los Karamázov). La crueldad domina, el sexo es fatal, las fuerzas cósmicas impulsan las voluntades de los personajes, hay hechicería, mal de ojo, satanismo, espíritus, apariciones, tormentas agoreras. Es un mundo exagerado y desatado, sin control. Es vorágine.

En de *Águila de blasón* roban un cadáver; mientras un hermano lo cuece para dejar los huesos limpios, el otro hermano yace en la cama con una prostituta (Eros y Tánatos).

En *Romance de lobos* los hermanos se pelean por las joyas de su madre recién muerta, y se insultan:

DON ROSENDO. —Pues tú eres el ladrón

DON FARRUQUIÑO. —¡Y tú un hijo de puta!

Acaba de ser enterrada la madre «aún flota el humo de la cera y del incienso» y dos de los hermanos, Don Pedrito y Don Farruquiño entran en la capilla funeraria para robar la plata. Uno de ellos se aterra creyendo ver a su madre, huye horrorizado y deja al otro hermano encerrado sin poder salir. Toda la escena intenta ser un sacrilegio, una violación de valores, no exenta de humor fino y negro: uno de los hijos es estudiante de sacerdote «hace una genuflexión ante el altar» y al pisar sobre la sepultura de la madre el otro hermano le maldice, pues teme que se levante; «¡Tú estás borracho, ladrón!» le responde el futuro sacerdote. Profanación, robo, sacrilegio, falta de moral y de escrúpulos. Lo grotesco de esta escena está nítidamente conseguido. Todo es exagerado, pero forma parte de la narración cuentística tradicional: recordamos un cuento del *Decamerón* (segunda jornada, cuento quinto) en el que dos ladrones abandonan a Andreuccio en el sarcófago con el arzobispo recién muerto, al que querían robar el anillo. El joven puede salir del sarcófago cuando otros dos ladrones (uno de ellos un cura, como Farruquiño) también intentan robar esa misma noche el anillo del arzobispo y creen que el muerto está vivo cuando Andreuccio le tira de la pierna al ladrón que ha entrado en el sarcófago, por lo que huyen aterrados y dejan el sarcófago abierto.

Dice Risco que las *Comedias bárbaras* son un riguroso antecedente del esperpento. El primero que mencionó esta conexión fue el poeta Pedro Salinas: «Para mí, el estilo esperpéntico en prosa se halla prefigurado en las indicaciones de escena de las *Comedias bárbaras* (...) Cuando se llega a las novelas esperpénticas, el *Tirano Banderas* o *El ruedo ibérico*, nos encontramos con soberbio estilo teatral» (Salinas, 1998: 227).

En la trilogía de *La guerra carlista*, aparte de una serie de escenas grotescas, el vocabulario se deforma: fantoche, peleles en un tinglado de feria, garabato grotesco... Estamos todavía en 1909, la teoría del esperpento aún no ha sido presentada, pero comprobamos que las bases grotescas, tanto en las formas y escenas como en el vocabulario, ya están presentes. El esperpento es una remodelación elaborada y estética del sentir literario de Valle-Inclán que ha ido madurando a través del hilo del grotesco.

Las farsas, escritas posteriormente, van a presentar más y más elementos grotescos, en camino imparable hacia el grotesco pleno que es el esperpento.

Otros rasgos grotescos en la obra de Valle-Inclán son:

-Eros y Tánatos: Además de la escena transgresora y macabra de *Águila de blasón* ya comentada, contraria al gusto burgués de la época, y el pasaje de *Sonata de*

otoño con una prima muerta y la otra prima esperando al amante en la alcoba de al lado, Valle-Inclán repitió muchas veces este tipo de escenas en las que se fusionan sexo y muerte de diversas maneras.

En *Las galas del difunto*, Juanito Ventolera viste el elegante traje de un muerto al que desentierra para poder flirtear con una muchacha, que resulta ser la hija del muerto (muerte, sexo, profanación).

Parecida mezcla sexual y mortuoria, pero con resultado fatal hay en *La hija del capitán* (obra que fue censurada) donde aparecen las obligaciones sexuales de la Sini con los oficiales, y la presencia del oficial muerto, asesinado por el novio de la muchacha, la cual aprovecha la ocasión y le roba al cadáver (sexo, crimen, profanación). La fuerza sexual primitiva, compulsiva, animal, vuelve de nuevo a ser nefasta, y su «descontrol lujuriente conduce de manera inevitable al castigo de la destrucción» (Alberca-González, 2002: 217).

En *La rosa de papel* Eros y Tánatos aparecen de forma cómica. Esta obra se podría incluir en el género del planto, pero en forma de parodia: Julepe regresa borracho a casa y se encuentra con el cadáver de su esposa, velado por las quejas comadres. Valle-Inclán refleja la falsedad de la palabra patética del planto y la deforma hacia la burla, más bien en estilo folletinesco. La palabra patética queda sin valor y el patetismo se convierte en chanza con intención de inducir a la risa, un Eros y Tánatos cómico en definitiva:

JULEPE. —¡Rediós, era mi esposa esta visión celeste, y no sabía que tan blanca era de sus carnes! ¡Una cupletista de mérito, con esa rosa y esas medias listadas!

[...]

JULEPE. —¡Apartarse, puñela! Estoy en mi casa y me pertenece esa visión celeste. ¡Con esa rosa y esas medias listadas, no es menos que una estrella de la Perla! (*Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*: 69).

El espectáculo del cadáver de su mujer despierta cierta lascivia macabra al borracho Simeón Julepe, que solo minutos antes la ha despreciado en vida. Esta escena puede asociarse con el macabro velatorio de Max Estrella: Eros desaparece, pero la muerte y la risa permanecen. La mezcla confusa de los lamentos de la viuda y de la hija desgreñadas, las ocurrencias chistosas de los presentes, alguno de ellos beodo (por efecto del dolor), y el extravagante debate científico de Soulinake ante el cadáver del poeta cuya sien ha sido horadada por un clavo del ataúd, conforman una escena grotesca e hilarante. La rúbrica final a esta escena tragicómica la pone la sabiduría del cochero que se va a llevar el cadáver: «Póngale usted un mixto encendido en el dedo pulgar de la mano. Si se consume hasta el final, está tan fiambre como mi abuelo. ¡Y perdonen ustedes si he faltado!» (*Luces de bohemia*: 124).

También recordamos el velatorio de Doña María en *Romance de lobos*. Dos mujeres velan, limpian y adecentan el cadáver y conversan recordando a la difunta, su vida sufrida y sus hijos cañes, que ya están robando por la casa. En la escena, frente a comentarios cómico-macabros: «Ya empieza a hincharse... ¿Doña Moncha, no tiene un pañuelo que le atemos a la cara para sujetarle la barbata, que mire cómo se le cae desencajada? ¡Jesús, si parece que nos hace una mueca!», hay otros comentarios cómico-sexuales: «¡Y qué cuerpo blanco! ¡Cuántas mozas quisieran este pecho de paloma!» (*Romance de lobos*: 33-34).

Como explica Don Estrafalarío, es decir, el propio Valle-Inclán, antes de ver los guiñoles de *Los cuernos de Don Friolera*: «Mi estética es una superación del dolor y de

la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos» (*Martes de carnaval*: 68). En Valle-Inclán es evidente esa conjunción de risa-muerte en numerosas escenas a lo largo de su obra literaria.

-El carnaval: En repetidas ocasiones Valle-Inclán hace referencia al carnaval. Como mascarada asesina aparece ya en uno de sus primeros cuentos *El rey de la máscara*: en la noche de carnaval, seis hombres danzantes, con panderos, bocinas, triángulos y guitarrones dan la murga «tiznados como diablos, disfrazados con prendas de mujer, de soldado y de mendigo. Antiparras negras, larguísimas barbas con estopa, sombreroes viejos, manteos remendados, todos guiñapos sórdidos, húmedos, asquerosos» (*Jardín umbrío*: 60). Estos danzantes disfrazados dejan un saco con el cadáver del abad de Bradomín a la puerta del cura.

También aparece en otra obra rememorando un desfile carnavalesco (pero más en la forma degradada de la picaresca que en el espíritu alegre y regenerador de Bajtín) una escena humillante a la manera de las antiguas procesiones previas a los autos de fe: nos referimos al capítulo VII de *Gerifaltes de antaño*. El cabecilla carlista Manuel Santa Cruz *El Cura*, despierta de su siesta al son de gaita y tamboril. Los soldados han emplumado a la marquesa de Redín y la pasean a lomos de burro por entre un gran corro de gente mientras las mujeres levantan en alto a los niños para que vean el espectáculo. El Cura monta en cólera porque alguien (no él) ha dictado sentencia: han sido tres ancianos, que se hallan en la bodega riendo, y ya algo bebidos comentan la broma del paseo. Como la anciana pedía ser fusilada, ellos deciden untarla de miel, emplumarla y divertir a la soldadesca. Así se lo explican al cabecilla carlista:

Había que aprovechar la miel, regalo de mi sobrina... A la buena señora la dejamos en enaguillas por la decencia, y se le untó el cuerpo. ¡Sí que parecía un monstruo! Se llevó en el pergamino una miel de regalo... Esta sobrina es hija de la mayor de mis hermanas, que fue para mí como una madre... ¡Sí que parecía un caldero de cobre! En nada se faltó a la decencia. Como es muy vieja, la señora conserva muy pocos encantos, sin que yo, pobre de mí, le quite el ser Marquesa. Se la vistió con el plumaje de unas gallinas que matamos, y se la echó a volar sobre el borrico del aceitero (*Gerifaltes de antaño*: 32).

Como en las escenas de escarnio de aquellos paseos de reos o brujas emplumadas que aparecen en *El buscón*, *Guzmán de Alfarache* o *Estebanillo*, Valle-Inclán describe con un estilo diferente, pero con un fin similar, esta escena hilarante, plena de tensión entre la furia de El Cura (un cabecilla sanguinario) y la borrachera de los ancianos, con la víctima abandonada sobre un burro al son de tamboril y gaita, en el espíritu tradicional carnavalesco de caída y humillación de un grande, en este caso, una marquesa (que nadie se lo discute). El autor se regodea con una serie de detalles y consigue una escena cómica en la descripción beoda y entrecortada, mezclando comentarios cruzados del anciano que no tienen conexión.

-Magia, ocultismo y elementos sobrenaturales: Valle-Inclán muestra gran interés en todo tipo de fuerzas ocultas y se recrea con la superstición y las creencias atávicas, que aparecen de diversa manera a lo largo de toda su obra, ya en los primeros cuentos y en las *Sonatas* (en *Sonata de primavera*, tres aldabazos suenan cuando muere el señor Gaetani). Valle-Inclán se burla en muchas ocasiones de las supersticiones, ironiza, pero por el otro lado, estas están presentes, como las meigas, que no existen, pero «haberlas, haylas». «Valle acepta ciertas probabilidades de verdad en algunas de ellas, debido sobre todo a dotes particulares de quienes las ejercen» (Speratti, 1974: 127), y

puntualiza que esas artes adivinatorias le sirven para retratar, criticar o satirizar a los españoles o como instrumento dramático de ese misterio que nunca dejó de interesarle, pero hasta ciertos límites. No es necesario profundizar en este tema porque ya existe un estudio exhaustivo de Emma Susana Speratti de 1974, *El ocultismo en Valle-Inclán*.

El demonio aparece caracterizado y denominado de múltiples formas. Speratti distingue tres tipos de demonio en Valle: el demonio familiar, el de las pesadillas y el íncubo que es un ángel caído por su concupiscencia con las mujeres. Este último sería el que aparece en *Flor de santidad*, aterra a Adegá, la cual se clasificaría en el manual de brujas *Malleus maleficarum* como mujer asaltada por el diablo contra su voluntad (Speratti, 1974: 60).

En *Cara de Plata* el abad se encomienda a Satanás y en *Romance de lobos* Fuso el Negro le explica a Don Juan Manuel la procedencia de sus hijos: «Los cinco mancebos son hijos del Demonio Mayor. A cada uno le hizo un sábado, filo de la medianoche, que es cuando se calienta con las brujas...» (*Romance de lobos*: 122). También abundan brujos y brujas. La voz bruja suele ser o un insulto o una palabra irónica y ya en *La Celestina* y la picaresca (la madre de Pablos) «¡emplumada!» con ambos valores, como insulto o como burla. Cuando dañan las propiedades es el «mal de ojo».

De entre las artes adivinatorias, aparecen en Valle la astrología, quiromancia, hidromancia o cartomancia. Ramón Gómez de la Serna recuerda su relación con las cartas: «Propendía a la muerte, y aunque le habían desahuciado los médicos hacía años, el decía: «Solo yo diré cuándo va a llegar». Hasta que un día, él, que sabía de cartomancia y se echaba las cartas constantemente, torció el gesto y comenzó a hablar de la muerte» (Gómez de la Serna, 1979: 197).

En cuanto a los sueños, hay sueños telepáticos, proféticos e hipnóticos. De las facultades y fenómenos paranormales Speratti apunta: premonición, *déjà vu*, clarividencia, telepatía y por supuesto, superstición.

-*La Commedia dell'arte*: En 1912 Valle-Inclán se acerca aún más al teatro de tradición popular grotesca. En *La marquesa Rosalinda* retoma los personajes tradicionales de la *Commedia dell'arte* y crea una farsa «sentimental y grotesca» donde todo gira alrededor de Arlequín, flanqueado por el marqués (con rasgos de Pantaleón) y la marquesa (con rasgos de la noble Isabella) por un lado, y por el otro lado Pierrot y su esposa Colombina. Por estética y tradición desplaza el escenario al siglo XVIII y lo internacionaliza: máscara italiana, ambiente francés y referencias españolas. Y el grotesco de la obra, a la manera de Goya:

Con las espumas de champaña
Y la malicia de sus crónicas,
Francia proyecta en España
Las grandes narices borbónicas.

Versalles pone sus empaques,
Aranjuez, sus albas rientes,
Y un grotesco de miriñaques,
Don Francisco de Goya y Lucientes.
(*La marquesa Rosalinda*: 14).

Lo sentimental y lo grotesco se complementan y se contrastan mutuamente. Para Ruiz Ramón se trata de un homenaje póstumo de la visión modernista y su «bella

mentira»: «El sueño modernista, poblado de cisnes y de mirtos, de rosas y de lirios, se revela tan ilusorio y falso, y a la postre, grotesco en su bella sentimentalidad, como las espadas de latón que cruzan Arlequín y Pierrot» (Ruiz Ramón, 1971: 119).

Efectivamente, el vocabulario es predominantemente modernista, pero aparecen también algunas de las palabras que serán las que protagonicen y se repitan constantemente en las obras esperpénticas: fanteche, grotesco, pingajo, títere, golfo, garabato, engolfarse, greña...

-Sátira y parodia: Gran parte del grotesco de Valle-Inclán, sobre todo el esperpento, tiende a la sátira, de hecho el esperpento es una feroz sátira política y social. La política se identifica con una burocracia oscura y sórdida, y con la avaricia de dinero; la sociedad está compuesta por peleles, títeres y fanteches. Los esperpentos teatrales examinan y presentan la vida española de las tres primeras décadas del siglo XX, así como sus instituciones, de una forma muy crítica. Para Cardona y Zahareas la sátira de Valle-Inclán es la más grotesca de entre sus contemporáneos:

La exageración, lo risible, lo absurdo, el horror y la pesadilla más extremos, son parte integrante de la técnica utilizada por Valle-Inclán para escandalizar y divertir a la vez con su sátira grotesca. Embauca al español para lograr que se mire como el fanteche que es en realidad (Cardona-Zahareas, 1970: 63)

Luces de bohemia es como una panorámica de la sociedad madrileña (española): vamos desde una pobre buhardilla a los sótanos de una librería y al aún más profundo calabozo. Siguiendo a los dos protagonistas vemos un bar, la calle, el calabozo, la comisaría, el cementerio. Pero además conocemos toda una serie de ciudadanos de toda ralea, desde un ministro hasta los proletarios, los burgueses, los guardias, los intelectuales, los bohemios, las prostitutas, incluso personajes reales:

Valle-Inclán escribió *Luces de bohemia* desde una actitud crítica radical respecto a la España oficial de su tiempo, consciente de que el sistema político restauracionista estaba agotado y de que por un lado iban los políticos y por otro lado la realidad social. Denunció los excesos del sistema, eligiendo el camino de la sátira. Por eso hay personajes concretos y hechos concretos de los últimos veinte años (Rubio, 2006: 83)

Martes de Carnaval va desde 1898, final de la guerra de Cuba, hasta el golpe de 1923. El título es un juego de palabras, puede leerse también como soldados (Marte, dios de la guerra) ridículos. Las tres obras que componen *Martes de Carnaval* hablan sobre todo de corrupción, de los entresijos podridos de la sociedad. En *Los cuernos de Don Friolera* la corrupción señala al cuerpo de carabineros, en *La hija del capitán* sube hasta las más altas esferas jerárquicas del ejército y del Estado mismo. Es una corrupción en cadena: para que un capitán no sea procesado, su hija se acuesta con el gobernador militar; todas las pasiones que aparecen están pervertidas.

También hay sátira literaria. El tema tradicional del cornudo se presenta en *Los cuernos de Don Friolera* como «una sátira de la mala literatura, una esperpentización del teatro de Echegaray y sus discípulos: Eugenio Sellés y Leopoldo Cano» (March, 1969: 127). *Las galas del difunto* es una violenta sátira contra la guerra de Cuba.

En *Tirano Banderas* hay sátira feroz contra los españoles afincados en América y los periodistas españoles. El ministro español, y en general el cuerpo diplomático, son enormemente satirizados y criticados: hipócritas, fulleros, codiciosos. El tirano es una

consecuencia fatídica implantada en América de un problema que procede de España: los espadones y sus intentos de evitar los movimientos democráticos y liberales.

En cuanto a la parodia, *Las galas del difunto* es una parodia de Don Juan Tenorio (la obra se cita repetidamente en el propio texto) y presenta una retórica deformada de Zorrilla y Espronceda (March, 1969: 150). María Eugenia March y Francisco Ruiz Ramón recuerdan que fue el mismo Ortega quien, refiriéndose a *Don Juan Tenorio*, señaló que no había pertenecido a ningún género literario por carecer de nombre, hasta que Valle-Inclán se lo puso. Hay una degradación del original: Don Juan se convierte en Juanito Ventolera, Doña Inés en la Daifa, el convento en prostíbulo, la madre superiora en celestina (Ruiz Ramón, 1971: 144).

Zamora Vicente recuerda todo lo que de sainete, de zarzuela, de género chico tiene el primer esperpento, y cita a autores populares como Antonio Casero y López Silva. Zamora Vicente quiere destacar en su estudio el ambiente de la época, que quedaría reflejado en *Luces de bohemia* (Zamora Vicente, 1970:59).

Hay parodia en el entierro de Max Estrella: Rubén Darío y el marqués de Bradomín rememoran a Shakespeare y su *Hamlet* en el entierro de Ofelia. Hay comentarios cómicos de los sepultureros, y sobre todo de Bradomín: «¿Se muere mucha gente esta temporada?»; «¿No habéis conocido ninguna viuda inconsolable?»; «Que sigáis viendo muchos entierros». Para Bradomín, Ofelia era una pava y Hamlet un babieca: «Hamlet y Ofelia, en nuestra dramática española, serían dos tipos regocijados. ¡Un tímido y una niña boba! ¡Lo que hubieran hecho los gloriosos hermanos Quintero!» (*Luces de bohemia*: 130).

Parodia, ironía y humor: «Si en la tragedia de Shakespeare la yuxtaposición de lo trágico y lo bufo produce una interrupción cómica dentro de lo trágico, en el esperpento de Valle-Inclán la mezcla es una irrupción trágica dentro de lo ridículo y lo grotesco» (Cardona-Zahareas, 1970: 113).

-Las *Danzas de la Muerte*: Ricardo Gullón considera la novela *Tirano Banderas* una verdadera Danza de la Muerte en el sentido figurativo:

Esta obra sigue el esquema de una danza de la muerte (...) Personajes altos y bajos, ricos y pobres van arrastrados inexorablemente hacia la muerte, como en las grotescas zarzuelas de la literatura medieval: todos participan del vertiginoso frenesí en la igualitaria danza (Gullón, 1988: 368).

Para Gullón, los personajes en *Tirano Banderas* son típicos. El dictador es un arquetipo de los dictadores hispanoamericanos, la ciudad de Santa Fe es quintaesencia de Hispanoamérica y, en definitiva, la novela es una danza de la muerte que todo lo arrastra y destruye.

Para añadir aún más esa sensación de Danza de la Muerte, la obra *Tirano Banderas* discurre entre el día de Todos los Santos (1 de noviembre) y el día de Todos los Difuntos (2 de noviembre). El día de Todos los Difuntos es una fiesta mejicana y de América Central de origen prehispánico, en la que se sacaban las calaveras de los difuntos para celebrar el ritual de la muerte y el renacimiento. Es una especie de carnaval, una fiesta de carácter festivo y liberador, y que en la actualidad se aprovecha para hacer burla de las personalidades de la vida pública.

Gonzalo Díaz Migoyo, en su estudio sobre *Tirano Banderas* da una serie de datos respecto a esta importante y típica fiesta mejicana, que mezcla la tradición cristiana con la tradición prehispánica, y que se desarrolla en un clima festivo y

liberador, pero también fatalista. Es una fiesta popular y familiar. Los familiares fallecidos vuelven a este mundo «de visita», se les prepara comidas especiales que una vez «olidas» los vivos despachan. Se visitan los cementerios, se adornan las tumbas y se festeja con música de charanga (Díaz Migoyo, 1985: 279-280).

El esperpento de Valle-Inclán tiene una plenitud grotesca. Pero los fantoches del esperpento que profanan cadáveres, roban, mienten, matan y se comportan a menudo como muñecos, que aparecen representados como garabatos y peles, ya habían llevado a cabo todas esas acciones anteriormente como personajes trágicos o tragicómicos, en un espíritu igualmente grotesco, y ya habían aparecido como garabatos y peles, con más o menos intensidad en la obra del autor.

El proceso que conduce desde los dos primeros dramas «decadentes» hasta la instauración del «esperpento» no es lineal ni unívoco. Valle-Inclán ensaya distintas vías de invención teatral, no sucesivas ni excluyentes, sino paralelas y entrecruzadas, lo cual hace inoperante, como ya señaló también Antonio Risco, toda clasificación cronológica de su obra dramática (Ruiz Ramón, 1971: 100).

-Teatralización: No es necesario repetir la teoría del esperpento, ya descrita por el propio autor, y que se puede leer en la entrevista con Gregorio Martínez Sierra en el ABC (Cardona-Zahareas, 1970: 237) teoría que ha sido comentada por muchos críticos. Las tres formas posibles de mirar al personaje son en el esperpento una: el autor los mira desde arriba, desde la distancia, como él vio las trincheras desde el avión durante la Primera Guerra Mundial.

El esperpento es una apuesta estética donde el grotesco es el principal ingrediente junto con el esfuerzo de conseguir un vocabulario especial, un grotesco muy puro, con casi todos los elementos enumerados al comienzo, donde destaca sobre todo la despersonalización de los personajes, que han sido convertidos en títeres, colocados en un escenario trágico, pero que actúan de forma ridícula en un mundo absurdo. El sentido trágico de la vida se convierte con estos actores en una tragicomedia bufa.

Con seguridad Valle-Inclán frecuentaba las comedias infantiles de títeres de cachiporra con sus hijos (como Don Estrafalarío y Don Manolito). Hay muchos rasgos y posturas de los títeres de guante reflejados en los esperpentos, tanto en las novelas como en las obras teatrales: además de referirse a ellos directamente como títeres o guiñoles, reflejan la posición verdadera de un títere infantil «con los brazos en aspa», «con los brazos abiertos», «grita aspando los brazos»; esto nos recuerda que debajo del muñeco hay un actor-manipulador que con su mano mueve el guiñol. Otras veces hay alusiones al movimiento «aspavientos de un fantoche»; incluso aparecen de repente, «asoman en retablo», «finchando sobre la pata coja, negro y torcido»; o se hace alusión directamente al material, «se azota con rabioso tableteo la cara de madera», o a su apariencia, «como moña de feria», «con el moño colgando». Estos son algunos de los ejemplos que aporta María Eugenia March (March, 1969:141), pero son constantes estos y otros ejemplos en el esperpento. Es evidente que en muchas de las descripciones que hace, Valle-Inclán veía en su mente el recuerdo de esos títeres de cachiporra reales.

Por otra parte, recordamos una situación que se repite en los títeres de cachiporra. Mientras el títere «bueno» habla a los niños, por detrás, sin que este lo vea —sí lo ven los niños—, aparece el títere «malo» (la bruja, el policía con porra, el ladrón), lo cual hace gritar a los niños, que avisan al bueno. Otras veces aparece de repente un muñeco con porra y golpea repetidas veces en la cabeza del otro gritando: «¡toma!, ¡toma!, ¡toma!», que corresponden al repetido «¡pim!, ¡pam!, ¡pum!» de

Friolera. Estas escenas están en Valle-Inclán. Recordamos a doña Tadea (sería la bruja tradicional) que espía como un garabato, cabeza de lechuza, ojos de pajarraco, mala vulpeja: pequeña, cetrina, ratonil, está en todas partes, aparece en los lugares más insospechados. Especialmente genial es la escena en la que aparece en la ventana de la buhardilla: «En una buharda, por encima de los tejados, aparece la cabeza pelona de Doña Tadea Calderón» (*Martes de carnaval*: 141). Doña Tadea y el teniente se lanzan pullas, insultos y groserías al estilo de las jotas de picadillo, que ya hemos mencionado como parte de esas canciones populares llenas de invectivas procaces, ingeniosas y cómicas, dirigidas contra una víctima. De hecho, en ese momento el teniente estaba cantando una copla al son de su guitarra y se le unen en el coro su hija y su mujer. Termina la escena con una verdadera jota de picadillo insultándose a través de coplas:

Una bruja al acostarse
Se dio sebo a los bigotes,
Y apareció a la mañana,
Comida de los ratones.

A lo que contesta doña Tadea:

¡Cuatro cuernos del toro!
¡Cuatro del ciervo!
¡Cuatro de mi vecino!
¡Son doce cuernos!
(*Martes de carnaval*: 143-144).

En ese momento la niña recoge unas naranjas del huerto, y se las lanzan los tres a la bruja cotilla, en el más tradicional juego teatral y carnavalesco (como el mencionado al hablar de la fiesta y del carnaval, la batalla de naranjas descrita por Ramón Muntaner durante las fiestas de coronación en Zaragoza de Alfonso III de Aragón, o el poema de Góngora «Hermana Marica»).

Se puede añadir una escena similar en una obra moderna *Los virtuosos de Fontainebleau* (1985) de Els Joglars. En una de las fluctuaciones chovinistas anti-ibéricas de los músicos los actores ofrecen naranjas (pelotas de espuma en realidad) a los espectadores para que participen en la obra y hagan puntería contra el actor que va caracterizado de Virgen del Pilar, por ser antifrancesa. Los espectadores lanzan las «naranjas» a dar, aciertan y fallan en su diana, y es un momento de carcajadas en las gradas porque el actor-virgen del pilar intenta esquivar las pelotas mientras baila una jota, que se oye cantar por los altavoces. En Valle-Inclán la puntería es contra la bruja cotilla:

DOÑA TADEA. —¡Grosero!
DON FRIOLERA. —¡Pim!
DOÑA TADEA. —¡Papanatas!
DON FRIOLERA. —¡Pam!
DOÑA TADEA. —¡Buey!
DON FRIOLERA. —¡Pum!

Es evidente que Valle-Inclán era un hombre de teatro; conocía las bambalinas, los camerinos y los palcos. Esta puesta en escena es tan visual y teatralmente tan real, que la convierte en teatro puro, como después hicieran Els Joglars. Y con humor.

La caracterización guiñolesca en Valle-Inclán aporta, además, un elemento estético muy importante: el juego de los colores y de las sombras, como ocurre en el teatro a través del juego de iluminación (focos, estrobos, cuarzos, luz negra...) para conseguir cromatismo, juego de luces o directamente siluetas, como sombras chinescas: presencia del sol, de la luna, de las estrellas, el quinqué, el candil, la lámpara; así, los personajes se difuminan y aparecen como garabatos, sombras, fantoches, peleles.

En *Tirano Banderas* la fuerza del lenguaje queda enmarcada en la no menos sorprendente descripción del paisaje. El ambiente es simplemente un decorado, estamos viendo a veces el fondo paisajístico tras un primer plano cinematográfico, o una verdadera escenografía teatral, con vestuario propio de títeres y el *atrezzo* conveniente. En *Tirano Banderas* tiene importancia decorativa de fondo el fuerte de Santa Mónica, como si fuera de cartón-piedra: «El fuerte de Santa Mónica, castillote teatral con defensas del tiempo de los virreyes» o «El fuerte de Santa Mónica descollaba el dramón de su arquitectura en el luminoso ribazo marino». «Cuando se llega a las novelas esperpénticas, el *Tirano Banderas* o *El ruedo ibérico*, nos encontramos con soberbio estilo teatral» (Salinas, 1988: 227).

-Tipicación: En los esperpentos hay cierta tipificación contra el colectivo militar. Valle-Inclán sigue la tradición del militar fanfarrón desde Plauto, la del *miles gloriosus*, visible en algunos oficiales de *Tirano Banderas*, pero sobre todo, en *Martes de carnaval*, donde ya aparecen ridiculizados en el título. Muchos de estos militares son verdaderas caricaturas grotescas, mamarrachos prontos a saltar con las pistolas amenazantes o las espadas desenvainadas, como los espadones, lacra en España y en Latinoamérica. Además de ridiculizarlos («el general, vencedor de Periquito Pérez») los enfanga en negocios turbios, asuntos desagradables y sobre todo, corrupción. Su verborrea chulesca y valiente se esfuma ante el miedo a un perrillo faldero, sus bocas se llenan de palabras patrióticas retóricas (también los loros pueden gritar «¡viva España!»), y las hazañas en Joló, Cuba y África resultan ser servicios de oficina. En una reunión para tratar asuntos serios acaban comentando frivolidades con entusiasmo y sin pudor: «Los militares no solo están satirizados sino también expuestos a un desdén ridículo» (Cardona-Zahareas, 1970: 212).

Cualquiera de estos martes de carnaval podría aparecer gritando amenazador con su pistola en el parlamento.

-Animalización y deshumanización: Siguiendo la más pura tradición grotesca, Valle-Inclán decide llevar a cabo su proyecto estético del esperpento con la decisión de proporcionarles a sus personajes unas características que les hagan parecer totalmente deformados. Son dos los caminos principales que utiliza: el primero es la animalización y el segundo la deshumanización, que hace que los personajes parezcan muñecos. Si el Romanticismo presentaba el muñeco como elemento desestabilizador, extraño, terrorífico, en la apuesta de Valle-Inclán los muñecos tienen las características del teatro de guiñol. No se trata de asustar, incomodar al lector, se trata de presentar otra visión del ser humano. Animalización y deshumanización buscan un mismo fin: hacer desaparecer los rasgos humanos.

En *Tirano Banderas* el tirano es un lechuzo, una corneja, una serpiente del Génesis; don Quintín Cepeda es un gato. La mujer gorda será una paloma buchona, la vieja una raposa, comadreja o lechuza; el hombre aparece como loro, gallo, pajarraco,

gato o rana. Otras formas: alón como brazo, cacarear por hablar, olfatear por oler... (Risco, 1966: 253). En *Luces de bohemia* incluso se les da voz a los animales: un ratón saca el hocico intrigante por un agujero; Zaratustra grita que lo ve, el gato dice «¡Fu! ¡Fu! ¡Fu!», el can «¡Guau!», el loro «¡Viva España!».

Como en los grabados de Goya, lo humano y lo animal está tan mezclado, que los animales se humanizan y las personas tienen rasgos animales. Forman un mundo degradado y grotesco.

En cuanto a la deshumanización, aparte del espejo cóncavo que deforma, el autor decide que los personajes van a ser interpretados por actores muy malos, por unos fanticos. Y así, constantemente se va a referir a ellos como títeres, fanticos, máscaras, peleles, guiñoles, etc. Son muñecos de guiñol en un tablado o teatrillo de barrio (claramente así presentados en *Los cuernos de Don Friolera*, que son fanticos manipulados por faranduleros, como hace el bululú). Antonio Risco matiza y explica la razón de esta deshumanización: «No se trata solo de denigrar a los mismos —o mejor, a lo que estos representan—, reduciéndolos al estado de cosa, lo que supondría la última pretensión del moralista, sino que al mismo tiempo quiere evidenciar que sus criaturas son a fin de cuentas de cartón y serrín, pura ficción» (Risco, 1966: 32). A estas figuras deshumanizadas, Cardona y Zahareas le añaden otra importante razón de ser: «La marioneta de Valle-Inclán es un acto de acusación contra el hombre mucho más que contra el mundo. En este sentido es básicamente anti-romántico» (Cardona-Zahareas, 1970: 51).

Monarquía y nobleza aparecen a menudo como muñecos de porcelana. Este muñeco de porcelana aparece ya totalmente esperpentizado en *Tirano Banderas* en la maravillosa descripción del ministro de Japón, al que parece que ya le han dado cuerda a su mecanismo: «Tenía la voz flaca, de pianillos desvencijados, y una movilidad rígida de muñeco automático, un accionar esquinado de resorte, una vida interior de alambre en espiral: sonreía con su mueca amanerada y oscura» (*Tirano Banderas*: 223).

En definitiva, Valle-Inclán fue en el teatro un pionero, totalmente revolucionario en España (apreciado, pero muy poco representado). Sus postulados se acercan a los de otros innovadores europeos como Antonin Artaud y su teatro de la crueldad, Bertolt Brecht y su teatro épico del distanciamiento o Alfred Jarry y su personaje patafísico y deforme Ubú, sin olvidar el expresionismo alemán, los dadaístas franceses, los futuristas italianos o Apollinaire. Si Valle le dio forma, nombre, y perfiló su estética del esperpento atribuyendo su invención a Goya, la realidad es que en Europa también se estaba siguiendo una línea estética similar. Ya en 1896, Alfred Jarry había presentado su rey Ubú, monstruoso, deforme, egoísta, deshumanizado y totalmente grotesco, que abría el camino a un nuevo teatro del terror, en España abierto con Valle-Inclán y sus *Comedias Bárbaras* —Juan Carlos Esturo compara a Fuso Negro con Ubú en sus inclinaciones destructoras, apetitos de lujuria, codicia... Pero esa deshumanización del hombre en un mundo absurdo estaba siendo también tratado y desarrollado por Pirandello y Kafka. En España podemos citar, al margen de la literatura, otras artes: Solana en pintura, Buñuel en cine, que también se recrean en la deformidad. Ubú, Gregorio Samsa, el idiota macrocefálico de *Divinas palabras*... Recuérdese, por ejemplo, la película denigrada en su tiempo y prohibida durante muchos años *Freaks* (1932) de Tod Browning, hoy película de culto. Todos estos autores viven en una misma crisis de conciencia económica, política y social: Primera Guerra Mundial, auge de los totalitarismos, crisis económica de los años veinte. Todo ello culminará, siguiendo una de sus vertientes abiertas, en el teatro del absurdo. El esperpento es, pues,

la aportación estética concreta de un autor español a las corrientes artísticas del primer tercio del siglo XX, y que consiste en quitar a los personajes todo vestigio de alma o humanidad para convertirlos en marionetas, en títeres.

Franz Kafka: A poco más de dos mil kilómetros de Galicia, a mitad de distancia entre la península y Moscú, la ciudad de Praga fue la patria chica de Franz Kafka. El grotesco de Kafka es estéticamente diferente al de Valle-Inclán, en Kafka predomina el absurdo y la ambigüedad (la mezcla de dos planos diferentes); el grotesco resultante del choque de esos dos planos, lo verosímil y lo inverosímil, produce extrañeza. Existe humor en Kafka, pero queda muy difuminado, hay que concentrarse para encontrarlo, su ironía nos parece a primera vista amarga y triste. El resultado es un grotesco inquietante, distante, amargo, ese mundo alienado y extraño al que se refería Kayser al estudiar el grotesco romántico y moderno. Kayser considera los cuentos de Kafka como *grotescos latentes*:

En Kafka, el distanciamiento no proviene del yo sino del carácter del mundo, y de la falta de sintonización entre ambos. Ahora bien, el término vago de «mundo» reclama una definición más exacta. En Kafka, el mundo aparece en primer término como acontecer ininterrumpido que va al encuentro del hombre (Kayser: 176).

Se trata de una falta de sintonización entre el hombre y el mundo. Están en planos diferentes y chocan, no coinciden, no sintonizan, y eso produce extrañeza en el lector, y risa, pero en Kafka esa risa no es alegre. Ese choque que se produce es lo que crea, por incompatibilidad, el grotesco.

Muchos críticos ven necesario recordar algunos rasgos de la personalidad de Kafka y sus circunstancias personales y familiares a la hora de comprender su obra porque existen muchos datos autobiográficos en ella, aunque hay que recordar que, si bien es innegable que cada autor tiene sus circunstancias personales, su presente y pasado, no se pueden tomar las obras literarias como un mero reflejo autobiográfico.

Se pueden descubrir ciertos paralelismos entre su vida y sus obras: las relaciones familiares, su relación con las mujeres, el conflicto entre su labor de funcionario y su deseo de desarrollo personal, la relación con su padre, etc. «En Kafka vida y obra remiten una a otra, pero ha dominado de tal forma su experiencia que echar mano de lo biográfico se hace superfluo» (Welser, 1969: 23).

Se da como origen de *El proceso* un suceso familiar ocurrido en Berlín con motivo del anuncio de boda con Felice Bauer y el final del compromiso con ella: «Puede demostrarse que el contenido emocional de ambos acontecimientos pasó a formar directamente parte de *El proceso*» (Canetti, 1983: 107) —Canetti se refiere al hecho de que se hiciera público el compromiso matrimonial en casa de la familia Bauer y la decisión, seis semanas después, de romper el compromiso en el hotel Askanischer Hof de Berlín, el 12 de julio de 1914—. A final de ese mismo mes, Kafka comenzaría la novela. Consideró que se había dañado su intimidad (recuérdese cómo esta sensación de pérdida de intimidad se repite en muchas de sus obras). Dice Wendland que está claro que para Kafka el hecho de escribir era una cura terapéutica. También se cita *La condena*, escrita en una sola noche, como ejercicio de liberación personal. Él mismo explicaría que «solo así se puede escribir, solamente en una situación así, con una apertura completa del cuerpo y el alma», y que la historia le había surgido «como un verdadero parto, con suciedad y mucosidades».

Ese ejercicio terapéutico de liberación no se reflejó en violencia como en otros autores (piénsese en Sade, Lautréamont o Bulgákov, por ejemplo) sino en la configuración de un mundo extraño y hostil.

Aunque existen muchas lecturas del significado de la obra de Kafka la primera lectura que se puede hacer, la más sencilla, al leer *El proceso* es la de una sátira antiburocrática contra el imperio austrohúngaro: una burocracia enorme que engulle al individuo y lo deshumaniza. El ciudadano se pierde y se siente además acosado por la ley. Estaríamos en esta interpretación ante una crítica a la administración y a la política social de una sociedad en un tiempo dado. Esa posible lectura satírica tiene que llevar consigo indefectiblemente un cierto grado de humor.

El tono satírico existe en la obra de Kafka. Observamos en algunos personajes elementos de tipificación: el padre suele ser estricto, severo, poco cariñoso, incluso tirano. El padre en Kafka puede compararse con el padre tirano tradicional de la comedia que vemos en Aristófanes y en Plauto. Las madres son comprensivas, más humanas que los padres. Tras las ventanas se esconden mujeres, generalmente ancianas. Observan y callan. Kafka, a diferencia de Valle-Inclán o Quevedo, no arremete contra ellas ni se recrea en su descripción grotesca, solamente las presenta ligeramente, escondidas, al acecho, inquisidoras. Nada más. Los niños aparecen apenas y cuando lo hacen son insolentes, irreverentes, ruidosos y se burlan de los adultos. Los guardias son robustos, las multitudes difusas, y por supuesto, los funcionarios son todos iguales, se confunden, no tienen una personalidad propia. Son estereotipos de burócratas mediocres y vacíos, cada uno en su lugar dentro de la jerarquía. La máscara del individuo aparece en Kafka en forma de barba: los hombres con barba se repiten y se esconden tras ellas.

En 1962, el director Orson Wells dirigió la película *El proceso* (*The trial*). Wells sigue, en general, el argumento de la novela, pero presenta su película desde la interpretación más onírica, más «kafkiana» con el significado con que esta palabra ha pasado a las lenguas modernas, entre absurdo y extraño: en Wells, Joseph K. se mueve en un mundo extraño, incomprensible, en blanco y negro, en una atmósfera paranoica y surrealista. En Wells no aparece el humor sino la opresión de la incomprensible maquinaria burocrática sobre el individuo indefenso y acorralado. Para ello, la gran apuesta estética del director es la teatral: teatraliza los escenarios de forma magistral, desde el sofocante y reducido espacio hasta el inmenso e inabarcable.

La escena, cómica en Kafka, de las niñas intentando meterse en casa del pintor para pintarse, que se burlan de los modelos del pintor que acuden a su taller (los jueces) y suben y bajan una pajita por las ranuras para despistar la conversación de los hombres en el interior, aparece en Wells en clave de pesadilla: las niñas persiguen a K. por los pasillos como si fueran una amenazante jauría, después hay una sensación de taller-jaula en la buhardilla del pintor, donde tiene lugar la conversación entre K. y el pintor, y a lo largo de la escena los ojos en primer plano de Joseph K. muestran, más que miedo, locura, enajenación, delirio. En Wells, el ciudadano muere enloquecido, destruido por esa maquinaria informe.

Se puede comparar esa película con *Tiempos modernos* (1936) de Charlie Chaplin, que se presenta evidentemente de forma humorística. En Chaplin, los obreros aparecen en muchedumbres, como borregos (la primera escena es la difuminación de un rebaño de corderos en una ingente fila de obreros en dirección a la fábrica). La máquina impone su tiempo y ritmo al hombre, que acaba loco, como el Joseph K. de Wells. Las jerarquías o mandos controlan la producción que las empresas exigen sin contar con el trabajador. En Chaplin, la maquinaria productora aniquila al individuo, lo aísla como

tal, lo encierra y lo alimenta como en establos (divertida escena de la máquina que da de comer al obrero para ganar y optimizar el tiempo), y lo exprime hasta su final (lo engulle literalmente, así vemos a Chaplin pasando entre los engranajes). El hombre acaba moviéndose mecánicamente, deshumanizado, como una máquina en funcionamiento.

Se puede ver que, en parte, esta ingente maquinaria productiva es similar a la maquinaria jurídica y burocrática de Kafka, pero presentada de forma cómica, hilarante, para conseguir reflexión a través de la risa. El terror burocrático moderno es en Chaplin sustituido por el terror a la máquina moderna: el primero crea indefensión, el segundo esclavitud.

Ambas películas muestran un mundo «kafkiano» incomprensible, inhumano, destructor, absurdo, donde hay un conflicto entre el hombre y una maquinaria gigantesca. La primera película se presenta como producto de una pesadilla, la segunda en clave de humor. Hanna Arendt resume así el tema en la obra de Kafka: «Conflicto entre el mundo, que adopta forma de una maquinaria de impecable funcionamiento y un protagonista que intenta destruirla. Los protagonistas no son seres humanos normales sino modelos variables» (Arendt, 1999: 186).

La crítica de los últimos años ha querido hacer una nueva lectura de la obra de Kafka y ha tendido a ver sus textos no ya tanto de forma trágica y pesimista sino de una forma más cómica, eso sí, cuidadosa y controladamente. Leyendo sus diarios se puede descubrir un Kafka más risueño, interesado por el cine, por el cabaret y por el teatro cómico *yiddish*. Max Brod ya había presentado el lado alegre de su amigo, no obstante.

La metamorfosis tiene sin duda mucho de autobiografía, no solo por la situación del joven empleado y soltero que vive en casa de los padres con una hermana (eran tres las hermanas en el caso de Kafka), sino especialmente en la relación problemática con el padre. Flota en la obra permanentemente un sentimiento de humillación. El joven no ha encontrado su propio camino en la vida, no ha sido libre, sino sumiso y mediocre. Parece como si despertar en la mañana hubiera sido despertar a la realidad de su vida pasada.

Dice al comienzo de su narración el hombre del subsuelo de Dostoievski, un don nadie fracasado y humillado como Samsa, que ha deseado muchas veces convertirse en un insecto, pero sin conseguirlo. Gregorio Samsa sí lo ha conseguido, físicamente. Kafka da un paso más allá que Dostoievski en la deformación grotesca del humillado.

En su artículo sobre esta obra, Wolfgang Matz lo titula *El sueño de la razón produce monstruos*⁹. Su intención es clara y oportuna al unir a Samsa con alguna de las criaturas animalizadas o idiotizadas de los *Caprichos*, pues así titula Goya su *Capricho* número 43. Por ejemplo, nos viene a la memoria el grabado número 4 *El de la rollona*, donde se ve a un joven al que le crece ya la barba, chupándose el dedo como un niño, vestido aún como un niño (en su faldón cuelgan los utensilios propios para el afeitado, brocha y jabón), el cual es arrastrado por un lacayo. Es una crítica afín. En Goya la sátira denuncia a los hijos de casa rica que no se valen por sí mismos y cuyas familias les han impedido llevar una vida adulta propia; en Kafka el muchacho se convierte en un escarabajo al que todos desprecian, un inútil que no sirve para nada y cuya vida ha sido un fracaso. En Goya es un criado quien tira del joven, en Kafka es la figura paterna la que planea amenazante como si se tratara de una lucha ancestral padre-hijo: «La

⁹ «Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer».

lucha entre padre e hijo en la familia pequeño-burguesa de Praga semeja a la arcaica lucha por el poder en la horda» (Matz, 1994: 79).

El padre desprecia al hijo, por inútil, por necio, como rival, pero la escena en la que el padre rechaza al nuevo hijo-monstruo es cómica:

Empuñó con la diestra el bastón del principal —que este no se había cuidado de recoger, como tampoco su sombrero y su gabán, olvidados en una silla— y, armándose con la otra mano de un gran periódico, que estaba sobre la mesa, preparóse, dando fuertes patadas en el suelo, esgrimiendo papel y bastón, a hacer retroceder a Gregorio hasta el interior de su cuarto (...) El padre, inexorable, apremiaba la retirada con silbidos salvajes (*La metamorfosis*: 36-37).

Aparte de ser una escena cómica (el padre parece estar salvando a la familia de una peligrosa alimaña, su propio hijo), se añade toda la carga que de grotesco tiene. El padre no se asusta sorprendido como la madre, que grita al ver la transformación de su hijo «¡Socorro!, ¡por amor de Dios!, ¡socorro!» y cae del susto hacia atrás. La madre muestra una reacción humana lógica de sorpresa y terror: «Frente al padre, la madre aparece en la confusión de la infancia como el ideal de la sensatez» (Brod, 1982: 33). El padre por el contrario, se arma, se defiende a sí mismo y a su familia, asusta con pisadas sobre el suelo al bicho, le da una patada y le hace sangrar. Es una escena que muestra lo inverosímil de la metamorfosis, una escena que nos enseña ese suceso trágico ocurrido en una familia normal, la reacción de una madre aterrada y el histrionismo defensivo de un padre agresivo quien, en vez de tratar con su hijo, parece estar tratando con una cabra o con una vaquilla amenazantes. Es un cóctel grotesco, un cruce de informaciones en niveles diferentes que chocan y producen extrañeza e hilaridad. Parece una escena de circo: Deleuze-Guattari ven a Kafka como un autor que ríe y que presenta a veces escenas de circo, lo cual no obsta para que, como autor político, adivine el mundo futuro (Deleuze-Guattari, 1975: 70).

En Kafka hay humor e ironía, aunque no los proclama de forma clara y evidente. Su humor es solapado, difuminado, sin estridencias, un humor que puede parecer oscuro a muchos. La comicidad en el mundo de Kafka se expresa más bien en el choque de antónimos que existen en la vida y que en consecuencia crean el absurdo. No hay alegría en la ironía de Kafka a la manera del mundo festivo de Rabelais, tampoco hay una risa amarga a la manera de la sátira, como podría ser el humor de Swift. En Kafka lo cómico nace del error que el hombre se hace respecto al mundo en el que vive.

Su amigo Max Brod defiende la faceta humorística e irónica de Kafka, aunque con matices: «Aún las escenas más crudas de la obra de Kafka (...) se ubican bajo una rara media luz entre el interés analítico y la moderna ironía». Brod defiende también el optimismo y la alegría ocultos en Kafka y avisa de que hay que leer sus obras sin quedarse en lo extraño, en lo extravagante, pues oteando en las zonas sombrías se vislumbra un núcleo luminoso, suavemente radiante. Hay un humorismo resultante de la construcción de oraciones que están comprimidas por múltiples giros estilísticos. Ha sido muy comentado por los críticos el pasaje que explica Brod respecto a una primera lectura del comienzo de *El proceso* que Kafka hizo ante sus amigos: todos estallaron en risas, y él mismo se reía tanto que por momentos no podía continuar leyendo. Bastante asombroso, si se piensa en la seriedad de ese capítulo, «claro, no era una risa buena y placentera, pero con todo, había una partícula de risa buena, junto a las cien partículas de desasosiego que no pretendo negar. Solo quiero señalar lo que se olvida fácilmente

cuando se contempla la obra de Kafka: su pliegue de alegría del mundo y de la vida» (Brod, 1982: 170-171).

Es oportuno repetir estos detalles porque el humor de Kafka no es tan evidente como en otros autores grotescos. Comenzar una novela con el arresto de una persona en la cama es propio de una comedia, pero también de una pesadilla. El conjunto se puede interpretar como si fuera una broma. Algunos personajes, como el tío de Joseph K. o algunos empleados del banco, el director, por ejemplo, están ya en la tradición escénica barroca, en la vida como un teatro del mundo que lleva hacia lo grotesco. Pero lo que Brod quiere decir encaja quizás más con la teoría de Bergson, que diferencia un humor de exclusión y un humor de integración. El efecto de lo cómico (farsa, humorismo) puede estar lleno de humor, ser integrador, apaciguador, liberador, o puede ser más agresivo, crítico con las faltas y debilidades humanas, sancionador; sería lo risible (sátira) donde lo grotesco tendría lugar, como humor más drástico que presenta los contrarios, lo incompatible, la mezcla de lo terrorífico y monstruoso con lo cómico. De ahí la sensación de amenaza y de miedo.

Otro crítico, buen conocedor de la obra de Kafka y uno de los primeros en escribir sobre ella, Walter Benjamin, también defiende una lectura de Kafka teniendo en cuenta el sentido del humor:

Cada vez me parece el humor más esencial en Kafka. Naturalmente que no era un humorista. Más bien fue un hombre cuya suerte era tropezar con gentes que hacían del humor una profesión, tropezar con payasos. *América* es sobre todo una gran payasada. Pienso que la clave de Kafka la tendría en las manos quien tomase el pulso al lado cómico de la teología judía (Benjamin, 1971: 220).

En este mismo espíritu Wendland cita el ensayo de Heinz Hillmann, que defiende el efecto cómico de *El proceso* debido a la «obligatoriedad» del asunto para Joseph K. y sus intentos de volver a construir el orden alterado de su funcionariado. Según Hillmann habría que leer la novela en clave de comedia.

Uno de los mayores defensores del humor en Kafka es Edwin Muir, que lo tradujo al inglés. Muir dice que la raíz del peculiar humor de Kafka está en la incompatibilidad entre los caminos de la providencia y los caminos del hombre. Es una comedia de propósitos cruzados a gran escala y va desde los efectos del tipo farsa hasta los más delicados. Muir pone como ejemplo el humor en *El castillo*: el humor asoma en esa novela al contemplar de una forma pedante la ineficiencia de la consciencia. Cada acción es razonable, pero no para los actores, que la encuentran absurda, sin sentido. Muir cree que este tipo de humor es el mismo que el del *music-hall* cuando vemos a un actor haciendo dos cosas al mismo tiempo, corriendo de lado a lado del escenario, tropezando y cayendo. Kafka lo usa como imagen de imperfección de la acción humana. El gran invento de Kafka sería mezclar alegoría y realismo, confundiendo gente real, que vive en casas reales, que caminan por calles reales, trabajan en oficinas, pero que en un repentino giro convierten todas sus acciones en simbólicas y las llevan a un contacto con figuras emblemáticas. En definitiva, para Edwin Muir, se trata de una atmósfera de pesadilla iluminada por los rayos del más puro humor (véase Muir, 1962: 37-41).

El humor en *La metamorfosis* es más perceptible, hay varias escenas directamente cómicas; también el tono grotesco es muy evidente a simple vista porque el protagonista de la historia es un escarabajo (animalización). En ese sentido, entra dentro de la tradición antigua de la cuentística tradicional, de las fábulas de Esopo, aunque las fábulas tengan otra función y pertenezcan al género del didactismo. Podemos

recordar las metamorfosis del relato mítico de Circe, la maga que convertía en animales a sus enemigos y que convirtió en cerdos a los hombres de Odiseo, o la novela latina de Apuleyo *El asno de oro*, también llamado *Las metamorfosis*, novela que presenta la transformación de Lucio en asno; este pasa por distintos amos y sufre múltiples peripecias, aprovechando la ocasión para presentar distintos elementos de la sociedad. Bebe de fuentes antiguas, desde Esopo hasta Luciano de Samosata. El paso por distintos estamentos sociales sirve para introducir también elementos satíricos. En Kafka (tanto en *La metamorfosis* como en *El proceso*) esos elementos satíricos, aunque no muy ostentosos, son visibles en las relaciones familiares, en el espacio que una familia (o individuos de ambos sexos) comparten en un piso o una pensión de la gran ciudad, en las relaciones laborales piramidales, en la economía de los individuos, en las luchas sociales por medrar, en las relaciones sexuales y sobre todo, y más evidente, en la lucha del individuo contra el aparato burocrático.

Por otra parte, esta evidencia grotesca se muestra también a través de la figura exagerada, histriónica del padre. Hemos comentado ya la escena cómica en la que el padre defiende a la familia contra el hijo-monstruo sirviéndose de un bastón y de un periódico, da patadas en el suelo, silba salvajemente, persigue al hijo-monstruo por la habitación y le bombardea a manzanazos: «El padre había resuelto bombardearle». Las manzanas van cayendo por aquí y por allá hasta que una da en el blanco ocasionándole gran dolor; con gran esfuerzo y la vista nublada consigue llegar a su cuarto, pero es gracias a su madre que salva la vida: «Su madre, con las manos cruzadas en la nuca del padre, le suplicaba que perdonase la vida al hijo» (*La metamorfosis*: 72-73).

En esta escena totalmente grotesca, ciertamente Kafka ha conseguido un grado de humor superior al que usualmente consigue, es una escena más visual y teatral. Comparando esta escena con la naranjada contra doña Tadea en Valle-Inclán, la guerra nabal (de nabos) del mercado en *El buscón* o la de Els Joglars en *Los virtuosos de Fontainebleau*, se vislumbra un humor más irreverente en Kafka de lo habitual, más al estilo tradicional (más del gusto español, podríamos decir). Si no, su humor suele quedar más tamizado, escondido, diluido, como, por ejemplo, esas personas que asoman por las ventanas a modo de espías. En Kafka, a menudo, los personajes son observados, casi espíados, en un intento del autor de anular la intimidad y crear un ambiente aún más sofocante. Joseph K. es observado estando en la cama por una señora vieja; en su ejecución, otra señora observa a través de una ventana; hay muchos más ejemplos de pérdida de intimidad. Ese *voyeurismo* que podría ser cómico es en Kafka amenazante más bien, desestabilizador.

En Valle-Inclán, recordando a la inefable doña Tadea, el espionaje se hace más intensamente grotesco en el estilo, porque las escenas se refuerzan con descripciones, comentarios, etc. que incrementan la comicidad.

También hay risa en una descripción de Gregorio Samsa: «Ahora, más que nunca, tenía él motivo para ocultarse, pues debido al estado de suciedad de su habitación, cualquier movimiento que hacía levantaba olas de polvo en torno suyo, y él mismo estaba cubierto de polvo y arrastraba consigo, en la espalda y en los costados, hilachos, pelos y restos de comida» (*La metamorfosis*: 89); en las expresiones de la criada: «¡Ven aquí, pedazo de bicho! ¡Vaya con el pedazo de bicho este!»; cuando aparece muerto, la criada le hace cosquillas con el deshollinador, luego le pincha y luego grita: «¡Miren ustedes! ¡Ha reventado! ¡Ahí le tienen, lo que se dice reventado!».

Hay momentos inquietantes que pueden crear tensión, pero también risa, como por ejemplo la escena en la que hay tres señores con barba alojados en la casa. La

novela concluye con una escena de Eros y Tánatos muy interesante. Liberada la familia del monstruoso hijo, deciden pasear por la ciudad, para respirar aire fresco. En el tranvía, los padres se percatan de que la hija es ya una mujer. Habrá que buscarle marido: «Y cuando, al llegar al término del viaje, la hija se levantó la primera y estiró sus formas juveniles, pareció como si confirmase con ello los nuevos sueños y sanas intenciones de los padres» (*La metamorfosis*: 110).

Hagamos una pequeña comparación entre el humor kafkiano y el español en la figura del verdugo, personaje ideal para el humor negro. El personaje del verdugo le interesa a Kafka porque hay un cuento *En la colonia penitenciaria* dedicado a esa figura, y el personaje del verdugo aparece de nuevo al final de *El proceso*. *En la colonia penitenciaria* narra la que va a ser la última ejecución que se lleva a cabo en una máquina ingeniosa que diseñara el antiguo comandante, que también diseñó la colonia penitenciaria. El actual verdugo es un oficial que está entusiasmado con la máquina y es feliz engrasándola y limpiándola con esmero (ironía). El artificio tiene tres partes y hay miles de piezas y baterías eléctricas. El oficial conoce cada pieza. El condenado ignora su sentencia, pues esta va a ser escrita en su cuerpo en el momento de la ejecución. El verdugo es un funcionario, otro autómatas más. Pero el tiempo ha pasado, ya no hay interés por la máquina, ya solo él defiende el uso de la máquina. El nuevo comandante y las mujeres de los oficiales son contrarios a su uso. El oficial ve el final de una época, y lo lamenta. Deja libre al condenado, se coloca él en su sitio, pone en marcha la máquina y muere atrozmente.

En esta narración grotesca Kafka es irónico y usa cierto humor, por ejemplo cuando habla de los gloriosos tiempos pasados en los que la población acudía en masa festiva a ver el espectáculo de la ejecución, y cómo los niños no perdían detalle. El papel de la máquina es similar al de la máquina devoradora de Chaplin.

En *El proceso* Kafka teatraliza la escena de la ejecución: escena nocturna, los verdugos visten sombreros y Joseph K. al verlos les pregunta que en qué teatro actúan; ellos se sorprenden: «¿Teatro?». Luego se llevan al condenado fuera de la ciudad, a una cantera. Protocolariamente, los dos verdugos se ceden el paso y el manejo del cuchillo. Una mujer observa desde una ventana. Joseph K. muere diciendo: «Como un perro». Pero no hay un sentimiento trágico, no hay pasión. Todo sucede de forma fría y monótona. La comicidad en esta escena es mínima, el grotesco se basa en la teatralización de la escena, pero sobre todo en el desenlace de un proceso sin sentido que nadie entiende, en el absurdo, en definitiva. *En la colonia penitenciaria* se intuye más humor debido sobre todo a la ironía y al papel del verdugo, una especie de burócrata ciego y servil que hace lo que le dicen sin pensar en lo que hace, y que ejecuta unas normas que al final ni a él mismo le sirven (la máquina no hace con él correctamente el trabajo de impresión y destroza su cuerpo de forma atroz).

Al otro lado, el verdugo grotesco español, con el que es inevitable tender a la risa como forma de superar un momento trágico y violento, con lo que el grotesco se refuerza por medio de unas pinceladas macabras y cómicas que nos hacen reír.

En nuestra tradición aparecen los verdugos en la *Floresta española*, hay romances, epigramas, refranes, chascarrillos; excede a todos los verdugos el tío de Pablos, irreplicable, que en carta a su sobrino le detalla cómo ha ejecutado a su padre, el cual ha ido al cadalso como quien va a una fiesta. El humorista gráfico Chumy Chúmez, maestro del humor negro, se prodigó en chistes de verdugos y reos, horcas y guillotinas, en Valle-Inclán, en el poema *Garrote Vil* nos encontramos ante una ejecución de mercadillo. Se puede añadir al no muy macabro y más comedido que los anteriores,

Benito Pérez Galdós, que no puede evitar comentarios graciosos al narrar la ejecución del cura Merino en un episodio nacional: *La revolución de julio*: 31-32. Guiado sobre un burro hacia el cadalso, el sacerdote reprende al conductor: «Torpe eres tú para criado mío, con mi genio... Creo que no vas a servir ni para ahorcar». Sube al patíbulo con aplomo, se acerca al banco, toca los instrumentos de suplicio para ver si todo está en orden. Se sienta en el banco, acomoda el pescuezo y le dice al verdugo: «Ea, cuando usted quiera».

Finalizamos la comparación entre verdugos kafkianos y matarifes españoles con la película de García Berlanga *El verdugo*. El verdugo de Berlanga es también un gran profesional. Mira el cuello de una persona y ya sabe la talla de camisa que usa. Defiende el garrote vil ante la guillotina francesa o la silla eléctrica americana, que son máquinas inhumanas. Como el verdugo de *En la colonia penitenciaria* ve el final de una época, de un oficio, y lo lamenta: «Somos unos incomprensidos. El tío, dándome el reloj me dijo: «Maestro, —me dijo— tome un recuerdo, y perdone que le haya tenido que molestar a estas horas. La raza degenera». El humor negro español tiene sin duda una gran tradición y es ocurrente. La palabra «maestro» en la queja del verdugo de Berlanga tiene una connotación taurina, cultural, muy fuerte que convierte esta escena cómica en hilarante. El verdugo en García Berlanga es un torero (con lo que ello tiene de tradición simbólica y cultural).

Mijaíl Bulgákov: El tercer autor vive en el extremo oriental europeo pero, como los dos escritores anteriores, utiliza material tradicional y culto para la creación de su gran novela *El Maestro y Margarita*, obra compleja y rica en matices, innovadora, novela de culto, que sigue sorprendiendo al lector ochenta años después de haber sido escrita por su versatilidad, humor, fantasía, imaginación y mezcla de estilos. Es una obra maestra de la que es difícil encontrar paralelismos en la literatura occidental.

Bulgákov es un contador de historias nato, no solamente se limita a encajar la secuencia narrativa en el conjunto, sino que es ante todo un narrador que cuenta historias, fantásticas o realistas, mezclando una serie de personajes que van desde lo más grotesco hasta lo más verosímil, los cuales actúan con toda la lógica y propiedad de sus naturalezas. Otro rasgo interesante en el autor es la capacidad para mostrar y matizar el detalle, rasgo que comparte con su admirado Gógol. El resultado del conjunto adquiere una exuberancia artística que sorprende al lector.

El Maestro y Margarita es el resultado de un esfuerzo para presentar múltiples y variadas formas sin que estas se interrumpan entre sí, ni distorsionen el conjunto, es un logro ecléctico, y así, a lo largo de la novela pasamos ininterrumpidamente de la sátira a la tragedia, de la bufonada a la escena romántica, del pensamiento filosófico y religioso a la escena de puro carnaval. Encontramos, pues, una gama de estilos, que oscilan entre el drama romántico y la tradición religiosa y bíblica, entre la tragedia y la comedia burlesca o la sátira menipea.

El Maestro y Margarita nos presenta prácticamente todos los rasgos del grotesco que hemos enumerado y es posible estudiar la obra a través de las dos grandes teorías del grotesco, la teoría carnavalesca y del humor popular de Mijaíl Bajtín y la teoría del mundo distanciado y estremecido de la risa cínica y burlesca, de lo incomprensible terrorífico, de Wolfgang Kayser.

Con Kafka comparte la inclusión de un gran número de elementos autobiográficos en la obra, que quedan reflejados en la novela y que ayudan mejor a comprenderla, hasta adquirir cierta relevancia. Con Valle-Inclán comparte el afán de luchar por su arte personal, más allá de modas y normas. Si Valle-Inclán busca en la

palabra el material básico para su creación estética, incluso a contracorriente, cueste lo que cueste, de igual manera Bulgákov renegó a someterse a los cánones estéticos que prevalecían en la Unión Soviética, lo que le costó quedar relegado y apartado. Ambos pasaron penurias económicas porque escribían para otros tiempos y para su propia dignidad creadora.

Mijaíl Bulgákov abandonó su profesión de médico para dedicarse plenamente a la actividad literaria, y a partir de 1921, ya afincado en Moscú, empieza a colaborar en algunos periódicos escribiendo ensayos, reportajes y artículos humorísticos o satíricos. Su máxima producción se sitúa a lo largo de los años veinte, coincidiendo con la época de mayor producción literaria de Valle-Inclán y de máxima dedicación al solitario y nocturno empeño de escribir de Kafka. Bulgákov escribe a lo largo de esa década una novela (*La guardia blanca*), varios cuentos y relatos, y algunas obras teatrales, entre las que destaca *Los días de los Turbín*, basada en la novela mencionada. En esta etapa tuvo cierta fama como dramaturgo, parece ser que el propio Stalin vio en repetidas ocasiones *Los días de los Turbín* y apreciaba mucho esta obra. Pero a partir de 1928, la prensa empieza a publicar duras críticas contra su obra, denigrándola, e insultando al autor, que se convierte en un proscrito (paralelismo reflejado en el personaje del Maestro, que es insultado, despreciado y apartado de la vida literaria por la jerarquía burocratizada y politizada). Decepcionado, relegado, triste y con depresión (parece ser que incluso pensó en el suicidio) Bulgákov pide permiso para salir de la Unión Soviética y acaba escribiendo una carta a Stalin (28 de marzo de 1930). Es famosa la llamada telefónica que el mismísimo Stalin hizo a Bulgákov; esto ocurrió el 18 de abril de 1930. La conversación fue publicada treinta y seis años después, en el periódico *Voprosy literatury*:

Stalin: Hemos recibido su carta y la hemos leído con los camaradas (*tovarish*). Tendrá usted respuesta a la carta. Parece que quiere usted irse al extranjero. ¿Es posible que le estemos fastidiando demasiado?

Bulgákov: He pensado mucho últimamente, sobre si un escritor ruso puede vivir fuera de la patria, y me parece que no puede.

S.: Tiene usted razón. También yo lo creo así. ¿Dónde querría usted trabajar? ¿En el Teatro de Arte?

B.: Sí, me gustaría. Pero ya he hablado de esto y me han rechazado.

S.: Entregue una solicitud. Me parece que van a estar de acuerdo. (Lakshin, 1991: 62)

Y, efectivamente, consiguió inmediatamente un trabajo de asistente de dirección en el Teatro de Arte de Moscú, donde colaboró con Konstantin Stanislavski en la producción de distintas obras de teatro. Ya al final de ese mismo año fue representada una adaptación teatral de *Almas muertas* y posteriormente se repuso su obra teatral *Los días de los Turbín* (18 de febrero de 1932; a Bulgákov le prohibieron salir a saludar tras el abrumador aplauso), así como también se llevó a escena su nueva obra *Molière* (marzo 1932).

Pero en poco tiempo, queda de nuevo proscrito, relegado, ninguneado y la policía secreta inspecciona su apartamento en busca de material literario. Comienza de nuevo un calvario de humillaciones y vigilancias, aunque su colaboración con el teatro duró hasta 1936, cuando rompió con Stanislavski. Y así, se consagra a la escritura, a escribir obras que deben esconderse y que no se pueden publicar: *Corazón de perro*, *Novela teatral* o *El Maestro y Margarita*. Como Kafka, se convierte en un escritor nocturno.

Mijaíl Bulgákov comenzó la redacción de *El Maestro y Margarita* a final de 1928, pero la rehizo hasta al menos seis veces, incluso quemó una parte por miedo. Se ocupó en la novela doce años, hasta su muerte, acaecida el 10 de marzo de 1940. Continuó el trabajo su esposa Elena que consiguió publicarla íntegra en Alemania (1969).

El *Fausto* de Goethe es la inspiración directa de *El Maestro y Margarita*. Hay alusiones a esa obra en toda la novela. Voland-Faland es uno de los nombres alternativos de Mefistófeles, el Maestro sería un nuevo Fausto y Margarita, la Margarita (Gretchen) de Goethe. En Bulgákov, como en Goethe, el diablo desea el mal, pero hace el bien. En *Fausto*, ya adelanta el Dogmático: «El diablo existe, sencillamente. De lo contrario, ¿cómo habría Dios?» (*Fausto*: 81). Voland repetirá esta idea en Moscú.

El diablo (Voland) llega al Moscú de los años treinta porque es una ciudad tan corrupta, hipócrita, perversa, traidora, mezquina y miserable, que las fuerzas del mal han eclipsado a las fuerzas del bien. Su labor y la de su séquito es celebrar un baile de Satán para la noche del Viernes Santo, con una reina de baile que se llame Margarita, y también se proponen salvar al Maestro y a su amada Margarita, abrir los ojos a la realidad y a la verdad a otros (el poeta Iván), y castigar a algunos de los malvados (especialmente las elites literarias de la ciudad).

Para presentar esta venida del diablo y su divertido séquito, Bulgákov creó tres tramas principales a modo de tres novelas en una (de las cuales, solo una es grotesca). La primera se compone de las escenas divertidas que protagonizan los diablos en Moscú; la segunda trata de la relación del Maestro y la abnegada Margarita (el Maestro se rinde ante los enemigos literarios, Margarita lucha contra ellos y salva su obra con ayuda del diablo); la tercera es la novela que el Maestro ha escrito sobre Poncio Pilato y que ha sido criticada por la elite literaria moscovita (elementos biográficos).

Esta es una de las genialidades de Bulgákov. Conocemos la novela del Maestro sobre Poncio Pilato a través de distintos personajes, con lo que se crean vínculos entre las tramas: un capítulo nos lo cuenta Voland, que estuvo presente en el juicio de Pilato a Ieshua Ga-Nozri casi dos mil años atrás, otro capítulo es un sueño del poeta Iván en el manicomio, que sueña con Poncio Pilato, y dos capítulos más los lee Margarita del manuscrito que Voland ha salvado del fuego: «Los manuscritos no arden» le ha asegurado el diablo (*El Maestro y Margarita*: 354).

La trama de los diablos recoge la gran mayoría de los elementos que configuran el grotesco: tenemos brujas que vuelan sobre una escoba, demonios que pasan a través de los espejos o aparecen y desaparecen a conveniencia, cabezas cortadas que hablan, cuervos que conducen un coche, muertos que resucitan y toman parte en la fiesta de Satán, magia, animales que hablan y viajan en autobús urbano, vecinos convertidos en cerdos voladores, milagros, humor bufonesco, sátira ridiculizadora, carnaval, absurdo, sueños, locura y delirios, vampiros, escenas de circo, elementos del mundo al revés, viajes astrales, exageración y opulencia.

Elementos grotescos:

-Tradición: Bulgákov sigue en su novela *El Maestro y Margarita* sobre todo la tradición literaria del grotesco. Por lo tanto, la tradición de la cultura popular en esta novela es la que ya está implantada y asimilada por la tradición culta (Gógol especialmente). No obstante, hay algunos elementos tradicionales populares más «puros» como es el juego cómico de los nombres de los personajes, bien para hacer reír directamente, bien para producir malentendidos. Todo este juego de nombres no es sino una continuación de la tradición cómica popular, como son los apodos, los motes, o en

los topónimos, burlas contra el pueblo cercano a costa de su nombre o sobrenombre, etc. Todo esto hace que la confusión cree divertidos malentendidos y haga sonreír al lector. Por ejemplo, el presidente de los literatos de Moscú se apellida Berlioz. Cuando el poeta Iván quiere explicar a la policía y a los psiquiatras que Voland sabía de antemano que el tranvía iba a cortarle la cabeza a Berlioz siempre le preguntan: «Berlioz, ¿el músico?». Y el poeta se exaspera. No es una casualidad este apellido, Hector Berlioz compuso en 1846 la ópera *La condenación de Fausto* siguiendo la traducción que hiciera Gérard de Nerval. Hector Berlioz estaba muy influido por la literatura en sus composiciones musicales.

-Risa: En la parte de la novela en la que aparece Voland y su cohorte de diablos hay humor, risa carnavalesca, bufonadas, histrionismo y todo tipo de bromas. Como es la parte más amplia de la novela, se impone lo cómico a lo trágico (la novela sobre Poncio Pilato), y a lo romántico (el amor entre el Maestro y Margarita) en la apreciación final del lector.

-Gradación: El tono grotesco de la parte de la novela que tiene que ver con los diablos, uno de ellos, un enorme gato, y el Moscú contemporáneo, es enormemente intenso. Las pinceladas que conforman estos capítulos son muy variadas, pero definitivamente intensas y evidentes. La intención deformadora del autor es clara y la incluye con naturalidad a su estilo.

-Sátira: El mismísimo diablo se ha preocupado de la situación social de Moscú, y viene a impartir justicia. Queda al desnudo el problema de la vivienda, el desabastecimiento, la corrupción, la delación, la mala calidad de la comida, el estado de la organización cultural es lamentable, prima el amiguismo, los literatos y dramaturgos gozan de ciertos privilegios (su restaurante elitista será quemado por los diablos), la burocracia es inmensa e innecesaria y sobre todo incompetente. Hay una crítica contra el papeleo muy cómica. El vecino de Margarita, Nikolái Ivánovich, ha pasado la noche volando porque ha sido transformado en cerdo, llevando sobre su lomo a la sirvienta de Margarita, Natasha. Vuelto a su estado normal, le pide al diablo un certificado acreditando dónde ha pasado la noche para presentárselo, como justificación, a su esposa. El gato Beguemot accede a hacer una excepción con él. La desnuda vampiresa Guela se sienta ante la máquina de escribir mientras el gato le dicta:

—Se certifica que el portador de la presente, Nikolái Ivánovich, ha pasado la mencionada noche en el baile de Satanás, siendo solicitados sus servicios en calidad de medio de transporte... Guela, pon entre paréntesis: «cerdo». Firma: Beguemot.

—¿Y la fecha?

—No ponemos fechas, con fecha el papel pierde el valor —contestó el gato, echando una firma. Luego sacó un sello, sopló el sello con todas las de la ley, plantó en el papel la palabra «pagado» y entregó el documento a Nikolái Ivánovich (*El Maestro y Margarita*: 359).

Es una burla cómica y brillante contra el sistema burocrático soviético para desvalorizar los certificados. En otra escena un alto funcionario es enviado al diablo por Beguemot, pero queda su traje. El traje sigue hablando, dando órdenes y firmando documentos. Mantiene el poder (alusión al gobernador sin cabeza que aparece en Saltikov-Schedrín). A estos altos funcionarios no les hace falta la cabeza para ordenar. En otro pasaje se hace mención al civismo ciudadano. El gato se sube a un tranvía empujando a los demás, pero con su moneda en la mano intenta pagar a la revisora, la cual le grita:

—¡Los gatos no pueden subir! ¡Que no se puede entrar con gatos! ¡Zape! ¡O te bajas o llamo a las milicias!

Pero a la cobradora, como a los pasajeros, les pasó inadvertido lo esencialmente asombroso, porque, al fin y al cabo, lo de menos era que un gato subiera a un tranvía, pero es que ese gato ¡había intentado pagar! (*El Maestro y Margarita*: 64).

Hay partes de la obra que se pueden considerar como sátira menipea y coinciden con las teorías de Bajtín: cómico y serio, filosofía y sátira, parodia y magia fantástica se mezclan en algunos momentos de la novela: «Hay menipea en algunas partes, se pueden aplicar los criterios de Propp sobre los cuentos de hadas en otras, lo fantástico choca contra el descaro realista, hay mito, teología, romanticismo, bufonería, por ello el análisis y la interpretación son tan urgentes e importantes que el género queda en segundo plano» (Curtis, 1987: 129).

-Contraste y ambivalencia: Una de las cosas que más llama la atención al lector de *El Maestro y Margarita* es el contraste en los estilos y escenarios. Las tres tramas se solapan, se cruzan, pero sus estilos y móviles son totalmente distintos. Por eso sorprende cambiar tan rápidamente de un escenario serio, trágico, filosófico a otro bufonesco en una sola línea, o a la languidez romántica cuando el Maestro y Margarita comparten su amor en el sótano de la calle Arbat. Por eso, lo real y lo fantástico, lo bello y lo feo, lo trágico y lo cómico, lo sublime y lo bajo, lo culto y lo vulgar, lo puro y lo impuro se encuentran en esta novela tan rica en matices.

-Violencia y muerte: La violencia se ejerce contra los malvados, los traidores, los mezquinos, los hipócritas, porque el diablo ha venido a impartir justicia. La violencia en la novela no es tanto directa, sino que, como en la picaresca, se intuye alrededor, en la sociedad: hay miedo, opresión, delación, traición. Recordamos de nuevo la importancia que tiene la violencia como liberación y catarsis del autor: Bulgákov se deshace en su novela de toda la cúpula literaria y al abandonar Moscú los diablos dejan tras de sí columnas de humo (porque han quemado y destruido los edificios relacionados con la elite literaria).

-Transgresión: El tema que trata Bulgákov es en sí transgresor, porque en esa época y en ese lugar, su novela era impropia. Por eso, ya sus allegados le avisaron de la imposibilidad de editarla. En una sociedad dogmática como la soviética, la fantasía no encajaba bien y menos que el diablo visitara Moscú para equilibrar las fuerzas del mal y del bien. El estado soviético no permitía ese tipo de arte pues los cánones estéticos llegaban dictados desde arriba. En una de las series rusas sobre esta obra el jefe de la policía habla ruso con acento georgiano (alusión a Stalin). En la obra Voland tiene problemas reumáticos en una pierna y a veces cojea (¿tradición, como el diablo en Dostoievski o alusión a Stalin?).

-Magia: Magia, diabluras, brujería, fantasía entretejen la base principal de la novela, porque los protagonistas son los demonios, que tienen poderes para hacer cosas que los humanos no tienen. La magia en esta novela forma parte de la transgresión porque se opone al canon estético del momento, que es el realismo social. Pero la ciudad es real, al igual que los ciudadanos: es decir, el fondo sí es real, y el lector lo reconoce como verídico.

-Ambigüedad: Ambigüedad y confusión se dan sobre todo en las escenas de oficinas y departamentos, porque se cruzan la realidad burocrática que el lector conoce, con unos elementos nuevos que distorsionan el conjunto. Todo el juego irónico que hace el autor con los documentos, los pasaportes, los carnés destaca precisamente por

eso, la realidad choca con la situación que el autor nos proporciona. Hay una escena muy divertida al respecto: el tío del difunto Berlioz llega desde Kiev a Moscú para heredar y hacerse cargo del piso de este. Pero cuando llega, el piso está ocupado por los diablos. El telegrama que ha recibido se lo ha enviado el gato Beguemot. A gritos, Beguemot le pide su pasaporte:

Povlaski no entendía nada, solo veía dos chispas ardiendo en los ojos del gato. Sacó del bolsillo el pasaporte como si fuera un puñal. El gato cogió de la mesita del espejo unas gafas de montura gruesa, de color negro, y se las colocó en el hocico (...).

—¿En qué comisaría le dieron el pasaporte? —preguntó el gato, examinando una página del documento. No recibió respuesta alguna.

—¿En la 400, dice? —se dijo el gato a sí mismo, pasando la pata por el pasaporte, que sostenía al revés.

—¡Naturalmente! Conozco bien esa comisaría, dan pasaportes a cualquiera. Yo, desde luego, nunca hubiera dado un pasaporte a un tipo como usted (*El Maestro y Margarita*: 247-248).

Esta escena, además de ser cómica es confusa porque mezcla realidades con irrealidades. En primer lugar, un desconocido le pide el pasaporte, pero no es un funcionario, ¡es un gato!, que se burocratiza al ponerse sus lentes. El gato burócrata se comporta como un verdadero funcionario, grita, desprecia al ciudadano, pero es inverosímil que se queje del hecho de que un ciudadano tenga pasaporte, era obligatorio. Esa queja no encaja en la realidad, aparte de que está mirando el pasaporte al revés (desprecio del documento). Finalmente le niega su petición y lo despachan con viento fresco. Aquí hay toda una mezcla de hechos potencialmente reales, fantasía, y hechos que no podían darse en absoluto, se encuentran en planos diferentes. La información real e irreal se cruza. Un lector ruso puede reconocer al gato burócrata como un burócrata soviético maleducado, que grita, que desprecia y que se hace dueño de la situación, y que además impide que la gestión se lleve a cabo. Pero la escena en sí es inverosímil, no solo porque el burócrata sea un gato sino porque está despreciando un documento público, ¡está despreciando al Estado! Hay que recordar, respecto a esta escena, que Bulgákov solicitó en diferentes ocasiones permiso temporal para visitar algún balneario en el extranjero. A veces, el permiso le era denegado, pero otras veces, le decían los funcionarios que el proceso ya estaba en marcha, y así como avanzaba el proceso, siempre faltaba un permiso aquí, un sello allá, una firma en otro lugar. Quedando al final Bulgákov humillado por el sistema y sin el permiso.

-Absurdo: Esta escena que acabamos de comentar ya es absurda en sí. A lo largo de la novela se dan una serie de escenas y situaciones absurdas. Ya no entramos en lo absurdo que resulta la presencia de los demonios en Moscú, o ver un gato burócrata; repetimos la cita de Yuri Mann: «Una vez que hemos admitido que el león, el burro y el zorro hablan, queremos oírlos vivos, en claro y concreto diálogo, y en esto consiste toda la sal del grotesco» (Mann, 1966: 46). En todas las escenas grotescas aparecen los diablos, aceptamos su presencia, pero la situación que crean carece muchas veces de sentido. El autor juega con el absurdo a través de otra escena divertida. Al morir Berlioz, el gato Beguemot envía un telegrama a su tío a Kiev y este se presenta en Moscú:

Era el tío del difunto Berlioz, que se había trasladado a Moscú porque la noche anterior había recibido un telegrama en los siguientes términos: «Me acaba atropellar

tranvía estanques del patriarca entierro viernes tres tarde no faltes berlioz» (*El Maestro y Margarita*: 242).

Es absurdo que el muerto envíe un telegrama anunciando su muerte y sepelio. Beguemot no ha querido tener en cuenta ese pequeño detalle al enviarlo.

-Marcas estéticas: En *El Maestro y Margarita* aparecen muchas: delirios; sueños; locura; transformación zoomorfa; viaje astral de Stiopa Lijodéyev a Yalta, así como viaje por los aires de Margarita montada en una escoba; mundos desconocidos (el baile de Satán tiene lugar en Moscú, en el piso de los literatos, pero las dimensiones del lugar son enormes, el espacio del piso no concuerda con el espacio donde sucede la multitudinaria fiesta del baile); muertos que resucitan para tomar parte en el gran baile de Satán.

-Reconocimiento: El gran éxito que esta obra tuvo en la Unión Soviética, y sigue teniendo en los países de habla rusa, no ha podido ser tan grande en Occidente. Ciertamente, se ha convertido en una novela de culto, se ha traducido a muchas lenguas, se conoce un poco, pero su lectura es complicada para el lector occidental que es consciente de que está perdiendo información, por lo que el reconocimiento no funciona completamente. Son muchas las cosas que hay que explicar, situaciones sociales, históricas o lingüísticas.

-Juego: Bulgákov juega en esta novela. Juega con el idioma, con las situaciones, con la transgresión, con la ironía. Hay un esfuerzo de técnica, de expresión. Hay evidente derroche de imaginación y de ingenio. Las escenas de los diablos merodeando por Moscú son escenas cómicas al servicio del conjunto de la novela, pero que demuestran un evidente guiño entre el autor y sus malvados personajes. Bulgákov está de acuerdo en que quemem varios edificios relacionados con los literatos y que Margarita haga lo mismo con la vivienda del crítico literario Latunski. Todo ello significa una liberación catártica del autor. Castiga a sus enemigos escribiendo sobre un papel en blanco.

-Carnaval: Hay dos escenas carnalescas, las que tienen lugar en el Teatro Varietés (*El Maestro y Margarita*: 148-164) y el gran baile de Satán (*El Maestro y Margarita*: 323-340), la primera se muestra a través de la risa, la segunda a través de la fiesta: ambas escenas son un espectáculo teatral verdadero. En la primera los diablos representan un espectáculo de magia ante el público moscovita. Hacen llover dinero, hacen trucos de magia, le cortan la cabeza al presentador, pero se la vuelven a poner, crean un espacio en el estrado donde aparece una tienda de ropa con las últimas novedades llegadas de París y todas las señoras son invitadas a subir, probarse la ropa que deseen y quedársela gratis. La segunda es el baile de los muertos, que bailan vales interpretados por una orquesta bajo la dirección de Strauss. Completa alegría, abundancia de comida y bebida, incluso hay una fuente de la que sale coñac, se intuye sexo en la descripción, sangre (se ejecuta al barón Maigel, traidor y espía).

Como vemos, *El Maestro y Margarita* contiene en sí toda la suma de elementos que hemos propuesto para definir el grotresco. Podemos decir que, si *Gargantúa y Pantagrúel* es el resultado final de la cultura popular de la risa y la tradición carnalesca hasta el siglo XVI, *El Maestro y Margarita* es el resultado final de la suma y asimilación de todos los grotrescos literarios, desde Rabelais hasta las vanguardias de comienzos del siglo XX.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El principal problema a la hora de definir qué es el grotesco consiste en poder encajar en una misma definición, en una misma estética, tan variados rasgos, disciplinas y autores, separados en el tiempo y en el espacio. Para encontrar lo que todos ellos tienen en común hemos decidido enumerar una serie de rasgos definitorios que de una forma o de otra, con más o menos evidencia e intensidad se repiten para configurar lo grotesco. Esto nos permite ver que las modas, las influencias, la visión del mundo de los autores varían, sí, pero la esencia del grotesco permanece, por lo que se puede trazar un hilo conductor desde la antigüedad hasta nuestros días.

Uno de los problemas al observar la crítica literaria relativa al grotesco es que se ha intentado, a menudo, dar conclusiones generales del grotesco estudiando obras determinadas, escritas en épocas concretas, sin tener en cuenta un punto muy importante: el grotesco no se puede entender si nos olvidamos de toda esa cultura popular ancestral que se ha ido transmitiendo de padres a hijos, de generación en generación, y que en diferentes momentos históricos ha sido asimilada por la cultura elevada.

Este trabajo ha tratado de mostrar una visión de conjunto, tanto en el tiempo (cuatrocientos años de diferencia), como en el espacio (desde la península ibérica hasta Rusia), para ver cómo ha evolucionado el grotesco literario en Occidente, cómo hay rasgos que perduran, evolucionan o van quedando obsoletos, y cómo otros rasgos se desarrollan, dependiendo de las modas, las influencias, la percepción del mundo, pero sin olvidar los intereses artísticos y estéticos de los autores y cómo estos asimilan la tradición, tanto popular como literaria.

La inclusión de otras artes ayuda a la hora de comparar estéticas, porque es evidente que el grotesco existe en todas las artes y estas se influyen unas a otras. Especial importancia en la historia del grotesco literario ha tenido la pintura: Quevedo nombra varias veces al Bosco en su obra y muestra su interés por el pintor. A partir de la mitad del siglo XIX, cuando los grabados de Goya se difunden por Francia (ya Baudelaire los ensalza en un poema) no es posible ignorar la influencia del pintor aragonés en la cultura grotesca posterior. Así mismo, a partir de comienzos del siglo XX, la aparición del cinematógrafo va también a influir en la literatura y obviamente la literatura va a surtir al cine de todo tipo de material.

El corpus literario con el que se ha trabajado podría haber sido otro, obviamente la producción grotesca es ingente. Nos hemos concentrado en la literatura europea entre los siglos XVI y XX. Hemos trabajado con obras escritas en cinco idiomas, además de la literatura clásica. Por eso, lamentablemente, ha podido haber ausencias notables (pensamos, en especial y con nostalgia, en Pirandello o Fellini y Pasolini en el cine).

El estudio del grotesco no está concluido. Es un ámbito muy amplio, en muchas ocasiones difícil de definir o delimitar, pero presente en todas las artes. La estética del grotesco va a continuar, no está en absoluto desgastada, pero toda nueva propuesta artística de calidad deberá acompañarse de ingenio, fantasía y capacidad por parte de los autores literarios o de los artistas, como ha ocurrido hasta ahora.

Incluso más allá de las artes, y usando sus técnicas, encontramos el grotesco en la publicidad, que tiene en sí misma un fin económico en primer lugar, artístico en segundo. El ingenio, la fantasía y el humor son necesarios en ese mundo tan competitivo que busca un efecto. Como ejemplo, un cartel de *Media Markt* que apareció en Alemania: se ve la fotografía de una muchacha en bikini, arrodillada, en posición erótica y sugerente, la cual muestra tres pechos. Detrás, en un fondo rojo carmesí, se

lee: «Mehr drin, als man glaubt» (hay más dentro de lo que se cree). Deformación, imaginación, transgresión y humor sirven aquí para intentar llamar la atención, para sorprender, con el fin de vender más (en publicidad el grotesco suele aparecer más en la ilustración que en el texto), pero las herramientas son las mismas, y precisa de una creación artística: encuadre, colores, posición de la muchacha, texto, comprensión del receptor... El cartel, que apareció como reclamo para la campaña navideña de 2001-2002, produjo rechazo en algunas zonas católicas (Colonia, Münster...) y de algunos grupos feministas, que se ofendieron del uso sexual de la mujer. La empresa tuvo que apresurarse a defender el humor de la propuesta y asegurar que no pretendían ofender a nadie.

Como vemos, los elementos que configuran el grotesco, pero también el hecho de la acción-reacción del grotesco como herramienta de transgresión, siguen estando presentes, desde Rabelais, y su enfrentamiento con los doctores de la Sorbona, hasta Bulgákov, que no publicó su novela porque le hubiera costado la vida, o este anuncio de publicidad. La esencia del carnaval: risa, violencia, mundo al revés, destronamiento, transgresión... sigue presente y lo seguirá estando, y siempre molestará al poder y al dogma.

BIBLIOGRAFÍA

Estudios

- ADORNO, Theodor (1986): *Teoría estética*, Madrid, Taurus.
- ALBERCA, M. y GONZÁLEZ, C. (2002): *Valle-Inclán: la fiebre del estilo*, Madrid, Espasa.
- ARENDETT, Hanna (1999): «Franz Kafka revalorado», *Obras completas I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 173-193.
- ARGULLOL, Rafael (1984): *El héroe y el único: el espíritu trágico del romanticismo*, Madrid, Taurus.
- ARGULLOL, Rafael (1991): *La atracción y el abismo: un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Ediciones Destino.
- ARIÈS, Philippe (1983): *El hombre ante la muerte*, Madrid, Taurus.
- ARIÈS, Philippe (2000): *Historia de la muerte en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona, El Acantilado.
- BACHELARD, Gaston (1979): *Lautréamont*, París, Librairie José Corti.
- BAJTÍN, Mijaíl (1971): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores.
- BAJTÍN, Mijaíl (2004): *Problemas de la poética de Dostoievski*, Madrid, Fondo de cultura económica.
- BAJTÍN, Mijaíl (2019): *La novela como género literario*, edición de Luis Beltrán Almería, traducción de Carlos Ginés Orta, Universidad Nacional de Costa Rica, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- BALLESTEROS, Antonio (2000): *Vampire chronicle: historia natural del vampiro en la literatura anglosajona*, Zaragoza, Una Luna.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1970): *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta.
- BARASCH, K. Frances (1971): *The grotesque*, The Hague, Mouton & Co. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783111715100>
- BARAZ, Michaël (1983): *Rabelais et la joie de la liberté*, París, Librairie José Corti.
- BARRERA, Inmaculada (1996): «El vizcaíno grotesco o el endemoniado en *El manuscrito encontrado en Zaragoza*», *De lo grotesco*, Eds. Rosa de Diego y Lydia Vázquez. Universidad del País Vasco pp. 81-87.
- BARTHES, Roland (1971): *Sade, Fourier, Loyola*, París, Éditions du Seuil.
- BATAILLE, Georges (1981): *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus.
- BATAILLE, Georges (1997a): *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets Editores.
- BATAILLE, Georges (1997b): *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores.
- BATAILLON, Marcel (1969): *Pícaros y picaresca*, Madrid, Taurus.
- BBC. DVD1-794 (2005): *Fawlty Towers*, BBC 2005.
- BEAUVOIR, Simone de (2000): *¿Hay que quemar a Sade?* Madrid, Visor.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1995): «La revuelta del futuro: mito e historia en *Cien años de soledad*», *Cuadernos hispanoamericanos*, 535, pp. 23-38.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2002): *La imaginación literaria*, Barcelona, Montesinos.

- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2011): *Anatomía de la risa*, Universidad de Sonora, Méjico, Edición sin nombre.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2012): «Dostoievski y el realismo», *Aún aprendo. Estudios de literatura española*, Universidad de Zaragoza, pp. 271-280.
- BENJAMIN, Walter (1971): «Dos iluminaciones sobre Kafka», *Iluminaciones 1*, Madrid, Taurus, pp. 197-221.
- BERGSON, Henri (1973): *La risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Espasa Calpe.
- BLANCHOT, Maurice (1977): *Sade y Lautrémont*, Buenos Aires, Ediciones del Mediodía.
- BLANCHOT, Maurice (1992): *El espacio literario*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- BLOOM, Clive (1986): *The «Occult» Experience and the New Criticism: Daemonism, Sexuality and the Hidden Literature*, Brighton, Sussex, Harvest Press.
- BOTTING, Fred (2002): *Gothic*, New York, Routledge.
- BOUCHÉ, Claude (1974): *Lautréamont: du lieu commun à la parodie*, París, Larousse.
- BRETON, André (1972): *Antología del humor negro*, Barcelona, Anagrama.
- BROD, Max (1982): *Kafka*, Madrid, Alianza Editorial.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1988): «De rodillas, en pie, en el aire», *Ramón del Valle-Inclán*, Ed. Ricardo Domenech. Madrid, Taurus, pp. 269-283.
- BUÑUEL, Luis (1982): *Mi último suspiro (memorias)*, Barcelona, Plaza y Janés.
- BURKE, Edmund (1987): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid, Tecnos.
- BURKE, Peter (1996): *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza Editorial.
- CAILLOIS, Roger (1970): *Imágenes, imágenes...: sobre los poderes de la imaginación*, Barcelona, Editorial Dhasa.
- CAILLOIS, Roger (1976): *L'homme et le sacré*, Saint Amand, Gallimard.
- CALVO CARILLA, José Luis (2010): Introducción a *Vida de Pedro Saputo*, Larumbe. Zaragoza, Textos aragoneses.
- CANETTI, Elías (1983): *El otro proceso de Kafka*, Madrid, Alianza Editorial.
- CARDONA, R. y ZAHAREAS, A. (1970): *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Valencia, Editorial Castalia.
- CARO BAROJA, Julio (1979): *El carnaval: análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus.
- CESERANI, Remo (1999): *Lo fantástico*, Madrid, Visor.
- CLAYBOROUGH, Arthur (1965): *The Grotesque in the English Literature*, Oxford, Oxford University.
- CROS, Edmond (1975): *L'aristocrate et le carnaval des gueux: étude sur Le Buscon de Quevedo*, Montpellier, Études Sociocritiques.
- CURTIS, Julie (1987): *Bulgakov's Last Decade: the Writer as Hero*, Cambridge, Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511897863>
- CHASTEL, André (2000): *El grotesco: ensayo sobre el ornamento sin nombre*, Madrid, Akal.
- CHUMY CHÚMEZ (1973): *Con la clara y con la yema*, Barcelona, Ediciones Península.
- DE DIEGO, Rosa y VÁZQUEZ, Lidia (eds.) (1996): Introducción a *De lo grotesco*, Universidad del País Vasco.
- DELEUZE, Gilles (1973): *Presentación de Sacher-Masoch*, Madrid, Taurus.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (1975): *Kafka: pour une littérature mineure*, París, Les éditions du minuit.

- DELUMEAU, Jean (1983): *Le péché et la peur: la culpabilisation en Occident XIII-XVIII siècles*, París, Fayard.
- DEMERSON, Guy (1994): *Humanisme et facétie: quinze études sur Rabelais*, Orleans, Paradigme.
- DÍAZ BILD, Aída (2000): *Humor y literatura: entre la liberación y la subversión*, Universidad de la Laguna.
- DÍAZ MIGOYO, Gonzalo (1985): *Guía de Tirano Banderas*, Madrid, Espiral.
- DJERMANOVIC, Tamara (2006): *Dostoievski, entre Rusia y Occidente*, Barcelona, Herder.
- DOMENENECH, Ricardo (1988): «Mito y rito en los esperpentos», *Ramón del Valle-Inclán*, Ed. Ricardo Domenech. Madrid, Taurus, pp. 284-309.
- ESSLIN, Martin (1966): *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2000): *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Diccionarios.
- ESTURO VELARDE, Juan Carlos (1986): *La crueldad y el horror en el teatro de Valle-Inclán*, A Coruña, Do Castro.
- FERRATER MORA, José (1947): *El sentido de la muerte*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- FOUCAULT, Michel (1979): *Historia de la locura en la época clásica I, II*, Madrid, Fondo de cultura económica.
- FOUCAULT, Michel (1990): *La vida de los hombres infames: ensayos sobre desviación y dominación*, Madrid, La Piqueta.
- FRANK, Joseph (2010): *Dostoievski: el manto del poeta —1871-1881—*, México, Fondo de cultura económica.
- FRYE, Northrop (1977): *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- FRYE, Northrop (2007): *La imaginación educada*, Barcelona, Sirtes.
- GARCÍA CALVO, Agustín (1980): Prólogo a *Instruir deleitando o escuela de amor (La philosophie dans le boudoir)*, Madrid, Editorial Lucina.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1994): *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza Editorial.
- GEORGI, Oliver (2003): *Das Grotteske in Literatur und Werbung*, Stuttgart, Ibidem Verlag.
- GES, Carlos (1953): *La hermana muerte: florilegio de macabrerías a través del humorismo español*, Castellón, Hijos de Armengot.
- GIL, Ildefonso Manuel (1975): *Valle-Inclán, Azorín y Baroja*, Madrid, Seminarios y ediciones.
- GIRARD, René (1983): *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama.
- GLASGOW, R.D.V. (1995): *Madness, Masks, and Laughter: an Essay on Comedy*, New Jersey, Cranbury, Associated University Presses.
- GLASGOW, R.D.V. (1997): *Split down the Sides: on the Subject of Laughter*, Maryland, Lanham, University Press of America.
- GOMBRICH, Ernst (1999): *El sentido del orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Madrid, Debate.
- GÓMEZ ASCASO, Alberto (2008): *El arte como voluntad de suerte*, Tesis doctoral sobre Georges Bataille, Director: José Luis Rodríguez García, Universidad de Zaragoza.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1979): *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Madrid, Espasa Calpe.

- GONZÁLEZ, C. y ALBERCA, M. (2002): *Valle-Inclán: la fiebre del estilo*, Madrid, Espasa.
- GOYTISOLO, Juan (2007): «Estebanillo González, hombre de buen humor», *Obras completas VI: ensayos literarios*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GOYTISOLO, Juan (2007): «Quevedo: la obsesión excremental», *Obras completas VI: ensayos literarios*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GUARDINI, Romano (1954): *El universo religioso de Dostoievski*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- GUATTARI, Felix y DELEUZE, Gilles (1975): *Kafka: pour une littérature mineure*, París, Les éditions du minuit.
- GULLÓN, Ricardo (1988): «Técnicas de Valle-Inclán», *Ramón del Valle-Inclán*, Ed. Ricardo Domenech. Madrid, Taurus, pp. 364-405.
- HARPHAM, Geoffrey (1982): *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, New Jersey, Princenton University Press.
- HELMAN, Edith (1983): *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza Editorial.
- HERRERA PUGA, Pedro (1971): *Sociedad y delincuencia en el siglo de oro: aspectos de la vida sevillana en los siglos XVI y XVII*, Universidad de Granada.
- HILLMANN, Heinz (1983): *Versuch, Kafka als Komödie zu lessen*, Diesterweg, Diskussion.
- HITA JIMÉNEZ, José Antonio (2003): *Nueva visión de la obra de Dostoievski*, Universidad de Granada.
- HODGART, Matthew (1969): *La sátira*, Madrid, Editorial Guadarrama.
- HUGO, Victor (1972): Prefacio a *Oliverio Cromwell*. En *Teatro de Victor Hugo*, Introducción: Teresa Suero. Barcelona, Bruguera.
- HUIZINGA, Johan (1972): *Homo ludens*, Madrid, Alianza Editorial.
- HUIZINGA, Johan (1979): *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial.
- IFFLAND, James (1978): *Quevedo and the Grotesque*, Madrid, Tamesis Books Limited.
- IFFLAND, James (1983): *Quevedo and the Grotesque II*, Madrid, Tamesis Books Limited.
- INFANTES, Víctor (1997): *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval*, Universidad de Salamanca.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1990): *Lo puro y lo impuro*, Madrid, Taurus.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (2002): *La muerte*, Valencia, Pre-textos.
- JOUBERT, Laurent (2002): *Tratado de la risa*, Madrid, Asociación española de Neuropsiquiatría.
- KAYSER, Wolfgang (sin fecha): *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova.
- KILGOUR, Maggie (1997): *The Rise of the Gothic Novel*, Londres, Routledge.
- KRISTEVA, Julia (2004): *Podere de la perversión*, Naucalpán, México, Siglo XXI.
- KURTZ, Leonard (1975): *The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature*, Ginebra, Slatkine Reprints.
- LAKSHIN, Vladimir (1991): *Bulgakiada*, Kiev, Radyanska Ukraina.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1993): Estudio preliminar a *La vida del Buscón Pablos*, Barcelona, Crítica.
- LIJACHEV, Dmitri (1984): *Smej v drevnei rusi*, Leningrad, Nauka.
- LÓPEZ VILLEGAS, Manuel (1998): *Sade y Buñuel: El marqués de Sade en la obra cinematográfica de Luis Buñuel*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, Instituto de estudios turolenses.

- LOTE, Georges (1972): *La vie et l'oeuvre de François Rabelais*, Ginebra, Slatkine Reprints.
- LOVECRAFT, Howard P. (1984): *El horror sobrenatural en la literatura*, Madrid, Alianza Editorial.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1974): *Magia, ciencia y religión*, Barcelona, Ariel.
- MANN, Yuri (1966): *O groteske v literature*, Moscú, Sovetski pisatel.
- MARAVALL, José Antonio (1986): *La literatura picaresca desde la historia social, siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus.
- MARCH, María Eugenia (1969): *Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia.
- MATZ, Wolfgang (1994): «Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer», *Franz Kafka*, München, Ed. Heinz Ludwig Arnold, pp.73-85. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-476-04239-2_4
- MÉNAGER, Daniel (1995): *La Renaissance et le rire*, París, Press universitaires de France. DOI: <https://doi.org/10.3917/puf.menag.1995.01>
- MILES, Robert (1993): *Gothic Writing: 1750-1820. A Genealogy*, Londres, Routledge.
- MOLHO, Maurice (1972): *Introducción al pensamiento picaresco*, Madrid, Anaya.
- MORIN, Edgar (1970): *L'homme et la mort*, París, Éditions du Seuil.
- MUCHEMBLED, Robert (2004): *Historia del diablo: siglos XII-XX*, Madrid, Cátedra.
- MUIR, Edward (2001): *Fiesta y rito en la Europa moderna*, Madrid, Editorial Complutense.
- MUIR, Edwin (1962): «Franz Kafka», *Kafka: a Collection of Critical Essays*, Ed. Ronald Gray, Inc. New Jersey, Prentice-Hall, pp. 33-44.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto (1984): *Calderón de la Barca, de lo trágico a lo grotesco*, Kassel, Ediciones Universidad de Salamanca.
- NIETZSCHE, Friedrich (1981): *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza Editorial.
- NIKOLAEV, Dmitri (1977): *Satira Schedrina i realisticheski grotesk*, Moscú, Judozhestvenaya Literatura.
- NYSENHOLC, Adolphe (1995): «L'athéisme de Rabelais: mythe ou réalité?» *Rabelais, humaniste sérieux et diverssant*, Ed. Jacques Lemaire, Université de Bruxelles, pp. 39-51.
- ORTEGA Y GASSET, José (1987): *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, Madrid, Clásicos Castalia.
- PÄCHT, Otto (1987): *La miniatura medieval*, Madrid, Alianza Editorial.
- PAULHAN, Jean (1970): Prefacio a *Les infortunes de la vertu*, París, Gallimard.
- PAVEL, Thomas (2005): *Representar la existencia: el pensamiento de la novela*, Barcelona, Crítica.
- PELAYO GONZÁLEZ-TORRE, Ángel (2006): *La sombra de la Ilustración: tres variaciones sobre Sade*, Universidad de Cantabria.
- PÉREZ PÉREZ, M^a Concepción (1996): «Esperpéntico Sade», *De lo grotesco*, Eds. Rosa de Diego y Lydia Vázquez, Universidad del País Vasco, pp. 89-96.
- PRAZ, Mario (1969): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- PROPP, Vladimir (1980): *Edipo a la luz del folklore*, Madrid, Fundamentos.
- RICO, Francisco (2000): *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral.
- RISCO, Antonio (1966): *La estética de Valle-Inclán: en los esperpentos y en El ruedo ibérico*, Madrid, Editorial Gredos.

- RONCERO LÓPEZ, Victoriano (2010): *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*, Universidad de Navarra, Biblioteca Áurea Hispana. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783865279743>
- ROSENKRANZ, Karl (1992): *Estética de lo feo*, Julio Ollero Editor.
- ROTTERDAM, Erasmo de (1979): *Elogio de la locura*, Madrid, Espasa Calpe.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2006): *Valle-Inclán, caricaturista moderno*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1971): «Valle-Inclán y su teatro en libertad», *Historia del teatro español: siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 98-150.
- SAGE, Victor (2000): Introducción a *Melmoth, the Wanderer*, Londres, Penguin Books.
- SALINAS, Pedro (1988): «Significación del esperpento o Valle-Inclán hijo pródigo del 98», *Ramón del Valle-Inclán*, Ed. Ricardo Domenech. Madrid, Taurus, pp. 221-246.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (2000): *Regarding Luis Bunuel (A propósito de Buñuel)*, Dirección: José Luis López-Linares y Javier Ríoyo, México, Filmoteca de la UNAM.
- SARTRE, Jean Paul (1984): *Baudelaire*, Madrid, Alianza Editorial.
- SEBALD, W.G. (2005): *Pútrida patria: ensayos sobre literatura*, Barcelona, Anagrama.
- SERRANO MARTÍNEZ, Jorge (2003): *Dostoievski, entre el bien y el mal*, Madrid, Editorial Complutense.
- SMADJA, Éric (1993): *Le rire*, París, Presses Universitaires de France.
- SOKOLOV, Borís (2007): *Bulgakov. Entsiklopediya*, Moscú, Algoritmi.
- SONTAG, Susan (2005): *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana Ediciones Generales.
- SPERATTI PIÑERO, Emma (1957): *La elaboración artística en Tirano Banderas*, México, El colegio de México.
- SPERATTI PIÑERO, Emma (1968): «Tirano Banderas», *Valle-Inclán: an Appraisal of his Life and Works*, Ed. A. Zahareas. New York, Las Américas Publishing Co. pp. 699-710.
- STEINER, George (2002): *Tolstói o Dostoievski*, Madrid, Ediciones Siruela.
- STERN, Alfred (1950): *Filosofía de la risa y del llanto*, Buenos Aires, Ediciones Imán.
- THOMSON, Philip (1972): *The Grotesque*, Londres, Methuen.
- TODOROV, Tzvetan (1982): *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, EBA.
- TRIAS SAGNIER, Eugenio (2006): *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Random House Mondadori.
- URRUTIA, Jorge (1996): «Lo bello, lo feo y lo grotesco. Espejos y espejados de Villa Palagonia», *De lo grotesco*, Eds. Rosa de Diego y Lydia Vázquez, Universidad del País Vasco, pp. 33-40.
- VALÉRY, Paul (1995): *Estudios literarios*, Madrid, Visor.
- VÁZQUEZ, Lidia y DE DIEGO, Rosa (eds.) (1996): Introducción a *De lo grotesco*, Universidad del País Vasco.
- WAGENBACH, Klaus (1999): «Franz Kafka: una biografía», *Obras completas I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 49-172.
- WELSER, Martin (1969): *Descripción de una forma: ensayo sobre Franz Kafka*, Buenos Aires, Sur.
- WENDLAND, Hans-Georg (2011): *Komik und Groteske bei Franz Kafka am Beispiel Der Process*, Norderstedt, Grin Verlagsprogramm.

- WILLIAMS, Anne (1995): *Art of Darkness: a Poetics of Gothic*, Chicago, The University of Chicago Press. DOI:
<https://doi.org/10.7208/chicago/9780226899039.001.0001>
- WORDSWORTH, William (1999): Prólogo a las *Baladas líricas*, Madrid, Hiperión.
- ZAHAREAS, A. y CARDONA, R. (1970): *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Valencia, Editorial Castalia.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1969): *La realidad esperpéntica: aproximación a Luces de Bohemia*, Madrid, Gredos.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1970): *¿Qué es la novela picaresca?* Buenos Aires, Editorial Columbia.
- ZERKALOV, Aleksandr (2004): *Etika Mijaila Bulgakova*, Moscú, Tekst.
- ZIOMEK, Henryk (1983): *Lo grotesco en la literatura española del siglo de oro*, Madrid, Ediciones Alcalá.
- ZWEIG, Stefan (1987): *Tres maestros: Balzac, Dickens, Dostoiewski*, Barcelona, Editorial Juventud.

Obras literarias

- ALEMÁN, Mateo (2014): *Guzmán de Alfarache I y II*, edición de David Mañero Lozano, en *Obra completa*, 3 vols., Pedro M. Piñero Ramírez y Katharina Niemeyer (dirs.), Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert - Junta de Andalucía - Universidad de Sevilla.
- ANÓNIMO (1977): *Lazarillo de Tormes*, Prefacio de Gregorio Marañón, Madrid, Espasa Calpe.
- (2011): «Lázaro de Tormes», *Lazarillo de Tormes*, Edición, estudio y notas de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española (Biblioteca Clásica).
- [ANÓNIMO] (1990): *La vida y hechos de Estebanillo González*, Edición de Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Madrid, Cátedra.
- ARISTÓFANES (1979): *Las nubes*, Madrid, Espasa Calpe.
- BAROJA, Pío (1981): *El árbol de la ciencia*, Madrid, Alianza Editorial.
- BRECHT, Bertolt (1967): *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, Gesammelte Werke, Band 3. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BULGÁKOV, Mijaíl (1989): *Relatos*, Moscú, Editorial Ráduga.
- BULGÁKOV, Mijaíl (2007): *El Maestro y Margarita*, Madrid, Alianza Editorial.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1984): *Mojiganga de las visiones de la muerte*, Madrid, Taurus.
- CÉLINE, L. Ferdinand (1983): *Viaje al fin de la noche*, Barcelona, Edhasa.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2004): *Don Quijote de la Mancha*, Edición dirigida por Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, con estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg / CECE.
- DOSTOIEVSKI, Fiófor (1979): *Los hermanos Karamázov*, Barcelona, Bruguera.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor (1981): *Crimen y castigo*, Madrid, Edaf.
- DUCASSE, Isidore (2004): *Los cantos de Maldoror*, Introducción de Luis de Villena, Madrid, Gredos.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1998): *Die Physiker*, Zürich, Diogenes.
- FOZ BURGÉS, Braulio (1959): *Vida de Pedro Saputo*, Edición y prólogo de Francisco Yndurain, Universidad de Zaragoza.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2007): *Cien años de soledad*, Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, Alfaguara.
- GOETHE, Wolfgang (1978): *Fausto*, Madrid, Editorial Mediterráneo.
- GÓGOL, Nikolái (1998): *Historias de San Petersburgo*, Madrid, Alianza Editorial.
- GÓGOL, Nikolái (1985): *Almas muertas*, Introducción de José María Valverde, Barcelona, Editorial Planeta.
- HOFFMANN, E.T.A. (2007): *Cuentos*, Introducción de Ana Pérez, Madrid, Cátedra.
- HORACIO (1999): *Ars poetica*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- JARRY, Alfred (1967): *Ubú, rey*, Introducción de Roger Shattuck, Barcelona, Editorial Aymá.
- KAFKA, Franz (1983): *La condena. En la colonia penitenciaria*, Madrid, Alianza Editorial.
- KAFKA, Franz (1984): *La metamorfosis*, Madrid, Alianza Editorial.
- KAFKA, Franz (1999): *El proceso*, En *Obras completas I*, Edición de Jordi Llovet, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

- LEWIS, Matthew (1998): *The Monk*, Introducción de Emma McEvoy, Oxford, Oxford University Press.
- LUCIANO DE SAMOSATA (1988): *Diálogos*, Introducción y traducción de José Alsina, Barcelona, Planeta.
- MUNTANER, Ramón (1970): *Crónica*, Introducción de Joan Fuster, Madrid, Alianza Editorial.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1985): *Nazarín*, Madrid, Alianza Editorial.
- POE, Edgar Allan (1998): *Cuentos 1*, Prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial.
- POTOCKI, Jan (1981): *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Prólogo de Julio Caro Baroja, Madrid, Alianza Editorial.
- QUEVEDO, Francisco (1980): *Vida del buscón*, Introducción de Francisco Abad, Madrid, Edaf.
- QUEVEDO, Francisco (1991): *Los sueños*, Estudio y notas de Joan Estruch, Madrid, Akal.
- RABELAIS, François (1992): *Gargantúa*, Introducción y traducción de Camilo Flores, Madrid, Alianza Editorial.
- RABELAIS, François (2003): *Pantagruel*, Edición de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra.
- RABELAIS, François (2009): *Pantagruel. Libro Tercero*, Madrid, Cátedra.
- ROJAS, Fernando de (1976): *La Celestina*, Introducción de Stephen Gilman, Madrid, Alianza Editorial.
- SACHER-MASOCH, Leopold von (1975): *La Venus de las pieles*, Introducción y prólogo de Carlos Castilla, Madrid, Alianza Editorial.
- SADE, Marqués de (1984): *Justine*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- SADE, Marqués de (1987): *Juliette I, II*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- SADE, Marqués de (1990): *Juliette III, IV*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- SADE, Marqués de (1996): *Las 120 jornadas*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- SANTA CRUZ, Melchor de (1997): *Floresta española*, Edición de María Pilar Cuartero, Estudio preliminar de Maxime Chevalier. Barcelona, Crítica.
- STENDHAL (1974): *Rojo y negro*, Madrid, Edaf.
- STERNE, Laurence (1985): *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, Introducción de Eduardo Toda, Madrid, Cátedra.
- SWIFT, Jonathan (2002): *Obras selectas*, Prólogo de Emilio Lorenzo, Madrid, Espasa Calpe.
- TÁCITO (1985): *Anales*, Barcelona, Editorial Iberia.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1973): *Martes de carnaval*, Madrid, Espasa Calpe.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1975): *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa Calpe.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1978): *Tirano Banderas*, Prólogo de Antonio Valencia, Madrid, Espasa Calpe.
- WALPOLE, Horace (2004): *El castillo de Otranto*, Edición de Alejandro Valero, Madrid, Castalia.



