

Polák, Petr

El arte grotesco a través de los siglos

In: Polák, Petr. *El esperpento valleincliniano en el contexto del arte grotesco europeo*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2011, pp. 39-64

ISBN 9788021056701

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/124525>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

El arte grotesco a través de los siglos

*La esperpentización constituye
un capítulo más de lo grotesco.*

M. N. Fernandez García
El universo del esperpento en Valle-Inclán

Consideraciones generales

A lo largo de la historia de la civilización occidental han aparecido muchas manifestaciones artísticas que presentan una realidad distorsionada como si estuviera vista a través de una lente gruesa y ondulada. Podemos mencionar a los hombres autómatas de los siglos XVIII y XIX, a los ciberorganismos de finales del siglo XX e inicios de éste, al hombre elefante de la película de David Lynch o la mosca de David Cronenberg, las diablerías medievales o comunidades peculiares descritas en las novelas respectivas de François Rabelais o Jonathan Swift, pinturas de Francisco de Goya, El Bosco o Giuseppe Arcimboldi, relatos de E. T. A. Hoffman, E. A. Poe o Joyce Carol Oates, algunas novelas de Thomas Bernhard o Franz Kafka, piezas teatrales de Alfred Jarry, Luigi Chiarelli, Michel de Ghelderode, etc.

Es indiscutible que lo grotesco representa una de las categorías más recurrentes e influyentes en el sentido y el significado de la obra artística. Pavis sostiene que lo grotesco está considerado como «la deformación significativa de una forma conocida y reconocida como norma».¹¹⁷

Desde el principio resulta imprescindible subrayar la importancia del aspecto psicológico ya que lo grotesco tiene mucho que ver con nuestra manera de percibir la realidad. No debemos prescindir de este aspecto sabiendo que las representaciones de la realidad van estrechamente unidas con nuestros juicios de valor. Éstos pueden traducirse en sensaciones positivas (p. ej. la felicidad, satisfacción, alegría), al igual que en negativas (p. ej. la burla, amargura o irritación).

A este respecto hay que recordar que el mundo visual suministra nuestra imaginación con toda la variedad de elementos e impulsos. Ningún tipo de arte, como señala Jerez Farrán, nace *ex nihilo*. Por eso es indispensable que tengamos en cuenta todos los antecedentes de lo grotesco que se vienen trazando desde la antigüedad.

Ahora bien, lo grotesco tiene múltiples caras que varían con el tiempo. Los críticos hacen resaltar sobre todo la flexibilidad en cuanto a su «adaptación histórica» y «movilidad insólita». Eso quiere decir, simplificando lo expuesto, que lo grotesco se puede dar

117) PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. 1ª edición. Barcelona: Paidós, 1998. pág. 227.

prácticamente en cualquier lugar y en cualquier momento. Pero es precisamente esta flexibilidad la que hace que sea casi imposible dar una definición exacta.¹¹⁸

Admitimos que hay épocas en las que lo grotesco representa un modo artístico predominante a diferencia de los períodos en los que es difícilmente detectable o, incluso, desaparece por un tiempo.¹¹⁹ Este hecho se debe, a nuestro parecer, a la condición de que en determinados períodos se siente una mayor angustia vital y la visión del mundo se vuelve más desesperada. En cambio, hay otras etapas en las que «el bienestar» nos hace olvidar todo lo que revela la risa desfigurada de lo grotesco.

Sostenemos que lo grotesco no se mueve sólo entre lo trágico y lo cómico como suele advertirse en muchos libros. Opinamos que eso sería una simplificación que reduciría inadecuadamente el rasgo que lo grotesco ostenta desde tiempos remotos: la ambigüedad.¹²⁰ Por eso mismo, no deberíamos asociarlo exclusivamente con lo angustioso, lo demoníaco o lo delirante.

Con el fin de investigar de cerca el fenómeno de lo grotesco (y sus «valencias semánticas») partimos del simple postulado teórico de que se trata de un modo de la producción artística. Este modo se caracteriza principalmente por la deformación de la realidad, «aunque esto no signifique que tenga que haber una deformación física en todos los casos, ya que en ocasiones dicha distorsión no es tanto física como anímica o de percepción».¹²¹

La palabra «grotesco»

La palabra «grotesco» es de origen italiano (la *grottesca*, o *grottesco*, a veces escrito con *c* y otras con *g*) y deriva de la voz *grotta* que, a su vez, proviene de la palabra griega *κρύπτη* que designa la cripta. La inclusión de esta palabra italiana en otras lenguas como el castellano, inglés o francés se produjo entre los años 1532 y 1640.¹²²

Originalmente *la grotta* hace referencia a los murales ornamentales decorados con flores, hojas, raíces, animales y personas que se encuentran en las salas espaciosas de los antiguos edificios romanos (p. ej. Domus Aurea del emperador Nerón o el palacio del Tito). El descubrimiento de estas pinturas a finales del siglo XV llama la atención de los artistas de aquella época por su sorprendente originalidad y extravagancia (de ahí viene la denominación *sogni dei pittori*). Los historiadores de arte afirman que las pinturas no

118) CARDONA, Rodolfo, ZAHAREAS, Anthony N. op. cit., pág. 45.

119) Aunque no podemos evitar cierta simplificación en el momento de hablar sobre la evolución de lo grotesco en la cultura occidental, consideramos oportuno subrayar el manierismo, el romanticismo y las vanguardias de la primera mitad del siglo XX como etapas en las que se producen algunas de las más representativas manifestaciones de lo grotesco. Por el contrario, el neoclasicismo y el realismo (segunda mitad del siglo XIX) son períodos que carecen de las producciones grotescas.

120) BACHTIN, Michail Michaljovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. 2a edición. Praha: Argo, 2007. pág. 29.

121) GUERRERO-STRACHAN, Santiago Rodríguez. «Las varias caras de lo grotesco». En *Antología del cuento grotesco*. 1ª edición. Madrid: Espasa Calpa, 2007. pág. 10.

122) *Ibid.*, pág. 11.

reproducen fielmente la realidad «objetiva» sino que violan el orden natural y racional representando a los monstruos fantásticos. Aunque todos los motivos están, en principio, arraigados firmemente en la realidad, su estado final se halla en una combinación incoherente, fascinante y heterogénea que arrastra al observador no instruido: las plantas entretreídas con los cuerpos humanos que se metamorfosean en los ornamentos animales, infrahumanos y abstractos u objetos artificiales.¹²³ Por lo tanto, creemos que ya en el arte romano se sientan las bases de lo grotesco moderno en cuyo marco imaginario cabe necesariamente la mezcla entre lo real y lo fantástico.¹²⁴

Las excavaciones de los murales romanos dan lugar a las imitaciones de éstos por parte de algunos pintores renombrados. En el año 1502 el cardenal Todeschini Piccolomini encarga al pintor Pinturicchio que orne los techos de la biblioteca de la catedral de Siena según el estilo que llaman *grotesche*. Otro artista italiano llamado Signorelli decora la catedral de Orvieto con pinturas que se podrían calificar de extravagantes. Incluso el famoso Rafael decora los palacios de Vaticano con varios elementos híbridos. Pero procede señalar que su estilo (junto con el de Giovanni da Udine) varía, cediendo el lugar «al ligero encanto de las figuras de las logias vaticanas en un intento por gustar a expertos y legos».¹²⁵ Hay que añadir que también los murales del Castillo de Sant'Angelo de Roma son decorados con libélulas con rostros femeninos, mujeres con varios senos, jorobados con falos pomposos, cuerpos humanos crecientes de los tallos vegetales, cálices y flores, etc.¹²⁶

El nuevo estilo ornamental logra captar el interés de las clases más elitistas y muy pronto (ya en el siglo XVI) trasciende al campo de la pintura para aparecer en la arquitectura, en el grabado o la decoración de libros. Por consiguiente, se dispersa en otras ramas del arte, incluso en la literatura.

Variaciones semánticas de lo grotesco

Por lo que se refiere al contenido semántico de lo grotesco, éste irá modificándose a lo largo de los últimos cinco siglos. Intentamos resumir este proceso complejo en pocas líneas, teniendo en cuenta que podríamos redactar otro denso trabajo sobre el tema en cuestión.

Al principio la palabra «grotesco» tiene un significado puramente descriptivo. Se refiere únicamente a los murales romanos excavados en el siglo XIV. La posterior imitación de estos murales en el arte renacentista trae consigo el primer cambio semántico del término. Lo grotesco pasa a designar, en primer lugar, la distinción entre imitaciones y originales y, en segundo lugar, empieza a significar también decoración fantasiosa o extremadamente extraña.

123) ŽILKA, Tibor. *Poetický slovník*. 2 a edición. Bratislava: Tatran, 1987. pág. 336.

124) *Íbid.*, pág. 337.

125) GUERRERO-STRACHAN, Santiago Rodríguez. op. cit., pág. 11.

126) DUBSKÝ, Ivan. «Kayserův výklad grotesknosti». En *Divadlo*, 1964, núm. 5, pág. 22.

Con este concepto (lo grotesco como término técnico o descriptivo) nos encontramos, en concreto, en las obras de Giorgio Vasari, Michel de Montaigne y John Cotgrave. Giorgio Vasari en sus *Vidas de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos* (1542-1550) destaca la libertad de la decoración grotesca que comprueba la ruptura con el orden clásico y natural. Según él, se trata de una pintura divertida que representa deformidades monstruosas creadas por la naturaleza caprichosa o por la fantasía extravagante del pintor.¹²⁷ Michel de Montaigne emplea el término analizado en su ensayo *De la amistad* destacando el azar de la composición grotesca: «Son pinturas que valen por lo que tienen de variedad y de extrañeza. Los seres que aparecen en ellas son monstruosos, formados de miembros diversos sin figura alguna ni orden ni proporción, sino que parecen ordenados por el azar.»¹²⁸ John Cotgrave define en su diccionario lo grotesco como pinturas en las que el artista representa a su gusto cosas extrañas sin sentido alguno, más allá que el de alimentar su vista.¹²⁹

En los siglos XVI y XVII lo grotesco se refiere principalmente a un estilo artístico como corrobora Thomas Browne en su *Religio Medici* (1642). En 1694 se publica la primera edición del *Dictionnaire de l'Académie françoise* que define lo grotesco como un estilo ridículo, extravagante, caprichoso, interpretación que se conserva en las ediciones posteriores de 1718, 1740 y 1742. En este contexto podemos mencionar que la obra del famoso caricaturista francés Jacques Callot (1592-1635) es descrita expresamente como grotesca. Un siglo después se referirá a ella Denis Diderot al estudiar los personajes de la Comedia del Arte.¹³⁰

Consideramos oportuno recordar que durante todo este tiempo (cuando tiene significado de género o estilo artístico) lo grotesco carece de connotaciones peyorativas. No obstante, la obra de Alexander Pope (1688-1744) evidencia que lo grotesco puede aparecer en contextos desaprobatorios.¹³¹

El núcleo semántico del término manifiesta una extensión en el período de Ilustración y Neoclasicismo. El uso sigue teniendo connotaciones y función primigenias (ridículo, deforme, contrario al orden racional; función de describir) pero a la vez surge otro significado: el de reprender costumbres de la época como atestiguan Richard Steele (1672-1729) en su revista satírica *The Tatler* (1710) o lady Mary Wortley Montagu (1689-1762) en una carta a lady Rich (10 de octubre de 1718).¹³²

En el siglo XVIII hay otra prolongación del significado. El término comienza a aplicarse a objetos naturales¹³³ o a otras expresiones artísticas, en especial a la literatura.

127) GUERRERO-STRACHAN, Santiago Rodríguez. op. cit., pág. 12.

128) *Ibid.*, pág. 13.

129) Véase COTGRAVE, John. *A Dictionnaire of the French and English Tongues*. Londres, 1611. Citado en GUERRERO-STRACHAN, Santiago Rodríguez. op. cit., pág. 12. La cursiva es nuestra.

130) GUERRERO-STRACHAN, Santiago Rodríguez. op. cit., pág. 14.

131) Véase con más detalle SACHS, Arieh (ed.). *The English Grotesque. An Anthology from Langland to Joyce*. Jerusalem: Israel Universities Press, 1969. Citado en GUERRERO-STRACHAN, Santiago Rodríguez. op. cit., pág. 14.

132) En 1901, sus cartas fueron editadas y publicadas como *The Best Letters Mary Wortley Montagu* por Octave Thanet (el pseudónimo de Alice French). Véase GUERRERO-STRACHAN, Santiago Rodríguez. op. cit., pág. 13.

133) Guerrero-Strachan opina que la aplicación de lo grotesco a objetos naturales puede parecer, en primera instancia, incompatible con el significado de «no natural» empleado en la obra de Thomas Browne. A continuación explica que cuando lo grotesco designa vestidos o costumbres el uso suele ser hiperbólico.

El equivalente literario de lo grotesco es entonces la burlesca, considerada una forma artística inferior en conformidad con la estética vigente. El contraste entre lo grotesco (asociado a caricatura y burlesca) y lo «sublime» (procedente de la estética neoclásica) constituye el objeto de polémicas de Richard Steele o Edmund Burke (1729-1797).

En la Alemania de la segunda mitad del siglo XVIII estalla la lucha literaria en torno a Arlequino, personaje casi omnipresente en las obras teatrales de aquella época. Hay ciertas intenciones encabezadas por Johann Christoph Gottsched (1700-1766) de expulsar a Arlequino de la escena oficial. No obstante, estos esfuerzos provocan varias protestas en el ámbito cultural (una de ellas formuladas por el propio Gotthold Ephraim Lessing). Los partidarios de lo grotesco encuentran a su portavoz en el jurista alemán Justus Möser (1720-1794) que, en defensa de la estética grotesca, publica el libro *Arlequino o la defensa de lo cómico-grotesco*.¹³⁴ Suscita interés el hecho de que este sutil discurso apológico esté puesto «en boca» del propio Arlequino. Möser en su libro subraya que el personaje de Arlequino pertenece a un mundo totalmente distinto que es el de la estética neoclásica. Se trata de un universo íntegro que se rige por sus propias reglas estéticas y que, además, dispone de sus propios criterios de la perfección. A su vez Möser revela algunos de los aspectos peculiares del universo grotesco; lo denomina «quimérico» por la aglutinación de elementos heterogéneos, menciona la supresión de las proporciones estéticas (lo hiperbólico) y recuerda la presencia de los aspectos caricaturescos y paródicos. Al final Möser propone a la risa como el principio dominante de lo grotesco. Está convencido de que la risa deriva de la necesidad innata del hombre de reírse y festejar.¹³⁵ Como acierta Bajtín, en el fondo de la cuestión arlequinesca yace el problema de «la admisibilidad de lo grotesco».¹³⁶ Es decir, se cuestiona la potencia de aceptar una tendencia que no se corresponde por completo con los requerimientos de la estética vigente.

También el británico Horace Walpole (1717-1797) destaca los rasgos positivos de lo grotesco que, según él, dan muchos frutos en el género de la novela gótica creada y cultivada por él.¹³⁷ De ahí se desprende la nueva valoración del sentido de lo grotesco que empieza a verse como un aspecto serio dentro del arte moderno. Esta tendencia irá culminando durante el Romanticismo.

Pero antes de que abordemos el período romántico y su importancia para el desarrollo semántico de lo grotesco queremos introducir el nombre de Friedrich von Schlegel, crítico literario, lingüista, poeta y filósofo alemán. Schlegel (1772-1829) une lo arabesco con lo grotesco de manera que se darán por sinónimos durante mucho tiempo. A su vez, acentúa el sentido original de lo grotesco, es decir, lo ornamental. Califica lo arabesco como una figura misteriosa y rica en la imaginación, una forma decorativa propia del Renacimiento, mientras que lo grotesco se caracteriza como

lico; al referirse al paisaje puede expresar falta de gusto o rechazo. En ningún modo (o difícilmente) puede ser empleado como «ajeno a lo natural». Véase GUERRERO-STRACHAN, Santiago Rodríguez. op. cit., pág. 14.

134) En original *Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen*. Publicado en Berlín en 1761.

135) Véase con más detalle BACHTIN, Michail Michaljovič. op. cit., pág. 42.

136) *Ibid.*

137) Recuerde p. ej. la novela *The Castle of Otranto (El castillo de Otranto)* publicada en el año 1764.

cualidad existencial, una forma del humor disolvente. Este sentido es posteriormente utilizado por E. A. Poe en sus *Cuentos de lo grotesco y lo arabesco* (o *Narraciones extraordinarias* en la traducción española) o unos años antes por Walter Scott en su estudio sobre las novelas de E. T. A. Hoffmann titulado *Ensayo sobre el uso de lo maravilloso en las novelas o Romances* (1827).¹³⁸

Como hemos indicado más arriba, el cambio sustancial se produce durante el Romanticismo que es, en su esencia, una reacción radical al racionalismo neoclásico. El Romanticismo está intrínsecamente relacionado con la perturbación de las convenciones y normas y con el esfuerzo de aprehender el mundo desde otro punto de vista, esta vez más subjetivo y más personal. La confrontación con la realidad tal como es trae consigo sensaciones de incertidumbre, miedo y enajenación. Lo que fue anteriormente considerado seguro y consabido se desvela de súbito como espantoso; la risa se vuelve inesperadamente irónica y sarcástica. En general, podemos constatar que lo grotesco romántico expresa el temor a las modificaciones dentro de la disposición ontológica del ser humano.¹³⁹ Según Ivan Dubský, con el grotesco romántico se abre la perspectiva diabólica o satánica. El mundo parece un gran manicomio o, más bien, una enorme Fiesta de los Locos o Fiesta del Asno que fueron bastante bien conocidas en la Edad Media y reaparecen en la obra de Francisco de Goya.¹⁴⁰

Son Victor Hugo (1802-1885) y Théophile Gautier (1811-1872) los que hacen el mayor uso del término.¹⁴¹ La importancia de sus contribuciones consiste en la transformación (casi) revolucionaria de la cualidad grotesca ya que ambos románticos creen que lo grotesco existe «objetivamente» y no proviene de la mente fantasiosa del artista.¹⁴² En 1827 Hugo escribe el famoso *Prefacio de Cromwell* donde lo define como un principio que engendra varias formas artísticas que se caracterizan por la mezcla de las realidades contradictorias que poseen idéntico valor.¹⁴³ Hugo escribe: «Lo grotesco antiguo es tímido y siempre intenta ocultarse. [...] En el pensamiento de los modernos, en cambio, lo grotesco desempeña un papel inmenso. Se encuentra en cada uno de sus rincones; por una parte, crea lo deforme y lo horrible; por otra, lo cómico y lo bufo. [...] Nosotros creemos que lo grotesco es la más rica de todas las fuentes que la naturaleza

138) Fue publicado en español en el año 1830.

139) POKRIVČÁKOVÁ, Silvia. «Krivé zrkadlo nastavené ľživému mýtu o ľudskej dokonalosti (Historický priezrez teóriu grotesky od antiky po súčasnosť)». En *Romboid*, 2000, núm. 5, pág. 3.

140) DUBSKÝ, Ivan. op. cit., pág. 23.

141) Entre los demás críticos destaca el nombre del alemán Jean Paul (1763-1825), autor de la obra teórica *Vorschule der Ästhetik* (1805). Véase con más detalle BACHTIN, Michail Michaljovič. op. cit., págs. 49-50.

142) GUERRERO-STRACHAN, Santiago Rodríguez. op. cit., pág. 16.

143) Citamos del *Prefacio de Cromwell*: «I moderní múza vidí vše z větší výšky a do větší šíře. Vycítí, že v rámci stvoření není vše pouze lidsky krásné, nýbrž vedle krásného existuje i ošklivé, v blízkosti vznešeného i znetvořené, na rubu ušlechtilého groteskní, společně s dobrem i zlo, se světlem stín. Začne si klást otázky, zda omezený a relativní rozum umělce má soutěžit s nekonečným, absolutním rozumem stvořitele, [...]. Tehdy, s pohledem upřeným na události zároveň směšné i úchvatné a pod vlivem onoho melancholického ducha křesťanství a kritické filozofie [...], učiní poezie velký krok, rozhodující krok, který, podoběn záchvěvu zemětřesení, zcela změní tvář přemýšlivého světa. Počne se totiž chovat jako příroda sama, počne mísit ve svých výtvorech [...], stín a světlo, groteskní a ušlechtilé, jinými slovy tělo a duši, zvíře a ducha, neboť východisko náboženství je vždy i východiskem poezie. Všechno souvisí se vším.» Véase HUGO, Victor. *Předmluva ke Cromwellovi*. 1a edición. Praha: AMU/KANT – Karel Kerlický, 2006. págs. 39-40.

puede abrir en el arte.»¹⁴⁴ Lo grotesco es, según él, «la forma capaz de contrapesar la estética de lo bello y lo sublime»¹⁴⁵, o sea, una peculiar síntesis de lo feo y lo bello que facilita captar en una obra artística toda la variedad de las posibles formas de ser: lo mezquino y lo distinguido, lo cómico y trágico, lo horrible y lo jocoso.¹⁴⁶ Por lo tanto, en primera línea aparecen motivos de locura, marionetas, máscaras y seres híbridos; predomina lo caricaturesco, lo tremendo, lo cómico, lo satánico y lo bufonesco. A su vez, la estética grotesca, a través de sus recursos particulares, pone en tela de juicio cualquier valoración estética, acentuando su efemeridad.¹⁴⁷

Lo más destacado de lo grotesco romántico, además de su naturaleza heterogénea, es su unión con lo gótico (en un sentido muy amplio) así que lo ridículo y lo terrible van de la mano. Tal vez el ejemplo más elocuente de dicha tendencia sea la obra cuentística de E. A. Poe (p. ej. *La máscara de la muerte roja*, *Berenice*, *Ligeia*).

Creemos que la evidencia marcada por semejante aproximación hacia la esencia de lo grotesco se da también en Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) quien, al escribir el libro sobre Robert Browning (publicado en 1903), habla de la «realidad objetiva de lo grotesco» sosteniendo que el verso de Browning es grotesco; pero eso no quiere decir que sea artificial, sino todo lo contrario. Chesterton opina que el verso pertenece al orden natural a pesar de que no entre en la corriente del arte tradicional.¹⁴⁸

Por más que los románticos franceses tengan eco entre algunos literatos renombrados, justamente en la mitad del siglo XIX surge una fuerte crítica de los postulados expuestos. Es sobre todo el británico John Ruskin (1819-1900) quien rechaza reconocer la objetividad que los franceses vienen otorgando a lo grotesco. En *Las piedras de Venecia* (1851-1853)¹⁴⁹ afirma que la raíz de lo grotesco está en la psicología del artista. La deformación viene causada por la emoción, por el ánimo miedoso o juguetón. También constata que al hombre común, en su afán por aprehender lo trascendental y lo eterno, no le queda otro remedio que deformar lo absoluto para poder adaptarlo a las condiciones humanas. De ahí viene la distorsión, el único e inevitable instrumento para aproximarse a las deidades. De hecho, Ruskin elabora lo que los círculos teóricos designarán posteriormente como «teoría de lo grotesco simbólico».¹⁵⁰

144) PAVIS, Patrice. op. cit., pág. 227.

145) Íbid.

146) POKRIVČÁKOVÁ, Silvia. op. cit., pág. 4.

147) PAVIS, Patrice. op. cit., pág. 227.

148) GUERRERO-STRACHAN, Santiago Rodríguez. op. cit., pág. 16.

149) El título original en inglés es *Stones of Venice*.

150) POKRIVČÁKOVÁ, Silvia. op. cit., pág. 4.

El siglo XX: teorías de Bajtín y Kayser

En el siglo XX nos encontramos con dos grandes figuras que contribuyeron al mejor conocimiento de lo grotesco: el ruso Mijaíl Mijáilovich Bajtín (1895-1975) y el alemán Wolfgang Kayser (1906-1960). Cada uno analiza dicho fenómeno según sus propios modos de ver la realidad y el arte. Bajtín se retrotrae hasta el final del Medievo e inicios del Renacimiento (terreno inexplorado hasta entonces desde el punto de vista de lo grotesco), mientras que Kayser parte del Romanticismo e investiga las corrientes derivadas de éste.

Hay que subrayar que Bajtín escribe su apreciado trabajo *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* a finales de los años treinta del siglo pasado.¹⁵¹ Por lo tanto, su enfoque y su visión carecen del toque angustioso que es, a nuestro parecer, palmario en la obra de Kayser dado el panorama alemán después de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, la obra de Bajtín (desde luego enriquecedora en muchos aspectos) no comienza a gozar de gran prestigio en Rusia hasta la década de los sesenta.¹⁵² En el resto de Europa se da a conocer tras su muerte en 1975.

El libro pertenece a una corriente que se deriva de la fusión del formalismo con la crítica marxista, lo que significa, dicho de forma simplificada, que su intención y preocupación son principalmente sociales.¹⁵³ El trabajo de Bajtín tiene mucho impacto sobre los teóricos anglo-americanos, entre ellos Arthur Claybourgh (*The Grotesque in English Literature*, 1965), Phillip Thomson (*The Grotesque*, 1972), Bernard McElroy (*Fiction of the Modern Grotesque*, 1989) o David K. Danow (*The Spirit of Carnival*, 1995).¹⁵⁴

Son la cultura popular y el llamado realismo grotesco los que conforman el objeto de las investigaciones emprendidas. La cultura popular es, según Bajtín, una cultura que se opone a la oficial y por eso está liberada de prejuicios, límites y prohibiciones. El carnaval es una institución que agrupa todas las manifestaciones de este tipo de cultura. Procede señalar que, en interpretación de Bajtín, no se trata de una simple fiesta o expresión de alegría sino de «una cosmovisión que aglutina ritos y espectáculos cómicos y satíricos, obras verbales y teatrales».¹⁵⁵ Para él, las características de la visión carnavalesca son sobre todo «una nueva actitud respecto a la realidad (el pasado se actualiza, se moderniza exageradamente), libre invención y actitud crítica o polémica con la tradición. En esta multiplicidad de tonos y de voces, se mezcla lo sublime y lo vulgar, lo serio y lo cómico».¹⁵⁶

151) Bajtín entrega la primera versión de su trabajo en 1940 en el Departamento de Literatura Universal de la Academia de Ciencias de URSS. A base de su trabajo sus opositores (entre ellos Boris V. Tomasevskij) formulan la proposición de otorgarle el Doctorado.

152) El libro se publica en Moscú en 1965.

153) GUERRERO-STRACHAN, Santiago Rodríguez. op. cit., pág. 25.

154) POKRIVČÁKOVÁ, Silvia. op. cit., pág. 5.

155) GUERRERO-STRACHAN, Santiago Rodríguez. op. cit., pág. 25.

156) ZAVALA, Iris M. «Transgresiones e infracciones literarias y procesos intertextuales en Valle Inclán». En *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra. Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte*. Barcelona: Ed. PPU, 1988. pág. 153. Citado en RUIZ TOSAUS, Eduardo. *Juego, poesía y esperpento en la narrativa de*

Durante el carnaval todo el mundo se presenta al revés; se supera la dualidad entre lo oficial (que sólo mira al pasado y pone de manifiesto la perennidad de las reglas) y lo popular (que apunta al porvenir). Lo único que importa es el placer carnal (perseguido por el estoicismo oficial) y puesta patas arriba de la ortodoxia (tanto religiosa como secular). Son dos maneras de vencer la experiencia del miedo e intimidación medievales procedentes de la seriedad exclusiva que caracteriza a la cultura medieval oficial. Manuel Gila añade que «lo serio» es, de hecho, el miedo moral que encadena, agobia y oscurece la conciencia del individuo.¹⁵⁷

Así que las jerarquías oficiales (asociadas con etiqueta, privilegios, docilidad o devoción) se derrogan durante el carnaval y quedan reemplazadas por libertad irrefrenable, profanación de códigos oficiales, inversión de papeles sociales y transgresión de normas. Con la risa ambivalente y el tono burlón se destronan los valores intocables e instituciones del poder, lo temible se vuelve ridículo. Lo grotesco posibilita «profanar y liberar, pues proviene del inconsciente y se sustancia en los arquetipos míticos colectivos».¹⁵⁸ A la vez facilita comprender cuál es la verdadera proporción de «la cultura popular de la risa» y de la comicidad medieval en la formación compleja de la ideología renacentista.¹⁵⁹

Entre los elementos básicos del realismo grotesco destacan los siguientes: universalidad del principio material-carnal, hiberbolización de los hechos en el sentido positivo (enfaticando fertilidad y abundancia), degradación de lo elevado, omnipresencia de la risa ambigua y representación de varios acontecimientos en un estado inacabado y una metamorfosis continua.¹⁶⁰

Bajtín presta mucha atención al cuerpo del ser humano ya que lo grotesco proviene (en su concepción) de lo material: según él, el cuerpo es la más perfecta organización de la materia y, por lo tanto, es una llave para acceder a toda la materia existente.¹⁶¹ Pero el cuerpo grotesco está bastante lejos de la idealización clásica que posteriormente recupera el Renacimiento (y más tarde el Neoclasicismo). En la teoría de Bajtín predominan cuerpos erosionados por la vida, o sea, cuerpos en incesante evolución (el nacimiento va estrechamente unido con la muerte, el dolor con el placer, la absorción con la secreción); el cuerpo es un signo de exageración, vitalidad, exceso y proliferación. En general, la deformación corporal es visible o perceptible en cualquier instante y no debe considerarse, en este caso, negativa. No se trata de una destrucción sino de una creación jovial que posee una fuerza imprescindible para que todo el colectivo pueda regenerarse eternamente.

Eduardo Mendoza. [online], 2002, [cit. 2009-01-17]. Descargado de: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/emhumor.html>>.

157) Véase GILA, Manuel. La risa en la Edad Media: Manifestaciones en el Románico. [online], 2007, [cit. 2009-01-15]. Descargado de: <<http://www.romanicoaragones.com/Colaboraciones/Colaboraciones041Risa.htm>>.

158) GUERRERO-STRACHAN, Santiago Rodríguez. op. cit., pág. 25.

159) Viz KOLÁR, Josef. «Bachtinův klíč k Rabelaisovi». En BACHTIN, Michail Michaljovič. op. cit., pág. 477.

160) POKRIVČÁKOVÁ, Silvia. op. cit., pág. 5.

161) BACHTIN, Michail Michaljovič. op. cit., pág. 342.

Por el contrario, al estudiar la obra de Wolfgang Kayser¹⁶² averiguamos que la perturbación del orden natural llevada al cabo por la estética grotesca tiene consecuencias completamente opuestas a las de Bajtín. En vez de elementos bajtinianos como exceso, expansión, excentricidad, cuerpos gozosos y organización alegre de la comunidad nos encontramos con escasez, reducción, locura, seres híbridos y automatismo deshumanizado.¹⁶³ A pesar de que en ambas vertientes encontramos un fondo común (sobre todo el afán de recrear el mundo), es evidente que Bajtín pone el énfasis en la jovialidad, mientras que Kayser lo hace en la angustia vital.¹⁶⁴

Según el profesor alemán, lo grotesco es estructura y proviene de «la alineación a la que el hombre está sometido en la sociedad contemporánea».¹⁶⁵ En su trabajo dice expresamente: «Lo grotesco es el mundo alienado»¹⁶⁶, y continúa sosteniendo: «Si contempláramos el mundo de los cuentos infantiles desde fuera, podríamos clasificarlo como extraño o extraordinario. Pero esto no es el mundo alienado. Para que sea de veras así, hay que darle un paso más. Todo lo que conocemos íntimamente tiene que revelárenos como algo ajeno o pavoroso. Es el nuestro mundo que ha cambiado radical e irremediablemente. Lo inesperado y asombroso pertenecen a la esencia de lo grotesco.»¹⁶⁷

El profesor Kayser explica que el terror provocado por las visiones grotescas nos afecta hasta tal punto que nuestro mundo deja de ser fidedigno. De igual modo nosotros intuimos que no seríamos capaces de vivir en este mundo «cambiado.» Por lo tanto, Kayser llega a la conclusión de que lo grotesco no inculca el miedo a la muerte sino el temor a la vida.¹⁶⁸

El teórico se plantea la siguiente cuestión sustancial: ¿Bajo qué perspectiva se revela el mundo como alienado? Con el objetivo de solucionar este problema de naturaleza compleja, Kayser llega a reconocer dos clases de lo grotesco: el fantástico y el satírico. Sin embargo, no olvida apuntar que ambas variedades se funden en muchos casos estudiados.

162) Se trata de *Lo grotesco. Su configuración en Pintura y Literatura* (escrito 1957) que fue publicado en Buenos Aires en la Editorial Nova en 1964. Traducción castellana es de Elsa M. Brugger. En alemán el libro original se titula *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*. Al no disponer del libro original y de la versión en castellano utilizamos como referente la edición en el inglés. KAYSER, Wolfgang. *The Grottesque in Art and Literature*. la edición. Bloomington: Indiana University Press, 1963, 224 págs. El lector interesado puede ver el impacto del estudio de Kayser en los siguientes títulos: GUERRERO-STRACHAN, Santiago Rodríguez. «Las varias caras de lo grotesco». En *Antología del cuento grotesco*. 1ª edición. Madrid: Espasa Calpa, 2007. págs. 9-33.; JEREZ-FARRÁN, Carlos. *El expresionismo de Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*. 1ª edición. La Coruña: Espasa, 1989. 279 págs.; DUBSKÝ, Ivan. «Kaysérův výklad grottesknosti». En *Divadlo*, 1964, núm. 5, págs. 22-23.; POKRIVČÁKOVÁ, Silvia. «Křivé zrkadlo nastavené živému mýtu o ľudskej dokonalosti (Historický prierez teóriu grottesky od antiky po súčasnosť)». En *Romboid*, 2000, núm. 5, págs. 2-7. La parte esencial del libro fue traducida al checo y publicada en KAYSER, Wolfgang. «Pokus o definici podstaty pojmu grottesknosti». En *Divadlo*, 1964, núm. 5, págs. 25-31.

163) GUERRERO-STRACHAN, Santiago Rodríguez. op. cit., pág. 27.

164) Según el profesor Kayser el elemento más importante del universo grotesco es algo hostil, alienado e inhumano («das Unheimliche, das Verfremdete und Unmenschliche»). Véase BACHTIN, Michail Michaljovič. op. cit., pág. 56.

165) *Ibid.*, pág. 26.

166) En alemán es «das Grotteske ist die entfremdete Welt».

167) KAYSER, Wolfgang. *The Grottesque in Art and Literature*. 1ª edición. Bloomington: Indiana University Press, 1963, pág. 184. La traducción al castellano es nuestra.

168) *Ibid.*, pág. 184-185.

En el primero de ellos (fantástico), el mundo suele mostrarse delante de los ojos del ser soñante, o del hombre que abandona su vigilia hacia lo onírico (o al revés).¹⁶⁹ Lo grotesco fantástico fue originado, según Kayser, por El Bosco y Pieter Brueghel el Viejo y sucesivamente cultivado por William Blake, Rodolphe Bresdin, Odilon Redon y los demás artistas franceses del siglo XIX.¹⁷⁰ Kayser afirma que sus macabros mundos oníricos están poblados de los esqueletos vibrantes, animales raíces, monstruos aterradores y animales fantásticos (las serpientes y los murciélagos están copiados directamente de la naturaleza, aunque sufren cierta distorsión). Cada segmento de la pintura está cargado de un ambiente demoníaco y el propio horror emana, muy a veces, de los espacios que se revuelcan y devoran mutuamente.¹⁷¹

En el caso del grotesco satírico, cambia considerablemente la perspectiva ya que el artista contempla el tumulto terrestre con la mirada escalofriante y cínica. El mundo se asemeja, más bien, al teatro de marionetas: espiritualmente vacío, momero y absurdo. Por lo tanto, no extraña al lector que Kayser considere que lo grotesco «consiste en una apasionada concepción de la vida en la tierra, como una comedia de marionetas vacía y sin sentido, o como un teatro de títeres caricaturescos».¹⁷² A continuación constata que en esta perspectiva, basada en el reiterado tópico de «*theatrum mundi*», el poeta divino y el mando de la naturaleza están definitivamente ausentes. El ser humano queda abandonado. Miroslav Česal, el crítico teatral checo, considera la perspectiva satírica kaysariana, «con todo el remolino de máscaras», como la más apropiada para el género teatral porque, según él, el alma de cada dramaturgo está hinchada con el deseo de atacar al espectador.¹⁷³

Respecto al origen, lo grotesco ha sido creado por una fuerza impersonal con el fin de exorcizar lo demoníaco, lo delirante y enloquecido que existe en la vida, dice Kayser. A su vez advierte que lo grotesco no tiene mucho que ver con hechos individuales o exclusivamente con la destrucción del orden moral. Es principalmente «la expresión de nuestra propia incapacidad de la orientación en el universo físico».¹⁷⁴ La estructura grotesca es inherente a la idea de derrumbamiento de todas las categorías que orientan nuestra concepción del mundo.

Empleando la estética de lo grotesco, el artista pretende recrear el mundo, dotarle de un significado nuevo acentuando los rasgos más espantosos y angustiosos de la sociedad. Lo grotesco viene a quebrar la clara división entre lo mecánico, lo vegetal, lo animal y lo humano; destruye el orden universal tal y como lo conocemos, viola el concepto de simetría y estática, el orden natural de las entidades (sus tamaños y formas).¹⁷⁵ Ahí se engendra el grado máximo de distanciamiento, distorsión y brusquedad que suele bordear

169) *Íbid.*, pág. 189.

170) Véase con más detalle los subcapítulos titulados: Lo grotesco en la historia del arte pictórico, Lo grotesco en la literatura universal (prosa, teatro).

171) KAYSER, Wolfgang. op. cit pág. 177.

172) *Íbid.*, pág. 186.

173) ČESAL, Miroslav. *Žánry a struktura dramatického textu*. 1a edición. Praha: Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti, 1969. pág. 134.

174) KAYSER, Wolfgang. op. cit., pág. 185.

175) DUBSKÝ, Ivan. «Kaysarův výklad grotesknosti». En *Divadlo*, 1964, núm. 5, pág. 22.

la deshumanización más absoluta.¹⁷⁶ En suma, lo grotesco se nutre de la desintegración, de la fusión y de la fluctuación.¹⁷⁷

Igual que en la teoría de Bajtín, la risa es uno de los aspectos más destacados por Kayser. El profesor alemán abiertamente reconoce que la risa es uno de los temas más complejos del arte grotesco. La dificultad de su estudio se debe a la ambigüedad que la risa ostenta en el vasto «corpus» cultural estudiado por Kayser. El profesor alemán alude, entre otras obras, a la descripción de la danza de los gigantes presentada por Johann Fischart, escritor satírico alemán (1545 – 1591). Advierte que la descripción es iniciada como un simple juego de palabras donde parece que el discurso conduce a su autor al remolino que le deja sin aliento: «Ich schnauf’ auch schier.»¹⁷⁸ Kayser explica que Fischart practica un juego que no está exento de peligro. Es el mismo juego que juegan los artistas gráficos italianos en sus *capriccios*. Además de ello, las obras estudiadas por Kayser demuestran un denominador común: lo grotesco tiene mucho que ver con lo absurdo. Todo puede empezar con un tono despreocupado y alegre pero también puede conducir a la privación de la libertad del jugador y, por otro lado, al nacimiento del miedo frente a los monstruos que ha invocado frívolamente. Kayser opina que no existe nadie quien iría a su rescate. Los creadores de las obras grotescas (los jugadores) traspasan los límites con el fin de divisar las tinieblas, descubrir y desafiar las fuerzas ominosas. En general, estamos delante de un intento de invocar y dominar los aspectos demoníacos del mundo. A pesar de la indefensión existente y el terror inspirado por las fuerzas oscuras que nos alienan del mundo exterior, los verdaderos retratos artísticos pueden representar cierto alivio y liberación secreta.¹⁷⁹

Kayser recalca los siguientes motivos y temas de las obras típicamente grotescas¹⁸⁰, muchos de los cuales provienen ya del Romanticismo: 1. monstruos (figuras distorsionadas y mezcladas: infernales, humanas y no humanas), 2. fusiones de los elementos orgánicos y mecánicos que están inmersos en un mundo inaccesible que horroriza y atormenta (se trata de «un mundo que no permite una interpretación racional ni emocional ya que es absurdo [...] y fuerzas abismales torturan su coherencia»¹⁸¹), 3. animalización (cualidades o atributos de animales van adosados a los seres humanos en la más heterogénea fusión), 4. cuerpos reducidos a muñecos, marionetas o autómatas con rostros aterrados o marcados por la locura (sostenemos que se trata de una conexión evidente con la *commedia dell’arte* – género que absorbe a la vez lo grotesco, lo cómico y lo caricaturesco; evoca el «mundo de quimera, acrobático y de espectáculo, realizado por *la máscara*»¹⁸²), 5. lo macabro (fuerza desconocida que actúa desde el interior de los personajes), etc.¹⁸³

176) Véase con más detalle PETERSON, Hugo, AYESTA, Fidel, JIMÉNEZ DE ANDRADE, Gonzalo. El esperpento como precedente literario de la visión artística dominante en la cultura actual. [online], [cit. 2008-12-29]. Descargado de: <<http://www.oc.lm.ehu.es/cupv/univ97/Comunicaciones/comuni05.htm>>.

177) CARDONA, Rodolfo, ZAHAREAS, Anthony N. op. cit., pág. 48.

178) KAYSER, Wolfgang. op. cit., pág. 187.

179) *Ibid.*, pág. 188.

180) P. ej. las de F. Kafka, T. Mann, E. T. A. Hoffman.

181) FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves. op. cit., pág. 12.

182) *Ibid.*, pág. 13.

183) POKRIVČÁKOVÁ, Silvia. op. cit., pág. 5.

Lo grotesco según la crítica francesa (Souriau, Pavis)

Después de haber analizado brevemente las teorías de Bajtín y Kayser, sin lugar a dudas las más representativas del siglo XX, quisiéramos dedicar el último apartado de este subcapítulo a dos teóricos modernos que introducen lo grotesco como una entrada inherente de cualquier diccionario estético. Son los franceses Étienne Souriau (1892-1979) y Patrice Pavis (1947) que en la segunda mitad del siglo XX contribuyen a la consolidación de lo grotesco en la estética moderna. En sus respectivas obras hallamos los postulados que, en primer lugar, pretenden aproximarse a la esencia de lo grotesco y, en segundo lugar, tienen carácter sintetizador y coherente.

Étienne Souriau, autor del *Diccionario de estética*¹⁸⁴, caracteriza lo grotesco como un cruce de elementos de muy variada índole (cómicos, fantásticos, pintorescos, bizarros) siendo la comicidad de naturaleza burlesca, a menudo drástica, muy afín a las caricaturas. La bizarría se manifiesta a través de los motivos y temas absurdos, mientras que lo fantástico juega con las formas reales y las transforma conscientemente en figuras sorprendentes y extraordinarias. El pintoresquismo estriba en la presencia de los elementos complicada y extrañamente distorsionados. Todos estos criterios constituyen la unión contrastante, llena de suspense, y potencialidad particular. Souriau recuerda otros rasgos característicos de lo grotesco. Entre ellos podemos destacar dos: la presencia de un contraste abrupto entre dos polos opuestos del mismo fenómeno (p. ej. vida y muerte, amor y odio, dolor y placer) y falta del antagonismo del conflicto (coexistencia de los polos opuestos dentro de una obra artística).¹⁸⁵

Patrice Pavis destaca el potencial mimético de lo grotesco. Viendo que el mundo que nos rodea actualmente carece de armonía e identidad comprendemos que el artista grotesco renuncie a ofrecer una imagen armoniosa de la sociedad y sólo reproduzca miméticamente su caos, aunque sea a través de una imagen reelaborada.¹⁸⁶ Añade que, en este sentido, el grotesco es un arte realista, «puesto que en él reconocemos (como en la caricatura) el objeto intencionalmente deformado».¹⁸⁷ De este modo lo grotesco «afirma la existencia de las cosas al mismo tiempo que las critica».¹⁸⁸ Pavis observa que existe una enorme variabilidad respecto a las razones que conducen a la deformación grotesca. Pueden ser la crítica a la política oficial, sátira social o filosófica o, simplemente, el gusto por el cómico gratuito. Por lo tanto, el crítico francés llega a la conclusión de que «no existe lo grotesco, sino determinados proyectos ideológicos grotescos (grotesco satírico, parabólico, cómico, romántico, nihilista, etc.)».¹⁸⁹ Históricamente lo grotesco está relacionado con lo tragicómico (presente en el *Sturm und Drang*, el teatro romántico, expresionista y el *teatro grottesco* italiano) con el que está en «un equilibrio inestable

184) Véase SOURIAU, Etienne. *Diccionario Akal de estética*. 1a edición. Madrid: Ediciones Akal, 1998. 1087 págs.; SOURIAU, Etienne. *Encyklopedie estetiky*. 1a edición. Praha: Victoria Publishing, a.s., 1994. 939 págs.

185) POKRIVČÁKOVÁ, Silvia. op. cit., pág. 5.

186) PAVIS, Patrice. op. cit., pág. 228.

187) Íbid.

188) Íbid.

189) Íbid, pág. 227.

entre lo risible y lo trágico, dado que cada género presupone su contrario para no quedar petrificado en una actitud definitiva».¹⁹⁰ De todo eso Pavis sustrae una observación sumamente importante para nuestra investigación. Dice que lo grotesco representa una mezcla de géneros y estilos.¹⁹¹ El espectador queda paralizado frente a la comicidad heterogénea de manera que no puede reír o llorar impunemente. Y añade: «Este perpetuo movimiento de inversión de las perspectivas provoca la contradicción entre el objeto realmente percibido y el objeto abstracto, imaginado: la visión concreta y la abstracción intelectual siempre forman pareja.»¹⁹²

De lo expuesto se desprende claramente que en todas las manifestaciones artísticas (con preferencia en la pintura y la literatura) lo grotesco se demuestra y plasma en formas muy diferenciadas y no siempre resulta fácil rastrearlo, aprehender su contenido semántico con fuerza persuasiva o encontrar un denominador común. Por lo tanto, creemos conveniente concluir con que lo grotesco representa «una categoría no bien definida y, en consecuencia, fluctuante entre diversos géneros y tratados de estética».¹⁹³

Lo grotesco en la historia del arte pictórico

En este subcapítulo intentaremos trazar una línea bien clara de la evolución de la visualidad grotesca dentro de la historia del arte pictórico. Como ya hemos señalado en otro lugar, el componente visual es consustancial al arte del genial gallego. Por lo tanto, nos centramos en las obras de varios pintores que, a nuestro parecer, cumplen con uno de nuestros objetivos: el de hacer hincapié en la estrecha vinculación entre la perspectiva esperpéntica valleinclanesca y el arte grotesco que está muy bien arraigado en la fantasía española.¹⁹⁴

Considerando que es una tarea bastante difícil como hemos ido viendo en las variaciones semánticas (debido a la existencia de muchos estudios, reflexiones, opiniones contradictorias y diversas fuentes de inspiración), encontramos propicio advertir que, por motivos de espacio limitado y cohesión racional, dejamos a un lado buena parte de lo que merecería ser, al menos, mencionado y tratado con detalle.¹⁹⁵

Lo grotesco surge, como ya hemos apuntado, a finales del siglo XV e inicios del siglo XVI con el descubrimiento de los murales romanos y su consecuente copia y diversificación.

Ya en el Renacimiento nos encontramos con El Bosco¹⁹⁶, ejemplo por antonomasia de lo grotesco renacentista en la pintura. Como es archisabido, la pintura del artista

190) *Ibid.*, pág. 228.

191) Para designar sus obras, Valle-Inclán utilizaba términos híbridos: «comedia bárbara», «farsa sentimental y grotesca», «tragedia en cartón», «novela macabra», «manera extravagante», «historias perversas», etc. Véase CARDONA, Rodolfo, ZAHAREAS, Anthony N. op. cit., pág. 47.

192) *Ibid.*

193) FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves. op. cit., pág. 12.

194) *Ibid.*, pág. 16.

195) El lector interesado podrá recurrir a la lista bibliográfica y escoger alguno de los libros inspirativos.

196) Se trata de Jeroen Anthoniszoon van Aken, llamado Hieronymus Bosch (1450-1516). En español es conocido como el Bosco o Jerónimo Bosch; en italiano es a veces llamado Bosco di Bolduc.

neerlandés se sustrae a la clasificación iconográfica tradicional, se pierde en ella el principio estructurante del universo, el mundo es ajeno a la Naturaleza, las figuras adquieren dimensiones estrambóticas, varios elementos (vegetales, animales, minerales) se mezclan entre sí para hacer nacer una cualidad híbrida, llena de exuberancia, vivacidad y desbordamiento imaginativo (recuerde p. ej. *El jardín de las Delicias*, *Los siete pecados capitales* o *El carro de heno*).¹⁹⁷ Hay una obvia afinidad estética entre El Bosco y Valle-Inclán por lo que se refiere a la animalización de los personajes. En los cuadros de El Bosco aparecen seres con cabeza de ratón, de hiena o de pez, tal y como se lleva en la práctica en los textos esperpénticos o en la plástica expresionista.¹⁹⁸

En El Bosco detectamos el auténtico capricho artístico, es decir, la descomposición y la consiguiente recomposición según el deleite momentáneo del artista. Se trata de un principio creativo que en la época del manierismo utilizará Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), otro gran representante del grotesco pictórico. Al seleccionar los rasgos típicos, podemos observar que el pintor italiano rompe, disocia y disgrega la totalidad. Hay una parte lúdica y otra fantástica en la obra del Arcimboldo (sobre todo en su retratos de rostros humanos, cuyas partes están sustituidas por flores, frutas, animales u objetos pero de manera que el sujeto retratado queda reconocible). En este caso no se hace patente ninguna connotación negativa y angustiada del grotesco romántico y moderno. Muy al contrario, hay cierto aire jovial, vital y despreocupado en el que se van mezclando elementos de diversos ambientes y mundos; se van regenerando las posibilidades creativas. La manera arcimboldesca (caracterizada por la técnica acumulativa de la fragmentación y la superposición) se hace evidente también en la literatura. En concreto, nos referimos a algunas obras de Luis de Góngora y Argote¹⁹⁹, William Shakespeare²⁰⁰ y, desde luego, Valle-Inclán.

197) Para saber más del tema véase con más detalle MARTÍNEZ MIURA, Enrique. El impacto de El Bosco en España. En PDF 1989, págs. 115-121, [online], [cit. 2009-02-13]. Descargado de: <http://www.cervantes-virtual.com/servlet/SirveObras/public/01473953322626284354480/210214_0035.pdf>

198) JEREZ-FARRÁN, Carlos. op. cit., pág. 100.

199) La descripción que Góngora hace de Polifemo y Galatea lo acerca a Arcimboldo ya que ambos seres mitológicos están descritos mediante imágenes y elementos provenientes del mundo natural (vegetal, animal, mineral): p. ej. monte, lucero, pino, junco, oscuras aguas del Leteo, torrente (estrofas 7 y 8), espuma, estrella, roca de cristal, pavón, cisne, rosa, lilio, nácar, perla, oro (estrofas 13 y 14). Véase GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *Fábula de Polifemo y Galatea*. [online], [cit. 2009-01-29]. Descargado de: <<http://www.poesia-inter.net/index43.htm>>.

200) La misma técnica es empleada por Shakespeare en su obra temprana *La Comedia de las equivocaciones* (*Comedy of Errors*) escrita entre 1591-1592. El estreno se celebró en 1594 en el colegio londinense *Gray's Inn*. Reproducimos aquí la escena segunda del tercer acto en la que Dromio describe a su amante inexistente asemejando sus partes corporales a varios estados europeos. Antipholus: What is she? [...] Dromio: [...] she is spherical, like a globe; I could find out countries in her body. Antipholus: In what part of her body stands Ireland? Dromio: Marry, in her buttocks. I found it by the I found it out by the bogs. ANTIPHOLUS: Where Scotland? DROMIO: I found it by the barrenness; hard in the palm of the hand. ANTIPHOLUS: Where France? DROMIO: In her forehead; armed and reverted, making war against her heir. ANTIPHOLUS: Where England? DROMIO: I looked for the chalky cliffs, but I could find no whiteness in them; but I guess it stood in her chin, by the salt rheum that ran between France and it. ANTIPHOLUS: Where Spain? DROMIO: Faith, I saw it not; but I felt it hot in her breath. ANTIPHOLUS: Where America, the Indies? DROMIO: Oh, sir, upon her nose all o'er embellished with rubies, carbuncles, sapphires, declining their rich aspect to the hot breath of Spain; who sent whole armadoes of caracks to be ballast at her nose. ANTIPHOLUS: Where stood Belgia, the Netherlands?

Otro pintor de suma importancia es Pieter Brueghel el Viejo (1525-1569). El mundo es para él, igual que para François Rabelais, un carnaval en el que abundan comicidad y opulencia. Por eso, nos presenta una visión del mundo en continua diversión, ensimismado en el goce carnal, privado de la preocupación trascendente y del estoicismo serio; un mundo al revés que descubre la lógica absurda de los actos humanos (en este sentido remitimos a las famosas pinturas como *El combate entre don carnaval y doña cuaresma*, *El Triunfo de la muerte*, *Los Proverbios flamencos*, etc.).

Sin embargo, no dura mucho esa modalidad. Los tiempos cambian y lo grotesco pictórico sufre una radical mutación hacia la negrura y el pesimismo vital. Buen ejemplo de ello es Francisco de Goya (1746-1828). Uno de sus motivos favoritos es también el carnaval o, mejor dicho, las fiestas, en general. Aunque el pintor empieza con una nota de optimismo, termina con el más profundo pesimismo de los *Caprichos*, los *Desastres* y los *Disparates*. El universo de Goya carece de sentido; es un espacio donde impera la sinrazón, la barbarie y la sensación de inanidad. Predominan los monstruos, las máscaras, el humor negro y lo fantástico. Goya, a diferencia de otros pintores, emplea el recurso de reducción en vez de excesividad (o abundancia) para que quede bien claro lo sustancial, en este caso el sinsentido de la vida.²⁰¹ Por lo que se refiere a las *Pinturas negras*, resulta complicado decidir donde acaba lo grotesco y comienza la línea de lo fantástico (p. ej. *Visión fantástica o Asmodea*, *Saturno devorando a un hijo*, *El Aquelarre*).

En el ambiente inmediato de Valle-Inclán tenemos a José Gutiérrez Solana (1886-1945), que precede en lustros al esperpentismo del artista gallego. Su estilo pictórico, «nada académico ni inclinado hacia las vanguardias», está considerado como expresionista en el sentido más amplio de la palabra, ya que su pintura refleja una visión degradada, sórdida y pesimista de la España de su momento. Lozano Marco advierte que el expresionismo no es un programa previo que rige la obra de Solana, «sino que es el término que conviene a unos estilos que son resultado de una evolución personal y de un modo adecuado de captación de la esencia de su época».²⁰²

Hay que subrayar que Solana se alimenta de las fuentes que son comunes a los artistas expresionistas centroeuropeos. Entre los pintores admirados y expresamente mencionados por él destacan El Greco, Goya, El Bosco²⁰³ y Brueghel; admira también los grabados de William Hogarth y de Rembrandt, la obra de Honoré Daumier y el inquietante realismo de Diego Velázquez. Su admiración hacia Ignacio Zuloaga y Darío de Regoyos le inserta en la tradición de la «España negra», su temática más recurrente.²⁰⁴

DROMIO: Oh, sir, I did not look so low. To conclude, this drudge, or diviner, laid claim to me, call'd me Dromio; swore I was assured to her; told me what privy marks I had about me, as, the mark of my shoulder, the mole in my neck, the great wart on my left arm, that I amazed ran from her as a witch: And, I think, if my breast had not been made of faith and my heart of steel, She had transform'd me to a curtal dog and made me turn i' the wheel. Véase SHAKESPEARE, William. *Comedy of Errors*. [online], [cit. 2009-01-13]. Descargado de: <<http://www.online-literature.com/shakespeare/errors/>>.

201) Cfr. GUERRERO-STRACHAN, Santiago Rodríguez. op. cit., pág. 23.

202) LOZANO MARCO, Miguel Ángel. *Imágenes del pesimismo: literatura y arte en España (1898-1930)*. 1ª edición. Alicante: Universidad de Alicante, 2000. pág. 99.

203) El cuadro de Solana *La procesión de la muerte* (1930) es de clara inspiración bosquiana.

204) De hecho, Solana concluye en el año 1920 el libro titulado *La España negra* (el mismo título como en el

La obra de Solana muestra cierta cercanía a la de Valle-Inclán (sobre todo en lo que atañe a los temas tratados²⁰⁵), pero con notables diferencias de fondo. La relación estrecha entre ambos artistas fue resaltada por varios autores. Del abundante repertorio bibliográfico cabe destacar a Ramón Gómez de la Serna, organizador de las tertulias en el Café Pombo²⁰⁶, y a Alonso Zamora Vicente, uno de los mayores conocedores de la obra de Valle.²⁰⁷ Al tratar la consabida relación entre el pintor y el escritor, hay que añadir que los cuadros de Solana se han convertido en las ilustraciones idóneas para las ediciones de los esperpentos valleinclanescos.

Hacia 1919 los cuadros de Solana se hacen bastante populares en el ambiente artístico madrileño con lo cual se proyectan directamente en los versos de *La pipa de Kif* (1916), y no sólo en un poema tan solanesco como *Fin de carnaval*:

Absurda tarde. Macabra
mueca de dolor.
Se ha puesto el Pata de Cabra
mitra de prior.
Incerteza vespertina,
lluvia y vendaval:
entierro de la Sardina²⁰⁸,
fin de Carnaval.²⁰⁹

sino también en el momento de hacer el retrato de un bandolero:

Un bandolero – ¡qué catadura! -
Cuelga faja de su cintura.
Solana sabe de esta pintura.²¹⁰

En principio, se subraya la unidad de su visión y de los medios expresivos.²¹¹ La materia del estilo solanesco y del esperpento valleinclaniano es siempre la misma: la

caso de la obra finisecular de los autores Darío de Regoyos y Émile Verhaeren) que contiene unos párrafos dedicados a Regoyos. Véase LOZANO MARCO, Miguel Ángel. op. cit., pág. 100.

- 205) Los grandes temas tratados por ambos artistas son p. ej. la muerte, la religión, las fiestas, el carnaval, la mujer, etc.
- 206) «Valle-Inclán a veces se ensaña con él y a veces le deja hablar y le admira, admiración que se reflejará después en el estilo de sus esperpentos.» Véase GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *José Gutiérrez-Solana*. 1ª edición. Barcelona: Ediciones Picazo, 1972. pág. 36. Citado en LOZANO MARCO, Miguel Ángel. op. cit., pág. 98.
- 207) «No sólo con Goya, ya lección muda en un museo, sino con Solana, palpitante actualidad.» Véase con más detalle ZAMORA VICENTE, Alonso. *La realidad esperpéntica (Aproximación a «Luces de bohemia»)*. 1ª edición. Madrid: Gredos, 1969. pág. 17. Citado en LOZANO MARCO, Miguel Ángel. op. cit., pág. 99.
- 208) Recuerde los cuadros homónimos de Goya (pintado entre 1812-1819) y Gutiérrez Solana (1912).
- 209) Descargado de: <http://www.opuslibros.org/Index_libros/Recensiones_1/valle_pip.htm>.
- 210) VALLE-INCLÁN, Ramón María del. «La pipa de kif». En *Claves líricas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976, pág. 144. Citado en LOZANO MARCO, Miguel Ángel. op. cit., pág. 98.
- 211) Recuerde p. ej. la cuarteta de Gerardo Diego perteneciente a su libro *Versos humanos* (1925): «Los peles de badana. El marica, el charlatán. Lira de José Solana. Paleta de Valle-Inclán».

realidad española – dramática, distorsionada, brutal y excesiva. No obstante, la pintura de Gutierrez Solana carece de denuncias y reivindicaciones sociales o políticas, no se reconoce en ella ese afán regeneracionista de los noventayochistas, ni se emprende un análisis de las causas y consecuencias. Solana «sólo persigue expresar un mundo personal, y hacerlo con la mayor intensidad, llegando a las últimas consecuencias».²¹² Pero el rasgo que permite diferenciar notablemente a Solana de Valle-Inclán es la solidaridad del pintor con su mundo. Valle, en la posición de demiurgo, es superior a sus peles; pero Solana se retrata con ellos, como una figura más en el lienzo: «Si la realidad nacional es observada con crítica imparcialidad por el escritor gallego, quien pretende llevar a la novela la sensibilidad española, concibiéndola como una sensibilidad de pícaros, de galeotes, Solana se acerca a ese ambiente español manchándose con su barro, bebiendo su vino espeso y tiznándose con el hollín de sus trenes desvencijados. De este modo, y más en consonancia con el expresionismo, Solana muestra su alma en su obra. Sus imágenes son, aún más que la expresión de una visión del mundo y de un sentimiento desmesurado, un mundo completo [...]».²¹³

Así que el hombre está en el centro de su interés pictórico. Pero la mayoría de los rostros y ademanes de sus figuras apuntan hacia el sentido trágico de la vida. En los rostros duros marcados por la soledad y los ojos idiotizados de los *Chulos y chulas* (1906), uno de los cuadros más asociados con las pinturas negras de Goya, podemos percibir la crueldad de la vida. La vocación a la muñequización del ser humano y cierta impasibilidad resultan evidentes en *Vitrinas* (1910): «Nunca podremos disimular la impresión de misterio que nos producen estas vitrinas de gente que parece muerta y que seguirán usando los mismos trajes que llevaron puestos en vida y que nos contemplan con sus ojos crueles, impasibles y fijos.»²¹⁴ El hombre en grupo (o en la sociedad) es otro de los temas frecuentes del pintor madrileño. El carnaval representa, por lo tanto, una ocasión por excelencia que posibilita captar una imagen grotesca y deforme de la realidad. Para Solana, el carnaval significa una auténtica revelación de la locura de la vida. La mascarada produce tristeza; la alegría salvaje e inconsciente demuestra falta de *ratio* en la vida moderna. Ejemplo de ello es, sin duda alguna, *El entierro de la sardina* (1912).

Finalizamos nuestro resumen pictórico con tres nombres de artistas renombrados del siglo XX que comparten la misma estética como Valle-Inclán. Dos de ellos representan, según la opinión de profesor Kayser, la línea de lo grotesco satírico. Son el flamenco James Ensor (1860 – 1949) y el alemán Andreas Paul Weber (1893-1980). La línea de lo grotesco fantástico está representada por la obra del austríaco Alfred Kubin (1877-1959).

Ensor perfecciona su estilo alrededor del año 1886 con lo cual es, a nuestro modo de ver, muy consciente de las tendencias grotescas de aquella época (vocación a las historias de terror, movimiento italiano *Teatro grottesco*, las obras grotescas de Christian Morgenstern, etc.). También reinventa las líneas (sus rupturas y desplazamientos) lo

212) LOZANO MARCO, Miguel Ángel. op. cit., pág. 111.

213) Íbid., pág. 112-113.

214) GUTIÉRREZ SOLANA, José. *La España negra*, Madrid: Imp. de G. Hernández y Galo Sáez, 1920. pág. 249. Citado en LOZANO MARCO, Miguel Ángel. op. cit., pág. 116.

que le facilita expresar el malestar general del mundo de entonces.²¹⁵ En muchas de sus pinturas recurre al recurso tradicional de lo grotesco: la máscara (véase p. ej. *Vieja con máscaras, Esqueletos disputándose un ahorcado*). Cabe destacar que al pintor flamenco se le debe ante todo el desarrollo pictórico de las masas que representan una fuerza malévolas que aplasta al individuo moderno (p. ej. *La Muerte persiguiendo las masas, La entrada de Cristo en Bruselas en el año 1889, La catedral*, entre otras).

Andreas Paul Weber, a pesar de ser notablemente más joven que el artista flamenco, es muy próximo a él desde varios puntos de vista. Su visión grotesca es predominantemente de la índole satírica. Igual que Ensor, Paul Weber se mueve dentro del espacio urbano del que se apoderan paulatinamente fuerzas abismales. Sin embargo, los espacios del pintor alemán destacan por su amplitud e inmensidad. En algunos de sus cuadros aparecen edificios enormes que insinúan la sensación del derrumbamiento inmediato y monstruos que toman forma de arañas, pulpos, serpientes y dragones (véase *Rumor, Botanik 2000*).²¹⁶ El individuo forma parte de la masa (*Corriendo por el bosque*) y está reducido al uso de la máscara o caricatura (*Cabeza en la arena, Jugadores del ajedrez, Eulenspiegel, G. B. Shaw y Josef Stalin*). Por último cabe señalar que Weber recurre a menudo a la animalización (*Nuevo modelo*).

A diferencia de Weber, Alfred Kubin se deja influir claramente por el mundo de la naturaleza. De aquí viene su inserción dentro de lo grotesco fantástico. El arte de Kubin es más estático, menos dramático porque el pintor austríaco retrata un mundo que ya se ha constituido como alienado o raro (*El otro lado, El paseo*). Ensor, por otro lado, intenta captar el momento inmediato en el que las fuerzas oscuras invaden el espacio vital del individuo. El terror de Kubin es más bien latente e omnipresente (*El miedo antes de Freud*). Se suele recordar su vocación a las imágenes oníricas, o mejor dicho, imágenes que nacen de la transición de un estado de conciencia a otro (recuerde la serie de cuadros con un nombre temático *Los símbolos del crepúsculo*).²¹⁷

Lo grotesco en la literatura universal (prosa, teatro)

En lo que concierne al campo literario universal, cabe considerar a los grandes prosistas como Rabelais, Swift y Hoffmann. En cada uno de ellos lo grotesco presenta diferentes rasgos que corresponden a la época cultural en la que les tocó vivir, es decir, el Renacimiento, Neoclasicismo y Romanticismo respectivamente.

La obra de François Rabelais (1494-1553) emana la burla y la inmensa alegría vital bajo las que subyace una de las mayores parodias de la sociedad. La visión distorsionada de Rabelais, una mezcla entre lo lúdico y lo satírico, va asociada al elemento escatológico («O belle matière fecale») cuyo sentido esencial fue revelado por Bajtún.²¹⁸ Junto con

215) KAYSER, Wolfgang. op. cit., pág. 174-175.

216) Íbid., pág. 177.

217) Íbid., pág. 176.

218) «Zvlášť nepřipustné je však modernizovat obrazy Rabelaisovy, podřizovat je oněm atomizovaným, zúženým a jednoznačným pojmům, které panují v současném systému myšlení. V groteskním realismu

dicho elemento van intrínsecamente unidos el desarreglo, la descomposición, la risa ambivalente, la desmesura y la orientación hacia la tierra en vez del cielo. Lo grotesco en Rabelais alcanza una fuerza inusitada, casi violenta, que conduce a la destrucción de un mundo estrificado, artificial. Sin embargo, cada derrumbamiento llevado a cabo por la risa desfiguradora de lo grotesco tiene poder regenerativo; aún es demasiado temprano para que el nihilismo haga su aparición.

Jonathan Swift (1667-1745) es un moralista que hace uso de la escritura para denunciar los vicios de la sociedad, las falsas excusas y trampas de la razón. Por eso, no es de extrañar que el exceso y la jovialidad rabelaisianos desaparezcan de su obra. Swift introduce lo grotesco bajo una especie realista y seria: «Es necesario que el lector crea que está leyendo una obra en la que el autor presenta de manera objetiva la realidad que denuncia dentro de los cánones de rigor, objetividad y sensatez.»²¹⁹ *Los viajes de Gulliver* (1726), etiquetado como literatura infantil, revela lo absurdo de la vida y denota el pesimismo vital del moralista. Reconocemos en él cierto aire carnavalesco (el escritor presenta todo patas arriba, se muestra el revés del mundo, la vida parece más bien a una farsa teatral, etc.). No obstante, en el caso de Swift lo grotesco termina por tener connotaciones negativas. La ambigüedad, omnipresente en la obra de Rabelais, ya es difícilmente detectable en Swift o, mejor dicho, va desapareciendo. Guerrero-Strachan observa que el exceso y la exuberancia (rasgos inherentes de la estética rabelaisiana) dejan de tener valor ambivalente y van sólo «en dirección contraria a las normas sociales con el único fin de mostrar lo absurdo de la vida».²²⁰

Esta tendencia culmina durante el Romanticismo. La obra cuentística de E. T. A. Hoffmann (1776-1822) enlaza lo grotesco con lo fantástico y, a su vez, saca a la luz los miedos y los afanes del hombre; de sus narraciones emanan extrañeza inquietante, apatía, risa mordaz y negrura existencial del sinsentido de la vida. Su obra refleja la lógica de alguien inadaptado en la vida. En sus cuentos²²¹ se repiten temas como la telequinesia, el sonambulismo, los sueños y las perturbaciones mentales.

A partir del Realismo, lo grotesco va apareciendo en alguna de sus múltiples variaciones. De alguna forma está presente en la obra de los siguientes escritores reconocidos: Gustave Flaubert, Fiódor Mijáilovich Dostoyevski, James Joyce o Franz Kafka. Su influencia se hace patente también en los movimientos vanguardistas: en el Surrealismo por su estimulación del inconsciente y en el expresionismo por su fuerte carga crítica y angustia vital que permiten el libre desarrollo de la perspectiva deformadora.

a u Rabelaise neměl například obraz výkalů ani všední, ani úzce fyziologický význam, které se mu nyní přisuzují. Výkaly se chápaly jako důležitý element v životě těla a země, v zápase mezi životem a smrtí, živě spolupůsobily v tom, jak člověk pociťoval svou materiálnost a tělesnost, neodlučně spjatou s životem země. Proto u Rabelaise nemůže jít ani o hrubý materialismus, ani o fyzologismus, ani o pornografickou skatologii. Aby se Rabelaisovi porozumělo, je třeba ho přečíst očima jeho současníků a na pozadí té tisícileté tradice, která je právě u něho nejjasněji fixována.» Véase con más detalle BACHTIN, Michail Michaljovič. op. cit., págs. 214-217.

219) GUERRERO-STRACHAN, Santiago Rodríguez. op. cit., pág. 21.

220) *Ibid.*, pág. 22.

221) *Cfr. Fantasías al modo de Callot* (1815) y *Piezas fantásticas* (2 volúmenes, 1814-1815).

Por lo que se refiere al arte dramático, varias fuentes indican que lo grotesco en el ambiente teatral surge en Francia durante el reinado de Luis XIII de Borbón (1601-1643). La *commedia dell'arte* y las fiestas carnales suelen estar consideradas como los impulsos inmediatos de lo grotesco teatral.

Detectamos algunos elementos típicamente grotescos en la historia de la literatura anglosajona (misterios y moralidades, dramas de W. Shakespeare, J. Webster, J. Gay, H. Fielding) y en las arlequinadas populares que, con el paso de tiempo, evolucionan en pantomimas. Éstas quedan reemplazadas en el siglo XX por las comedias grotescas del cine mudo (Ch. Chaplin, B. Keaton, Laurel y Hardy).

Muchos de los aspectos que hemos mencionado están presentes también en la cultura dramática de la lengua alemana (Jacob M. R. Lenz, F. M. Klinger, G. Büchner, J. N. Nestroy, A. Schnitzler, H. von Hoffmannstahl, F. Wedekind, Y. Goll).²²² En el siglo XX son sobre todo Bertolt Brecht (*Madre Coraje y sus hijos*, 1939; *El resistible ascenso de Arturo Ui*, 1941), Max Frisch (*Don Juan o el amor a la geometría*, 1953; *Guillermo Tell para el colegio*, 1971) y Friedrich Dürrenmatt (*Visita de la vieja dama*, 1950) quienes enlazan con la tradición grotesca bien arraigada en la mentalidad centroeuropea.²²³

Lo grotesco constituye fuerza motriz del teatro moderno italiano, sobre todo en el caso del movimiento *Teatro grottesco*. Se trata de un grupo de varios dramaturgos (L. Chiarelli, P. R. di San Secondo, L. Antonelli) quienes traducen sensaciones inmediatas de los intelectuales italianos de la segunda década del siglo XX. Česal caracteriza sus obras como «unas trágicas payasadas al filo de la navaja».²²⁴ Pero tal y como advierte Grimm, *Teatro grottesco* nunca ha sido un grupo homogéneo por lo que se refiere a la forma y el contenido de la producción dramática, sino todo lo contrario. No obstante, hay unos cuantos motivos que les son comunes. En concreto, la máscara, la marioneta y la tradición del cuento infantil. Es muy curioso averiguar que también estos escritores explotan el principio del demiurgo en sus respectivas obras.²²⁵

No debemos omitir que en el teatro francés de principios del siglo XX aparecen grandes innovadores de la cultura teatral universal (y de la estética de lo grotesco): Alfred

222) Cfr. ČESAL, Miroslav. *Žánry a struktura dramatického textu*. 1a edición. Praha: Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti, 1969. págs.126-7.

223) Anthony N. Zahareas sostiene que Valle-Inclán hubiese estado de acuerdo con Dürrenmatt en que «lo grotesco es sólo una forma de expresarse de manera tangible, de hacernos percibir físicamente lo paradójico, la forma de lo deforme, la cara de un mundo que no tiene cara». Véase ZAHAREAS, Anthony N. El esperpento, el extrañamiento y la caricatura. [online], En PDF, [cit. 2008-10-01]. Descargado de: <http://iesateca.educa.aragon.es/dpt-lengua/imagenes/Zahareas_EL_%20esperpento.pdf>.

224) Y añade: «Jeho básníci [...] trpěli existencí: zdála se jim jalová, prázdná a beznadějná, člověk jim připadal jako klátící se loutka na nitkách osudu; všechno jeho konání a snažení jako slepé tápání po stínech, jako bezmocné a marné lapání fantómů setmělého všehomíra. [...] Tohle smrtelné zoufalství [...] se nedokázalo povznést nad nedostatky světa s pobaveným klidem, ani ve svatém pobouření zatnout pěst a hnát Boha k odpovědnosti. [...] Vybíjí se vždycky jenom na okamžik v bezútešném a hysterickém výbuchu, v němž se mísí vzlykot s posměchem: le grand rire infernal – infernální chechot». Íbid., pág. 69

225) «[...] démonický loutkářský principál – il marionettista – vyrůstá nejdříve ze starého známého rezonéra salónní komedie, ale nakonec, jako parodie věčného principála thetra mundi a jako karikatura Boha, přerůstá do metafyzická». ESSLIN, Martin (dir.). *Smysl nebo nesmysl? Grotesko v moderním dramatu*. 1a edición. Praha: Orbis, 1966. pág. 69.

Jarry (*Ubu rey*, 1896), Guillaume Apollinaire (*Las tetas de Tiresias*, estreno 1917) y Antonin Artaud (*Heliogábalo*, 1934) con quien renace el ritual como «evento teatral».²²⁶

Respecto al arte dramático ruso, conviene recordar por lo menos a Aleksandr Blok (1880-1921), cuyo mini-drama *El teatro de feria* (1906, en orig. *Balagančik*) está considerado como una combinación entre la commedia dell' arte y la obra grotesca.²²⁷

Podemos reconocer tres tipos de cambios sustanciales que se producen en el campo del teatro grotesco moderno. El primero de ellos es temático. La pieza teatral grotesca manifiesta una predilección por los temas considerados inferiores (o de muy poca calidad) que han estado relegados por mucho tiempo a la periferia literaria (p. ej. comedias burlescas, historias policíacas, novelas baratas – en inglés *dime novels*).

Otro cambio esencial estriba en la construcción dramática del argumento. Al repasar los ejemplos más elocuentes de la categoría analizada, podemos constatar que hay piezas grotescas que guardan la unidad y coherencia aristotélicas (*La máscara e il volto* de Luigi Chiarelli), pero hay otras que se basan en el movimiento ilusionaria, estática. En ellas los personajes dramáticos vagan de un lado para otro sin ningún sentido o dirección fija y terminan exactamente igual a como han empezado. Este tipo de drama grotesco parece más bien como un conjunto de secuencias o episodios en el camino de la vida. La crítica le ha designado la denominación de *Stationendrama* y procede añadir que sus posibilidades teatrales han sido exploradas por August Strindberg (trilogía *Camino a Damasco*, 1898-1904), Bertolt Brecht (*Baal*, 1918) o los expresionistas alemanes Georg Kaiser (*De la mañana a la medianoche*, 1916) y Ernst Toller (*Transformación*, 1919). Al lado de *Stationendrama* coexisten obras teatrales que basan su efecto en la gradación paulatina de lo grotesco y culminan en un paroxismo de risa.²²⁸

Pero el cambio más importante consiste en el diferente tratamiento de los personajes dramáticos y su consiguiente interpretación en la puesta en escena concreta. En general, las técnicas de la actuación grotesca constituyen una reacción desmesurada y radical al estilo realista o naturalista (capitaneada por la escuela de Konstantin Stanislavski). Como es bien sabido, el último resalta la verosimilitud de la psicología del personaje y pone mucho énfasis en su exquisita y trabajada representación. El estilo grotesco opta

226) Para Artaud (1896-1948) el ritual representa el núcleo de su atención vital. El artista en sus escritos (p. ej. en *El teatro y su doble*, 1938) sueña con la unificación del espectador, actor y espacio místico más allá de la representación, en una manera de experiencia catártica o liberación colectiva. La muestra más pura de este tipo de teatro la ofrece, según Artaud, el teatro oriental y, en concreto, el balinés. Artaud critica a la vez el teatro occidental porque, a diferencia del oriental, relagó todo lo específicamente teatral, o sea, todo aquello que no se puede expresar con palabras. Aparte de eso, Artaud sostiene que la idea del teatro es prostituida violentamente en la cultura occidental y suprimida por el diálogo. Dice que el teatro burgués se basa exclusivamente en la verbalidad, en la repetición mecánica y en la rentabilidad. Al contrario, «el teatro cruel» reivindica el lenguaje propio (con independencia de la lengua hablada) que debe expresar y satisfacer plenamente la multiplicidad de los sentidos del espectador. La combinación de luces, imágenes, sonidos y movimientos expresados en un espacio sagrado debería desembocar en una ceremonia, o sea, en una fiesta colectiva en la cual participan equitativamente los actores como los espectadores. En resumen, la representación teatral debería transpirar «lo ritual» por todos sus poros.

227) BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. 2 a edición. Praha: Nakladatelství Lidové Noviny, 2008. pág 560.

228) Recuerde p. ej. las piezas de Eugène Ionesco: *La cantante calva* (1950), *La lección* (1950), *Las sillas* (1952).

por medidas justamente contrarias. Se inspira en el universo de la *commedia dell'arte* y en el teatro de marionetas o el de máscaras. Respecto a esta tendencia Česal dice: «Para que el dramaturgo sea capaz de adentrarse en el mundo impenetrable y contraer una mueca grotesca, necesita los instrumentos más afilados. Por lo tanto, se sirve de la estilización exagerada de los personajes.»²²⁹

La deformación (tanto del texto dramático como de la expresión escénica) es el principio fundamental en el que el arte grotesco basa su efecto. Igual que Zahareas creemos que la deformación esperpéntica valleincliniana es análoga al procedimiento tradicional de distorsión involucrado en «los *Caprichos* de Goya, el *Guernica* de Picasso, los cuartetos de Bartók, las figuras desecadas de Giacometti, el humor dadá, las máscaras de Ghelderode, el torrente de clichés de Ionesco o las películas de alboroto macabro, como la *Viridiana* de Buñuel».²³⁰

Lo grotesco en la literatura española

A la hora de enfocar nuestra atención en la literatura española averiguamos que la base ideológica de lo grotesco español comienza a formarse ya en el Arcipreste de Hita (1284-1350), pasa por la novela picaresca, luego por Quevedo²³¹ y continúa en Diego de Torres Villarroel (1694-1770) quien supone una acentuación de lo grotesco respecto a sus antecesores. El salmantino es «más mordaz y agresivo [...], menos nostálgico, conservador y tradicional. [...] Su genio y desenfado se encarga de todo lo demás: potenciar, restaurar, distorsionar, exagerar e intensificar».²³² Empero, Jorge Luis Borges nota que el estilo conceptista de Torres Villarroel carece de la sombría visión quevedesca y, por el contrario, es mucho más vitalista y festivo.²³³ A Torres Villarroel le interesa más lo físico²³⁴ que lo moral y, por lo tanto, los elementos estéticos van antepuestos a los valores

229) ČESAL, Miroslav. op. cit., pág.139.

230) ZAHAREAS, Anthony N. El esperpento, el extrañamiento y la caricatura. [online], En PDF, [cit. 2008-10-01]. Descargado de: <http://iesateca.educa.aragon.es/dpt-lengua/imagenes/Zahareas_EL_%20esperpento.pdf>.

231) Cfr. el Capítulo I *Teoría del esperpento*, subcapítulo *De rodillas, en pie o levantado en el aire*, págs. 25-26.

232) FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves. op. cit., pág. 29.

233) Véase con más detalle BORGES, Jorge Luis. *Inquisiciones*. 1ª edición. Barcelona: Seix Barral, 1994. 176 págs. Citado en <http://www.sorianos.org/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=660&Itemid=50>.

234) Recuerde p. ej. la descripción del padre León en su *Vida* (trozo quinto): «El pobre religioso es cierto que tiene una figura estrujada, cetrina, grave y pavorosa, y un semblante ceniciento, aterido y ofuscado con el pelambre mantecoso y desvaído de su barba; a cuyo aspecto añadían duplicados terrores las broncas oscuridades del sayal y la negra gruta de su capuz sombrío y caudaloso; tenía regularmente empinado, y escondidas las manos en los adustos boquerones de las mangas, de modo que parecía un macario penitente, que respiraba muertes y eternidades por todas sus ojeadas, coyunturas y movimientos; pero como yo estaba ya familiarizado con su rostro, su vestido y su conversación, me producía mucho consuelo aquel bulto que sería a otros formidable.» Citado en BAQUERO GOYANES, Mariano. Valle-Inclán y lo valleincliniano. [online], 1996, [cit. 2006-11-03]. Descargado de: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/67920624322392785754679/p0000001.htm#I_0_>>.

morales.²³⁵ Como recursos para sus deshumanizaciones utiliza la conversión en animal, cosa o títere – medios indispensables para la esperpentización.²³⁶

En la línea de lo grotesco dieciochesco encontramos también a Don Ramón de la Cruz (1731-1794) y José Cadalso (1741-1782). El primero con su tímida forma esperpéntica pretende reflejar las costumbres del pueblo empleando ironía, antítesis y chiste. Sus famosos sainetes (*Manolo*, *El Prado por la noche*, *La oposición a cortejo*, *La maja majada*, etc.) envueltos en el ambiente grotesco pueden considerarse como anuncio de «la superación del dolor y de la risa» de la estética valleincliniana.²³⁷ Ramón de la Cruz contempla a casi todos sus personajes (chulos, petimetres, abates y chisperos) con «mirada burlesca y hasta deformadora».²³⁸ En algunas de sus parodias los héroes clásicos (*Inés de Castro* de Antoine Houdar de la Motte, *Zaira* de Voltaire) incluso llegan a convertirse en fantoches goyescos (*Inesilla la de Pinto*, *Zara*).

Igual en el arte literario de Cadalso detectamos la perspectiva satírica y cierta tendencia a caricaturizar la realidad a través de la técnica epistolar. Hallamos en él «la visión de un mundo deformado o desbarajustado, contrahecho».²³⁹

En el siglo XIX es sobre todo Mariano José de Larra (1809-1837) quien se inserta en el centro del pensamiento crítico español y la tradición anticastiza, liberal y universalista. Larra nos da su visión inconformista e inquietante para denunciar la situación social y política del momento. Por el uso de la caricatura y la hiperbóla es muy cercano a Quevedo y Torres Villarroel; se aproxima también a Cadalso por vivir la misma desilusión del fracaso de programa ilustrado²⁴⁰ y emplear el perspectivismo a través de las técnicas epistolares (o paraepistolares).²⁴¹ Pese a la orientación progresista y el afán renovador, la situación personal lleva a *Fígaro* al escepticismo y la desesperación. Así pues, de ahí viene probablemente la técnica de degradación para expresar los problemas más palpables de España: «con un espejo distanciador – desde la barrera, acudiendo para ello a la tradición del duende – que empaña las figuras y las hace marionetas».²⁴² Según Fernández García, Larra prefigura un prevalleinclinismo, en lo que a degradación se refiere.²⁴³

235) FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves. op. cit., pág. 30.

236) *Cfr. Sueños morales, visiones y visitas de Torres con D. Francisco de Quevedo por Madrid (1727-1751)*.

237) FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves. op. cit., pág. 30.

238) HUERTA CALVO, Javier. «Comicidad y marginalidad en el sainete dieciochesco». En *Scriptura* num. 15, 1999. pág. 71. Citado en SALA VALLDAURA, Josep Maria. «Ramón de la Cruz y el teatro breve». En *Historia del Teatro Español II*. 1ª edición. Madrid: Gredos, 2003. págs. 1653-1686.

239) FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves. op. cit., pág. 30.

240) «[...] cuando las promesas de la Ilustración se defraudan por el fracaso del programa ilustrado, ese derumbe se refleja tanto en Cadalso como en Larra por el paso de la ilusión a la desilusión; y tan característico es este desencanto ante la sociedad, que tiene expresión no solamente en las *Cartas marruecas* del primero y los artículos políticos del segundo, sino también en páginas de tonalidad tan subjetiva como las *Noches lúgubres* y *La Nochebuena de 1836*.» Véase SEBOLD, Russel P. Cadalso y Larra: una inseguridad romántica en dos tiempos. [online], 2002, [cit. 2009-01-20]. Descargado de: <[241\) FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves. op. cit., pág. 30.](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/09258404299170351910046/p0000001.htm#I_1_>.</p>
</div>
<div data-bbox=)

242) *Ibid.*, pág. 31.

243) *Ibid.*

En la primera mitad del siglo XX lo grotesco se manifiesta en las obras de Pío Baroja (1872-1956), Gabriel Miró (1879-1930), Ramón Pérez de Ayala (1880-1962) y Ramón Gómez de la Serna (1888-1963).

Baroja²⁴⁴ es cercano a Valle en cuanto a la utilización del llamado *folletinismo-grotesco*.²⁴⁵ El profesor Ynduráin pone de relieve que «el esperpentismo barojiano» es de clara raíz folletinesca – lleno de tipos, ambientes y hechos vistos con distanciamiento de sarcasmo, humor e ironía.²⁴⁶

El debido distanciamiento artístico es apropiado también para los literatos de la Generación de 1914. Los escritores (con el objetivo de superar la crisis finisecular) pretenden desprenderse de una realidad que no les satisface y adoptan el distanciamiento deshumanizado, «actitud propia de la consideración del arte como juego, que hace jugar a sus muñecos». ²⁴⁷ En la segunda etapa de la producción literaria de Gabriel Miró²⁴⁸ reconocemos tendencias esperpentizadoras ya que Miró se acoge a la perspectiva crítica de todos los vicios, males y defectos socioeconómicos imperantes en la época. En caso de Pérez de Ayala, su perspectivismo distanciador se nutre de la crisis individual (predominante en las primeras novelas²⁴⁹) que posteriormente da paso a la representación de la crisis colectiva española.²⁵⁰ Sus caracterizaciones de la época se aúnan en la deformación caricaturesca, hiperbólica y acumuladora.²⁵¹

La trayectoria literaria de Ramón Gómez de la Serna, que va de lo incongruente a lo absurdo se resuelve en *gregerías* y *disparates*, muestras por excelencia de lo grotesco vanguardista. Ambas formas artísticas reflejan la actitud vital del autor: «La vida es absurda, el mundo un circo grotesco y, por eso la literatura tampoco puede tener ninguna lógica, no hay que tomarla en serio, es puro juego.»²⁵² Como es bien sabido, Gómez de la Serna, más extravagante, informe y circense que Valle, pontifica su humor grotesco en el Café Pombo, «el goyesco escenario» de famosas tertulias de la época. La perspectiva ramo-

244) Véase con más detalle FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves. Lo grotesco en Baroja. [online], En PDF 1989, págs. 1741-11750, [cit. 2008-10-11]. Descargado de: <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_2_087.pdf>.

245) Para la comprobación del folletinismo, debe verse: ALARCOS LLORACH, Emilio. «Anatomía de La lucha por la vida. Discurso leído el día 25 de noviembre de 1973 en su recepción pública». RAE: Madrid, 1973. pág. 35. Citado en FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves. op. cit., pág. 32.

246) «Baroja adhiere totalmente a la literatura de entretenimiento; en este aspecto creemos vislumbrar la psicología del lector de folletines, especie de la que sus obras han heredado no pocas características. [...] Domingo Ynduráin comenta esta personal concepción de la actividad creadora: *Tenemos, en primer lugar, que para Baroja la literatura ha perdido toda finalidad trascendente. Para él se trata sólo de pasar un buen rato.*» Véase con más detalle YNDURÁIN, Domingo. «Teoría de la novela en Baroja». En *Cuadernos Hispanoamericanos*. LXVIII, mayo de 1969. págs. 355-388. Citado en GONZÁLEZ ROUCO, María. Pío Baroja: una estética para la novela. [online], [cit. 2009-02-01]. Descargado de: <<http://www.monografias.com/trabajos12/piobaroj/piobaroj.shtml>>.

247) FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves. op. cit., pág. 33.

248) *Cfr. Nuestro padre San Daniel* (1921) o *El obispo leproso* (1926).

249) P. ej. *Tinieblas en las cumbres* (1907), A. D. M. G. (1910), *La pata de la raposa* (1912), *Troteras y danzaderas* (1913).

250) Recuerde novelas cortas *Prometeo*, *Luz del domingo*, *La caída de los Limones* (1916), novelas cumbre *Belarmino* y *Apolonio* (1921) y *Tigre Juan* (1926).

251) Véase FORBELSKÝ, Josef. op. cit., págs. 84-87.

252) ALCHAZIDU, Athena, PERÉZ SINUSÍA, Yolanda, GÓMEZ GONZÁLES, Paula. op. cit., pág. 158.

niana tiene mucho que ver con su unipersonal estética cubista y su deshumanización (unión de lo bello y lo feo, cosificación del mundo, fragmentación que parte del fraccionamiento de la realidad española, la peculiar compatibilidad del impresionismo con el expresionismo, etc.).²⁵³ Siendo Gómez de la Serna uno de los autores que se mueven en el ambiente más inmediato de Valle-Inclán no sorprende que escriba sobre él una espléndida biografía.²⁵⁴ En ella lo retrata como «una greguería ambulante, surtidor de genios, mago sin ganas, una leyenda muchas veces superior a su obra».²⁵⁵

253) FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves. op. cit., pág. 33.

254) Véase GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Don Ramón María Valle-Inclán*. 1ª edición. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, 1944. 216 págs.

255) VILLORO, Juan. op. cit., pág. 59. Gómez de la Serna incluso encuentra una relación misteriosa entre los pelos y la vida de Valle-Inclán: «[...] hasta hubo una teoría absurda y destallante, según la cual, si se hubiese tajado de golpe y por sorpresa la barba de don Ramón, le hubiera brotado de golpe el brazo que le faltaba.»