

#01

POE
Y
LO
GROTESCO
MODERNO

David Roas

Profesor Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

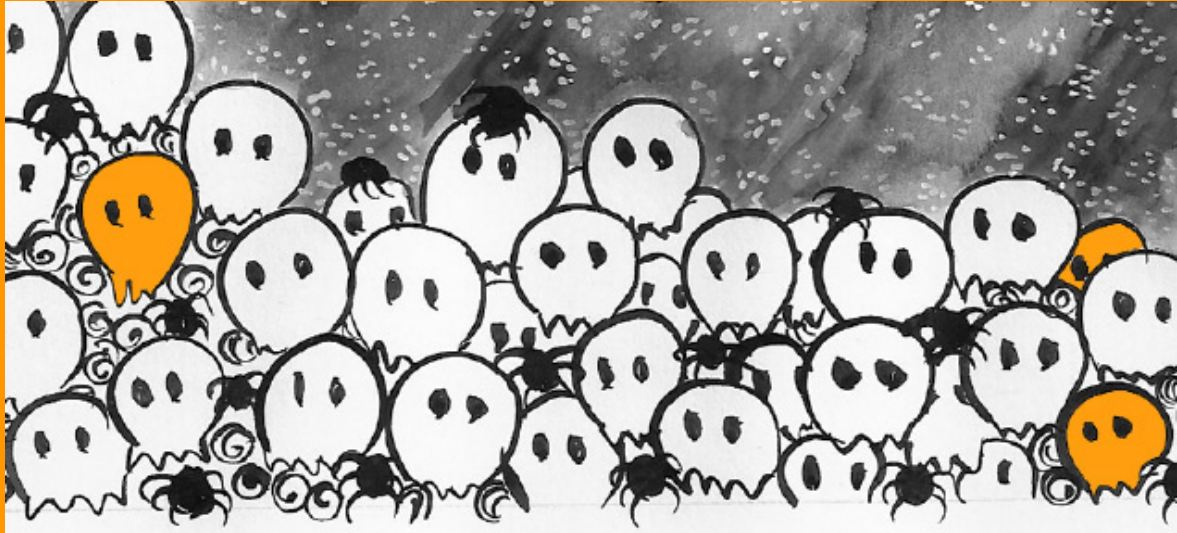
Universidad Autónoma de Barcelona

Cita recomendada || ROAS, David (2009): "Poe y lo grotesco moderno" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, 13-27, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero01/01_452f-mono-david-roas-orgnl.pdf>

Ilustración || Mireia Martín

Artículo || Encargado | Recibido: 23/04/2009 | Publicado: 01/07/2009

Licencia || Licencia Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 de Creative Commons.



Resumen || Lo grotesco es una categoría estética que combina el humor y lo terrible (en sus muy diversas acepciones). Desde su primera manifestación carnavalesca, en la que la risa tiene un claro matiz festivo, lo grotesco ha ido evolucionando hacia posiciones donde, sin perder su dimensión humorística, se ha potenciado el componente siniestro, macabro, incluso terrorífico. Algunos cuentos de Edgar Allan Poe nos ofrecen una interesante encarnación de esa visión moderna de lo grotesco, con objetivos y formas variadas, que van desde la parodia y la sátira, a la manifestación más absurda y delirante de dicha categoría. Su análisis y comentario servirá también para alejar esos relatos de la órbita de lo fantástico, donde algunos críticos, equivocadamente, los han situado.

Palabras clave || Poe | Lo grotesco | Humor.

Abstract || The grotesque is an aesthetic category that combines humour and the horrific (in its very different meanings). From its first carnivalesque manifestation, in which laughter had a very clear festive hue, the grotesque has been evolving towards positions where, without losing its humorous dimension, the sinister, macabre, and even horrific components gain presence. Some of Edgar Allan Poe's tales offer us an interesting embodiment of the Modern vision of the grotesque, through different objectives and forms, ranging from parody and satire to the most absurd and delirious manifestation of this category. The present analysis and commentary will also pull these tales away from the sphere of the fantastic, where some critics have wrongly placed them.

Key-words || Poe | The grotesque | Humour.

una risa que sólo puede surgir sin pulmones

Kafka, *Preocupaciones de un padre de familia*

Afirma Louis Vax (1960:15) que “No se ríe ante lo grotesco de la misma manera que ante lo cómico”. Y esto es así porque lo grotesco es una categoría estética basada en la combinación de lo humorístico y lo terrible, entendido éste en un sentido amplio, que incluye lo monstruoso, lo terrorífico, lo macabro, lo escatológico, lo repugnante o lo abyecto.

Esa particular doble dimensión de lo grotesco no fue valorada en su justa medida hasta el siglo XIX. Así, durante la centuria anterior, momento en el que se publican las primeras reflexiones teóricas sobre su presencia y sentido en las obras literarias¹, lo habitual fue reducir lo grotesco a una especie vulgar de lo cómico, íntimamente relacionada con lo burlesco y la caricatura. Buen ejemplo es el ensayo de Christoph Martin Wieland *Unterredungen mit dem Pfarrer von ****, (*Conversaciones con el párroco de...*, 1755), donde se define lo grotesco como una variante de la caricatura de carácter absurdo que contradice la verosimilitud, las leyes de la representación de lo natural (la misma visión que los teóricos renacentistas dieron del uso de lo grotesco en pintura). Y por ello despierta sensaciones contradictorias: risa, ante las deformaciones (la exageración ridícula de los rasgos y/o los hechos), y repugnancia, por lo siniestro y monstruoso (lo contra natura) de esas imágenes.

Otras definiciones semejantes aparecen en las obras de Justus Moser, *Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen* (*Arlequín y la defensa de lo Cómico-Grotesco*, 1761), y de Karl Friedrich Flögel, *Geschichte des Grotesk-Komischen* (*Historia de lo cómico-grotesco*, 1784-1787), cuyos títulos son lo suficientemente expresivos acerca de la concepción dominante en el siglo XVIII. Así, Moser –defendiendo su cultivo– concibe lo grotesco como un arte hiperbólico, basado en la reunión de lo heterogéneo y en la ruptura de las proporciones (de ahí su relación con lo caricaturesco), cuyo efecto (positivo) es la risa. Flögel, por su parte, insiste también en la ruptura de los cánones estéticos establecidos, así como en su dimensión hiperbólica (sobre todo en relación a lo material y corporal), todo ello destinado a provocar la risa del receptor, que surge como producto de la incongruencia respecto a la norma. Ello lo distinguiría –según el citado Moser– de la sátira, modo humorístico que aprovecha el poder correctivo de la risa para llevar a cabo una labor crítica, didáctica y moralizadora frente a los vicios y defectos humanos².

NOTAS

1 | Los primeros análisis teóricos sobre el uso y sentido de lo grotesco se realizaron en el campo del arte, pues éste nació como un estilo de pintura ornamental. Así, Vasari, en *Le vite dei più eccellenti pittori scultori e architetti* (1550), emitió un juicio desfavorable calificándolo como “una specie di pittura licenziosa e ridicola molto”. A este siguieron otras aproximaciones semejantes, entre las que destacan los comentarios de Daniele Barbaro al *De architectura* (s. I a.C.) de Vitruvio (1556), donde califica los grotescos como *sogni dei pittori* (remedando la expresión de Horacio para calificar a los monstruos imaginados por los artistas como “sueños de enfermos”); en el *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de’ pittori circa l’istorie* (1564), Gilio da Fabriano plantea que lo *finto* (fingido) es aquello que no está pero podría estar (es verosímil), mientras que lo *favoloso* (fabuloso) es aquello que no es ni puede ser, y por tanto debe ser proscrito del arte; o, por citar una obra más, el *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), del carenal Paleotti, que advierte del peligro de las imágenes grotescas, pues a través suyo el alma tiene acceso a imágenes que no se pueden tachar más que de “bugiardi, inerti, vani, imperfetti, inverosimili, sproporzionati, oscuri e stravangti”. Sobre la teoría renacentista de lo grotesco véanse Chastel (1988) y Morel (1997).

2 | Una visión poco acertada, puesto que la literatura del siglo XVIII nos ofrece interesantes ejemplos de obras grotescas cuya voluntad es evidentemente satírica. Basta pensar en Laurence Sterne o en la magistral obra de Jonathan Swift *Una modesta proposición para evitar que los hijos de los pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o su*

Desde esa perspectiva, lo grotesco es, pues, concebido como un género inferior vinculado a la caricatura (como postulaba Wieland), lo que explicaría en buena medida el énfasis que se pone en esta época en su componente ridículo y extravagante, en detrimento de lo horripilante y/o escatológico.

Con la eclosión del Romanticismo, lo grotesco pasa a ser reivindicado no sólo como categoría estética, sino también como marca de modernidad, como expresión de una nueva visión del mundo. Como afirma Rosen (1991:45), a los románticos les empuja una imperiosa necesidad, la de pensar su propia actividad estética, y eso les lleva a redescubrir lo grotesco en función de preocupaciones muy actuales y vivas:

A ce titre il y a tout lieu de considérer le grotesque comme une invention des romantiques, et de la tenir pour une idée radicalement neuve. Le projet de concevoir ce que l'on pourrait considérer comme un métadiscours pour la modernité est sans commune mesure avec celui de penser, à la même enseigne et avec quelque rigueur, ce qui s'est au fil des ans plus ou moins aggloméré dans un même domaine. D'ailleurs c'est précisément parce qu'il y a là un flou persistant que l'invention peut se donner libre cours. Parce que rien de ce qui concerne désormais le grotesque n'est véritablement fixé, parce que de nouvelles adjonctions à ce champ, en amont aussi bien qu'en aval, demeurent possibles, la marge de manoeuvre semble bien assez large pour une élaboration notionnelle en prise directe sur de très puissants intérêts.

Los románticos alemanes proporcionan algunas de las primeras reflexiones fundamentales sobre lo grotesco, en las que se lo relaciona con las categorías de lo bello y lo sublime. Así, Friedrich Schlegel define lo grotesco en su *Ateneo* (tomo I, 1798; *Fragmentos*, 75, 305, 389) como “el contraste pronunciado entre forma y argumento, la mezcla centrífuga de lo heterogéneo, la fuerza explosiva de lo paradójico, que son ridículos y al mismo tiempo producen horror” (cito de Kayser, 1957: 60). Como vemos, Schlegel destaca los dos elementos que siempre serán considerados básicos en la construcción de lo grotesco: lo cómico y lo terrorífico (o inquietante). Asimismo, hay que tener en cuenta que para Schlegel lo grotesco designa un nuevo estado del arte, de los saberes y del mundo, marcado por el sello de la disonancia y de la heterogeneidad³.

Jean Paul, en su *Vorschule zur Aesthetik (Introducción a la estética*, 1804), insiste también en esos dos rasgos como definitorios de lo grotesco romántico. Pero hay que advertir que Jean Paul nunca utiliza el término “grotesco”, sino el de “humor cruel”, un humor que considera dirigido contra el mundo perfecto y acabado. Se trata de una comicidad negativa, “satánica” (según la expresión que utilizará más tarde Baudelaire).

NOTAS

país, y para hacerlos útiles al pueblo (1729), en la que el autor propone una delirante solución al problema del hambre en Irlanda: comerse una parte de los muchos niños que nacen en el seno de las familias católicas.

3 | Véase al respecto Lacoue-Labarthe y Nancy (1978).

Tras los románticos alemanes, serán los franceses quienes lleven a cabo la reivindicación fundamental de lo grotesco, situando dicha categoría en el centro del debate sobre el arte moderno. Aunque en muchas ocasiones no se prestará demasiada atención a los elementos y efectos caracterizadores de lo grotesco (la risa y el horror), privilegiando otros aspectos –sobre todo la hibridez genérica y la ruptura de los cánones establecidos– como base de una reflexión estética mucho más general.

El texto más representativo de este periodo es, sin duda, el célebre *Préface* al drama *Cromwell* (1827), de Victor Hugo, considerado el manifiesto del romanticismo francés, con el que su autor pretende “bouleverser l’ordre des préséances, annoncer un nouveau règne et une nouvelle législation, celle de l’art ‘moderne’” (Rosen, 1991: 52). Hugo reivindica lo grotesco como una de las categorías estéticas que definen el arte romántico y moderno, que es concebido como unión de contrarios: en el arte ya no hay separación entre lo bello y lo feo, la risa y el llanto, el bien y el mal, porque en la vida no hay tal separación, son parte de un todo común. La poesía verdadera, afirma Hugo, la poesía total consiste en la armonía de los contrarios. En otras palabras, se reivindica una poesía libre de las rígidas normas clásicas (género, tono, estilo...). Lo grotesco es, para Hugo, expresión de la modernidad.

Tras el periodo romántico aparece la primera gran teoría sobre el concepto y el sentido de lo grotesco como categoría estética: *De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855), de Charles Baudelaire. Frente a la vaga formulación que propone Hugo, Baudelaire lleva a cabo un estudio sistemático de la noción de grotesco. Estudio, todo hay que decirlo, en ocasiones deliberadamente confuso, cuyo objetivo también implica un marco mucho más amplio, pues involucra a la concepción del arte y del artista modernos.

En su argumentación, Baudelaire parte de una de las teorías esenciales sobre la risa: la de la superioridad, ya postulada por Platón y Aristóteles. Como advierte el escritor francés, cuando nos reímos al ver tropezar a alguien en la calle, lo hacemos porque nos sentimos superiores al accidentado (no nos ha sucedido a nosotros); pero, al mismo tiempo, el reírnos de la desgracia de otro es un síntoma de debilidad. Y por eso, como dice Baudelaire, la risa es “satánica”. Aquí aparece lo que para Bozal (2001: 57) es el punto central de la tesis del escritor francés: el “punto de vista del mundo”. Al asumir radicalmente esa perspectiva, rompe con la tradición de lo cómico moral y, sin destruirlo, lo introduce en una perspectiva distinta, mundana. Eso lleva a Baudelaire a distinguir entre lo *cómico absoluto* (lo grotesco) y lo *cómico significativo* (lo cómico ordinario).

Lo *cómico absoluto* es, desde el punto de vista artístico, creación, mientras que lo *cómico significativo* se basa simplemente en la imitación de las costumbres del ser humano.

Empleando la terminología antes utilizada por Bozal (2001: 57), lo cómico significativo tendría un fin transmundano (y, por tanto, útil), mientras que lo cómico absoluto adopta el “punto de vista del mundo”:

en lo grotesco se descoyunta la razonable normalidad de la apariencia, y en tal descoyuntarse asoma la naturaleza, nuestra naturaleza, pero ahora no con la grandeza que había sido propia de lo sublime: lo grotesco corroe la sublimidad. Es lo insoportable de la naturaleza que somos, que nos puede, la causa –y a la vez la expresión– del exceso propio de lo grotesco. El exceso permite hablar de lo cómico feroz que estaba en Rabelais, que está en Goya, que se atisba en algunas caricaturas de Daumier. La risa satánica es contradictoria, pone en pie tanto la grandeza como la miseria infinitas. De esta forma se invierte lo sublime y se contempla el sujeto como un absoluto negativo que carece de cualquier otra posibilidad de redención que no sea la risa: y, puesto que no existe otra redención, por eso ríe. (Bozal, 2001: 58)

Podemos interpretar, pues, que el mundo creado por lo grotesco no es una imitación literal del mundo cotidiano, sino que es *otro*, pero eso no significa que no exista una relación entre ambos: lo que parece decir Baudelaire es que bajo la deformación grotesca lo que aflora es nuestra verdadera naturaleza, ridícula y terrible a la vez.

Baudelaire advierte que lo grotesco ya estaba en Rabelais o en Molière, pero bajo sus fantasías todavía subyace algo útil y razonable, que las diferencia radicalmente de lo grotesco moderno, que sólo constata la deformación del mundo y se expresa a través de la risa satánica.

Entre la producción narrativa de Edgar Allan Poe destacan varios relatos grotescos que reflejan exactamente esa visión postulada por Baudelaire. En ellos, el autor americano combina hábilmente lo macabro (e incluso lo terrorífico) con lo humorístico para ofrecer una visión distorsionada del mundo y el ser humano.

Resulta significativo que Poe utilice el término grotesco en el título de su primer libro de relatos: *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840), en cuyo prólogo, además, afirma explícitamente que “The epithets ‘Grotesque’ and ‘Arabesque’ will be found to indicate with sufficient precision the prevalent tenor of the tales here published”. A lo que añade que los veinticinco relatos recogidos tienen una unidad y atmósfera común⁴. Y esto es así –podemos deducir– porque en ambas categorías percibe una voluntad común de distorsión y

NOTAS

4 | Los relatos recogidos en la primera edición de *Tales of the Grotesque and Arabesque* son los siguientes: “Morella”, “Lionizing”, “William Wilson”, “The Man that was Used Up”, “The Fall of the House of Usher”, “The Duc de l’Omelette”, “Manuscript Found in a Bottle”, “Bon-Bon”, “Shadow”, “The Devil in the Belfry”, “Ligeia”, “King Pest”, “The Signora Zenobia” y “The Scythe of Time” (los dos últimos los refundió después Poe en un único relato: “How to Write a *Blackwood* Article”), en el primer volumen; “Epimanes” (reelaborado después en “Four Beasts in One”), “Siope” (retitulado “Silence –A Fable”), “Hans Pfall”, “A Tale of Jerusalem”, “Von Jung” (titulado después “Mystification”), “Loss of Breath”, “Metzengerstein”, “Berenice”, “Why the Little Frenchman Wears his Hand in a Sling”, “The Visionary” (retitulado “The Assignment”) y “The Conversation of Eiros and Charmion”, en el segundo volumen.

transgresión de la percepción de lo real y el individuo, aunque sus efectos, eso sí, sean diferentes. Para Poe (como para Baudelaire), lo *grotesco* descansa sobre la fusión entre lo cómico y lo terrible, mientras que lo *arabesco* tiene que ver con lo que él mismo denomina en el prólogo “phantasy-pieces”, es decir, lo que ahora llamamos “cuento fantástico”. Ese término es sin duda una adaptación al inglés de la expresión alemana *Fantasiestücke* (‘fantasías’, ‘piezas de fantasía’) que E.T.A. Hoffmann empleó en el título de su primer volumen de cuentos: *Fantasiestücke in Callots Manier* (1813-1815)⁵. Un título que también combina referencias a lo fantástico y a lo grotesco, pues Jacques Callot fue un pintor e ilustrador del siglo XVII, célebre por sus *gobbi*, caricaturas de personajes tullidos, con cuerpos deformes y gestos extravagantes.

Poe volvió a reunir esos dos términos en la descripción de los extravagantes disfraces que visten los personajes en la escena central de su relato “The Masque of Red Death” (1842), hecho que revela la significativa conexión que el autor americano percibía entre ambas categorías:

Grotescos eran éstos, a no dudarlo. Reinaba en ellos el brillo, el esplendor, lo picante y lo fantasmagórico (mucho de eso que más tarde habría de encontrarse en *Hernani*). Veíanse figuras de arabesco, con siluetas y atuendos incongruentes; veíanse fantasías delirantes, como las que aman los maniacos. Abundaba allí lo hermoso, lo extraño, lo licencioso, y no faltaba lo terrible y lo repelente. (*Cuentos completos*, 452)

La referencia al drama de Victor Hugo resulta muy reveladora a la luz de lo que he expuesto en las páginas anteriores, pues coincide con la reivindicación que plantea el autor francés de lo grotesco como fusión de contrarios.

Como decía, Poe emplea lo grotesco en varios de los relatos, aunque con objetivos diversos, que van desde la parodia y la sátira (política, literaria, social), como sucede en “King Pest” (1835), “How to write a *Blackwood Article*” (1838), “Never Bet the Devil your Head” (1841), “The System of Doctor Tarr and Professor Feather” (1844) y “Some Words with a Mummy” (1845), a la encarnación más distorsionada y absurda de la hipérbole grotesca, como puede verse en “Loss of Breath” (1832), “The Man that was Used Up” (1839) y “The Angel of Odd” (1844), textos que se convierten casi en una prefiguración de las narraciones de Kafka o de los grabados de Grosz. Mención aparte merece “Hop-Frog” (1849), un relato en el que Poe refleja de forma explícita el cambio que significa lo grotesco moderno frente a su encarnación carnavalesca (medieval y renacentista), tan alabada por Bajtín (1965). En él, como enseguida veremos, la risa festiva,

NOTAS

5 | Significativamente, a partir de ese término alemán –como explica Castex (1951: 5-8)– el crítico Jean-Jacques Ampère creó la expresión “contes fantastiques” (frente al más vago y equívoco “fantaisies”) en un artículo sobre la obra de Hoffmann que publicó en 1828 en *Le Globe* (momento en el que empezó a traducirse su obra al francés). Una expresión que acabó imponiéndose y adaptándose a las diversas lenguas europeas a lo largo del siglo XIX (acerca del origen y uso del término “cuento fantástico” véase también Roas 2006a: 116-121).

rabelesiana, deja paso a un humor siniestro, signo de los nuevos tiempos.

Esa transformación de lo grotesco conecta a la vez con una de las vías por las que ha evolucionado el humor en general en la Modernidad: la que ha potenciado lo siniestro y lo macabro. Como advierte Grojnowski (1990), “Le déplacement des tabous remodèle l’aire des transgressions et transforme les raisons de rire” (p. 453), lo que explica que, a finales del siglo XIX, las vetas más fecundas de la comicidad sean “la dérision, l’humour noir, le non-sens, la mystification, l’indécidable” (455). Según Grojnowski, el “humour noir” surge en los *Contes cruels* de Villiers de L’Isle-Adam y en las *Histoires désobligeantes* de Léon Bloy. Reveladoramente, el propio Villiers afirma a propósito de su obra *Tribulat Bonhomet*: “Le rire qui court ces pages inquiète parfois et donne le frisson” (459). Y en esos mismos años, Huysmanns, tras publicar *À rebours*, habla de “éclats de rires sinistres” y de “humour noir”, denominación que deberá su fortuna posterior a la *Anthologie de l’humour noir* (1939), de André Breton.

En su reflexión sobre las vías más siniestras del humor, Grojnowski se apoya en las tesis de Hugo sobre lo grotesco: como ya mencioné, según el poeta francés, lo grotesco entra en relación con lo sublime para dar una representación completa de lo real, una concepción que refuta los marcos de la poética clásica según los cuales lo cómico y lo trágico se excluyen mutuamente. Desde entonces los teóricos de lo cómico no han cesado de poner el acento sobre el principio de la significación discordante (la incongruencia). Todo ello permite a Grojnowski afirmar que “[lo cómico ‘moderno’] procède d’une vision des choses où le bien et le mal, le noir et le blanc se confondent. Cette indétermination traduit non un cécité mais une indifférence, une incroyance ou une désespérance” (p. 466). Así, el humor moderno se dirige de manera privilegiada a receptores que aceptan su parte oscura y desconcertante. Una cuestión que puede ayudarnos a comprender la propia evolución de la risa grotesca.

El relato de Poe “Loss of Breath” (1832) ofrece un ejemplo paradigmático de todo lo que estoy exponiendo. En él se narra una historia cuyo punto de partida es un suceso imposible (sobrenatural) que, en lugar de inquietar al lector, va a provocar su hilaridad y extrañeza. El cuento, narrado por su protagonista, Mr. Lackobreath (“señor Faltaliento”), refiere cómo éste, por culpa de una discusión con su esposa, pierde el aliento (la respiración), pero eso no implica su muerte. Tras buscarlo infructuosamente por toda la casa, decide que lo mejor es alejarse de su mujer, su ciudad y sus amistades, es decir, de su mundo cotidiano, puesto que se ha convertido en un

extraño, en un monstruo:

vivo, pero con todas las características de la muerte; muerto, con todas las propensiones de los vivos; una verdadera anomalía sobre la tierra [...] calamidad aún más propia que la miseria para privarme de la estimación general y provocar con mi miserable persona la bien merecida indignación de los virtuosos y los felices. ("El aliento perdido", *Cuentos completos*, 44, 46)

Pero antes de huir, ensaya un sonido gutural que le permita expresarse oralmente. Una vez logrado, inicia su viaje y ahí comienza una serie de aventuras cada vez más delirantes. La primera de ellas tiene lugar en el carruaje que toma para salir de la ciudad: encajonado entre dos hombres muy gordos, sufre la dislocación de varios huesos, lo que unido a su consiguiente desmayo y, sobre todo, a su evidente falta de respiración, se convierte en síntoma inequívoco de su muerte para el resto de viajeros, quienes, en lugar de detener el vehículo y buscar la ayuda necesaria, lo arrojan frente a una taberna. El dueño de ésta lo recoge y, creyéndolo cadáver (todavía está inconsciente), se lo vende por diez dólares a un cirujano, quien, entre otras cosas, le corta las orejas (al mismo tiempo, un farmacéutico amigo de éste le aplicará descargas con una batería galvánica). Mientras está tumbado en la mesa de disección, dos gatos se abalanzan sobre él y luchan por quedarse con su nariz. Reanimado por el dolor, e intentando escapar de las habitaciones del médico, el protagonista se arroja por la ventana, con tal mala fortuna que cae sobre el carro en el que transportan a un asesino que van a ajusticiar en la horca; en la confusión, éste escapa y el protagonista es ahorcado en su lugar (son muy parecidos físicamente y nadie se apercibe del cambio), lo que le va muy bien para arreglar su dislocado cuello. Y "para compensar las molestias que se había tomado la muchedumbre presente", ofrece un sobrecogedor espectáculo:

Mis convulsiones, según opinión general, fueron extraordinarias. Imposible hubiera sido sobrepasar mis espasmos. El populacho pedía *bis*. Varios caballeros se desmayaron y multitud de damas fueron llevadas a sus casas con ataques de nervios. (*Cuentos completos*, 51)

Como vemos, todo se va haciendo cada vez más absurdo y sin sentido, hasta llegar al final de la historia, donde la hipérbole grotesca alcanza su máxima expresión: llevado al cementerio, el protagonista escapa de su ataúd y allí se encuentra con un hombre vivo, afectado por otro extraño mal: tiene una doble respiración. Se trata de su vecino Mr. Windenough ("señor Alientolargo"), quien había pasado bajo su ventana el día en que el protagonista discutía con su mujer y había capturado, involuntariamente, su aliento. Así, "Arreglados los detalles preliminares, mi interlocutor procedió a devolverme mi respiración; luego de examinarla cuidadosamente, le entregué un recibo" (56). El relato termina con los dos personajes escapando del

cementerio, una vez recompuesta su naturaleza original.

Evito repetir aquí la interpretación psicoanalítica que lleva a cabo Marie Bonaparte (1933) –cuyo recorrido puede intuir perfectamente el lector (sólo una pista: según la autora, la pérdida del aliento es la confesión inconsciente de Poe de la pérdida de su potencia sexual)–, puesto que no tiene en cuenta un elemento que me parece fundamental para comprender uno de los objetivos esenciales del escritor estadounidense al componer su relato: el subtítulo que originariamente llevaba dicho texto, “A Tale Neither In nor Out of *Blackwood*”. Ello hace evidente la clara intención paródica (a través de la deformación grotesca) de los cuentos macabros y necrofílicos que solían aparecer publicados en el *Blackwood’s Edinburgh Magazine* y que tuvieron gran éxito en la época. Una carta del propio Poe a John P. Kennedy (11 de febrero de 1836) confirma esta idea: “*Los leones* (‘Lionizing’) y *El aliento perdido* eran sátiras propiamente dichas –al menos en la intención–: el primero de la admiración por los leones y de lo fácil que es convertirse en uno de ellos; el segundo de las extravagancias del *Blackwood*” (Walter, 1995: 532, n. 51).

Pero la evidente voluntad paródica no agota el sentido del cuento. Lo que vemos representado en esa historia grotesca es el mundo al revés, una realidad que deviene ilógica y caricaturesca. Y no sólo porque el protagonista pierda la respiración y siga vivo (lo mismo ocurrirá como enseguida veremos con otro personaje que pierde la cabeza), sino su reacción al asumir su nuevo estado y tratar de acomodarse a él. Como afirma Todorov (1970: 78) acerca de otro magistral relato grotesco también ligado a la mutilación –“La nariz” (1835), de Nicolai Gógol–, el texto de Poe es la encarnación pura de lo absurdo: como el propio mundo retratado (el nuestro), la interpretación del cuento también escapa a todo intento de someterla a una lógica racional.

Poe jugó con la mutilación grotesca del cuerpo humano en otros de sus relatos: “How to write a *Blackwood* Article” (1838), “The Man that was Used Up” (1839) y “Never Bet the Devil your Head” (1841)⁶.

En la segunda parte del primero de los cuentos citados, titulada “A Predicament”, además de volver a parodiar –como hizo en “Loss of Breath”– los relatos ridículamente macabros que se publicaban en *Blackwood’s Edinburgh Magazine*, Poe construye, por boca de la narradora, una escena absolutamente delirante: tras sufrir la amputación de su cabeza, la protagonista no sólo sigue viva sino que relata esa desquiciada experiencia desde una perspectiva que combina las percepciones que el cuerpo y la cabeza tienen por separado, provocando la grotesca duplicación del personaje:

NOTAS

6 | El motivo de la mutilación debió obsesionar a Poe, pues lo visitó –en formas y sentidos diversos– en varios de sus relatos fantásticos y terroríficos: “Berenice” (el marido de la protagonista extirpa los dientes al cadáver de ésta), “The Murders of the rue Morgue” –los cadáveres de dos mujeres aparecen horriblemente mutilados: “la anciana señora [...] había sido tan degollada tan salvajemente, que al tratar de levantar el cuerpo, la cabeza se desprendió del tronco”, (*Cuentos completos*, 352)–, “The Black Cat” (el protagonista arranca el ojo a su gato Plutón con una navaja), etc.

Mis sentidos estaban aquí y allá en el mismo momento. Con la cabeza imaginaba en un momento dado que yo, la cabeza, era la verdadera *signora* Psyche Zenobia; pero enseguida me convencía de que yo, el cuerpo, era la persona antedicha. Para aclarar mis ideas al respecto tanteé en mi bolsillo buscando mi cajita de rapé, pero al encontrarla y tratar de llevarme una pizca de su grato contenido a la parte habitual de mi persona, advertí inmediatamente la falta de la misma y arrojé la caja a mi cabeza, la cual tomó un polvo con gran satisfacción y me dirigió una sonrisa de reconocimiento. Poco más tarde, se puso a hablarme, pero como me faltaban los oídos escuché muy mal lo que me decía. Alcancé a comprender lo suficiente, sin embargo, para darme cuenta de que la cabeza estaba sumamente extrañada de que yo deseara seguir viviendo bajo tal circunstancia. (“Cómo escribir un artículo a la manera del *Blackwood*”, *Cuentos completos*, 218)

NOTAS

7 | Algo semejante ocurre en el cuento de Benito Pérez Galdós “¿Dónde está mi cabeza?” (1892): un individuo despierta un día sin dicho apéndice y nos narra sus esfuerzos por encontrarla. Véase al respecto Roas [2008].

Poe nos sitúa en el terreno de la hipérbole grotesca, donde la exageración, la inverosimilitud y el absurdo tienen una evidente intención cómica que se combina con la macabra dimensión de un fenómeno que, en otro tipo de relatos, habría generado un evidente efecto fantástico: basta pensar en la ominosa impresión que provoca el jinete sin cabeza que aparece en “The Legend of Sleepy Hollow” (1819), de Washington Irving. Sin embargo, en el relato de Poe la imagen de un cuerpo sin cabeza y dotado de animación provoca el doble efecto grotesco de la risa y la repulsión (como también sucede ante las diversas aventuras del protagonista de “Loss of Breath”)7. Otra vuelta de tuerca a lo grotesco: la idea de que un cuerpo descabezado y animado pueda provocar la risa del que lo contempla. Un efecto que explotarán algunas películas *gore*, como, por citar un título bien conocido, *Re-Animator* (1986), de Stuart Gordon (versión libre del cuento de Lovecraft, “Herbert West, Reanimator”), donde la animación de un cuerpo decapitado y de la cabeza del mismo (dentro de una bandeja) resulta hilarante y nada terrorífica, dado el tratamiento paródico e hiperbólico de la escena. Lo que en otra ámbito resultaría terrible, se convierte aquí en cómico (sin perder su dimensión angustiosa o repugnante) gracias a la incongruencia.

Algo semejante ocurre en “The Man that was Used Up” (1839), relato que gira en torno a la fascinación que provoca en el protagonista la fama del bello y valeroso general honorario John A.B.C. Smith. Una fascinación que se convierte en horror cuando descubre el aspecto real de éste el día en que por fin puede conocerlo en persona. Así, al entrar en la habitación del general Smith, el narrador refiere que “Había un bulto muy grande y muy raro contra mis pies, y, como no estaba yo del mejor de los humores, le di un puntapié para quitarlo del camino” (“El hombre que se gastó”, *Cuentos completos*, 240). Entonces se da cuenta de que el bulto amorfo es en verdad el heroico general, el cual recupera su aspecto humano cuando se coloca –con la ayuda de su mayordomo– los miembros artificiales que sustituyen a los que perdió en la guerra contra los kickapoos: una pierna, un brazo, los hombros, el pecho, el pelo, los dientes, un ojo, el paladar

y la lengua. El título describe, así, literalmente el inverosímil estado del personaje. La hipérbole grotesca a pleno rendimiento. Sin olvidar su inevitable carga satírica contra la banalidad y vacuidad de los usos y comportamientos sociales.

Ese juego con lo sobrenatural y lo terrorífico ha llevado a algunos críticos a considerar estos relatos como fantásticos. Pero si examinamos su funcionamiento y, sobre todo, su efecto, comprobaremos el error de tal afirmación. Así, pese a la presencia de esos elementos sobrenaturales, lo que estos relatos en verdad pretenden es distorsionar los límites de lo real, llevarlos hasta la caricatura, pero no para producir la inquietud propia de lo fantástico, sino para provocar la risa del lector, al mismo tiempo que lo impresionan negativamente mediante el carácter monstruoso, macabro, siniestro o simplemente repugnante de los seres y situaciones representados. La risa establece lo que podríamos denominar una “distancia de seguridad” frente a lo sobrenatural, que desvirtúa el posible efecto fantástico de la obra. Por el contrario, lo fantástico nos sitúa inicialmente dentro de los límites del mundo que conocemos, del mundo que (digámoslo así) controlamos, para inmediatamente quebrantarlo con un fenómeno que altera la manera natural y habitual en que funciona ese espacio cotidiano. Y eso convierte a dicho fenómeno en imposible, y, como tal, inexplicable. Pero todo en el relato está organizado para que, pese a tal imposibilidad, el fenómeno fantástico sea finalmente asumido por el receptor como una presencia efectiva, como algo ‘posible’, lo que implica una transgresión de nuestro mundo cotidiano, de nuestra idea de lo real⁸. Lo grotesco, en cambio, revela la verdadera cara de dicho mundo: caótica, ridícula y sin sentido.

Decía antes que estos cuentos de Poe reflejan muy a las claras el paso de lo grotesco carnavalesco a lo grotesco moderno, el paso de la risa festiva al humor siniestro. Para Bajtín (1965), en el carnaval no hay lugar para una negación pura, pues la degradación siempre es fecunda, la sangre se convierte en vino, como en los episodios de las novelas de Rabelais que analiza en su libro. Ello explica que no exista el miedo a la vida ni a la muerte, que es vencida por la risa carnavalesca alegre y liberadora. Así, la risa en el modelo de Bajtín es un principio degradador pero siempre ambivalente: rebaja y materializa lo elevado, lo ideal, lo sublime, lo espiritual, lo terrorífico. Todas las fuerzas capaces de someter al ser humano e infundir temor, sean autoridades terrenales, sobrehumanas o la muerte misma, pierden su poder y quedan convertidas en “espantapájaros cómicos” (Bajtín, 1965: 51). La risa carnavalesca es siempre popular y universal. Todo el mundo ríe y se ríe de todo.

NOTAS

8 | Esta es la idea de lo fantástico que yo defiendo y que he expuesto con detalle en diversos trabajos de carácter teórico: véanse Roas (2001), (2004), (2006b) y (2009).

Por el contrario, el universo de lo grotesco romántico (moderno) potencia lo siniestro y lo terrible: el mundo deja de ser algo cotidiano y tranquilizador y se convierte en una entidad caótica, absurda, ajena al ser humano. Aunque esto no debe entenderse en el sentido que le da Kayser (1957), cuyas teorías han marcado buena parte de las reflexiones posteriores sobre lo grotesco moderno: el crítico alemán privilegia en exceso la dimensión terrorífica, en detrimento del siempre necesario lado cómico de lo grotesco, lo que en muchas ocasiones le lleva a olvidar la risa y definir dicha categoría como si en verdad estuviera hablando de lo fantástico.

Si bien lo grotesco moderno es la expresión siniestra de un mundo enajenado, distanciado, donde lo familiar se ha vuelto extraño, la imagen resultante es siempre cómica y terrorífica a la vez. Si una de esas dos caras desaparece, abandonamos el terreno de lo grotesco y entramos en el de otras categorías vecinas: lo fantástico, lo terrorífico, lo absurdo, el humor negro...

Esa evolución de lo grotesco queda perfectamente representada en otro de los relatos más inquietantes de Poe: "Hop-Frog" (1849). Ambientado en la corte de Carlos IV, Poe crea unos personajes y un escenario que –aparentemente– podríamos calificar de carnavalescos, en la mejor tradición rabelesiana. Incluso, para evidenciar dicha conexión, el nombre del autor francés es mencionado explícitamente al describir al rey: "Hubiera preferido [éste] el *Gargantúa* de Rabelais al *Zadig* de Voltaire; de manera general, las bromas de hecho se adaptaban mejor a sus gustos que las verbales" (*Cuentos completos*, 945). La sombra de Rabelais se percibe también en la construcción caricaturesca de rey y sus cortesanos como seres gordos y bromistas. Pero ahí termina la semejanza, pues como el cuento revela enseguida, todos ellos carecen de la vitalidad alegre de los cuerpos rabelesianos. Son seres horribles, malvados, que se divierten torturando y humillando al pobre Hop-Frog, un bufón enano, cojo y contrahecho, cuya imagen tópica también entronca inicialmente con la tradición de lo grotesco carnavalesco.

Como advierte Iehl (1997:71), el rey utiliza al loco no para asociarlo a la comunidad de la risa (según la expresión de Bajtín), sino para aplastarlo con su poder. Ello justificará el sentido final del relato y, sobre todo, el paso de lo grotesco festivo a lo grotesco siniestro. Para vengar la humillación que ha sufrido por parte del rey y sus siete compañeros de burlas (lo han emborrachado, se han mofado de su relación con la enana Trippetta), Hop-Frog trama una broma terrible. Así, los convence de que se disfracen de orangutanes para presentarlos ante la corte como si fueran animales de verdad. Todos participan encantados, suponiendo que van a ser protagonistas de una broma realmente divertida. Para ello, Hop-Frog cubre sus cuerpos

de brea y de lino, y los encadena. Cuando los presenta en público, su imagen es tan realista que provoca escenas de pánico (algunas damas incluso de desmayan). Entonces, iza la cadena con una polea y los deja colgando en el aire. E inmediatamente, les prende fuego y huye del palacio con Trippetta: “Los ocho cadáveres colgaban de sus cadenas en una masa irreconocible, fétida, negruzca, repugnante” (*Cuentos completos*, 955).

Esa “última bufonada”, como él propio Hop-Frog la califica, nada tiene que ver ya con la mascarada carnavalesca, donde, como dice Bajtín, todo el mundo ríe festivamente. Lo que nos muestra Poe, a través del ingenio de Hop-Frog, es la verdadera y terrible cara de los seres humanos y de la sociedad en la que habitamos. El juego con los disfraces de orangután no hace sino literalizar la animalidad, la inhumanidad del rey y sus cortesanos. Menos de un siglo después, Valle-Inclán construirá en sus esperpentos seres animalizados, que se mueven como peles, fantoches o marionetas, potenciando la exageración distorsionada de sus rasgos físicos y psíquicos, en consonancia con la distorsión del mundo. Por eso la risa va aquí de la mano de la inquietud.

En conclusión, los relatos de Poe antes mencionados –pese a sus diversos objetivos– coinciden en proporcionar al receptor una imagen deformada y caricaturesca de la realidad (mucho más siniestra que el mundo al revés propio del grotresco carnavalesco) que funciona como metáfora de la idea moderna del mundo y del ser humano como una entidad caótica, ridícula y sin sentido. Como decía, los personajes de estas historias son siempre convertidos en monigotes, en muñecos: así, al contemplar al *otro* como cosa, nos distanciamos, tomamos conciencia de nuestra superioridad y nos reímos. Aunque, como advierte Bozal (2001: 71), esa sensación de superioridad y/o distanciamiento sólo dura el tiempo que tardamos en darnos cuenta de que esos *otros* somos en realidad nosotros, de que ese *otro* mundo no es más que un reflejo deformado del nuestro.

Bibliografía

- BAJTIN, Mijail (1965): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles (1855): *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas, Lo cómico y la caricatura*, Madrid, A. Machado Libros, 79-117.
- BONAPARTE, Marie (1933): *Edgar Poe. Étude psychoanalytique*, París, Denoël et Steele, 2 vols.
- BOZAL, Valeriano (2001): "Cómico y grotesco", Ch. Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, A. Machado Libros, 13-77.
- CASTEX, Pierre-Georges (1951): *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, París, José Corti.
- CHASTEL, André (1988): *El grotesco*, Madrid, Akal, 2000.
- GROJNOWSKI, Daniel (1990): "Le rire 'moderne' à la fin du XIXe siècle", *Poétique*, 84, 453-469.
- IEHL, Dominique (1997): *Le Grotesque*, París, PUF.
- KAYSER, Wolfgang (1957): *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Nova, 1964.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, y J.L. NANCY (1978): *L'absolut littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, París, Seuil.
- MOREL, Philippe (1997): *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, París, Flammarion.
- POE, Edgar Allan (2009): *Cuentos completos*, Barcelona, Edhasa.
- ROAS, David (2001): "La amenaza de lo fantástico", David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 7-44.
- ROAS, David (2004): "Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable", en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico*, México, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 39-56.
- ROAS, David (2006a): *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Vilagarcía de Arousa, Mirabel Editorial.
- ROAS, David (2006b): "Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico", *Semiosis* (México), 3, 95-116.
- Roas, David (2008): "En los límites de lo fantástico: el cuento grotesco a finales del siglo XIX", Montserrat Amores y Rebeca Martín (eds.), *Estudios sobre el cuento español del siglo XIX* Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 203-222.
- ROAS, David (2009): "¿Hay literatura fantástica después de la mecánica cuántica? Nuevas perspectivas teóricas", Amelia Sanz Cabrerizo (ed.), *Teoría literaria española con voz propia* Madrid, Arco/Libros, 171-189.
- ROSEN, Elisheva (1991): *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, París, Editions du Seuil.
- VAX, Louis (1960): *L'Art et la littérature fantastique*, París, PUF.
- WALTER, George (1995): *Poe*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik.