

# Baytin, Mijail (1971) La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento, Barral Editores, Barcelona

Traducción de:  
JULIO FORCAT  
y CÉSAR CONROY

© de la edición original: Editorial Literatura, 1965  
y Mezhniga, 1971

© de los derechos en lengua castellana  
y de la traducción española:

BARRAL EDITORES, S. A. - Barcelona, 1971

ISBN: 84 - 211 - 2015 - 8

Depósito Legal: B. 52429 - 1974

Printed in Spain

## INTRODUCCION

### PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En nuestro país, Rabelais es el menos popular, el menos estudiado, el menos comprendido y estimado de los grandes escritores de la literatura mundial.

No obstante, Rabelais está considerado como uno de los autores europeos más importantes. Béliński<sup>1</sup> lo ha calificado de genio, de «Voltaire» del siglo XVI, y estima su obra como una de las más valiosas de los siglos pasados. Los especialistas europeos acostumbran a colocarla —por la fuerza de sus ideas, de su arte y por su importancia histórica— inmediatamente después de Shakespeare, e incluso llegan a ubicarlo a la par del inglés. Los románticos franceses, sobre todo Chateaubriand y Hugo, lo tenían por uno de los genios más eminentes de la humanidad de todos los tiempos y pueblos. Se le ha considerado, y se le considera aún, no sólo como un escritor de primer orden, sino también como un sabio y un profeta. He aquí un juicio significativo de Michelet: «Rabelais ha recogido directamente la sabiduría de la corriente popular de los antiguos dialectos, refranes, proverbios y farsas estudiantiles, de la boca de la gente común y los bufones.

»Y a través de esos delirios, aparece con toda su grandeza el genio del siglo y su fuerza profética. Donde no logra descubrir, acierta a entrever, anunciar y dirigir. Bajo cada hoja de la floresta de los sueños se ven frutos que recogerá el porvenir. Este libro es una rama de oro.»<sup>2</sup>

1. Béliński Vissarion (1811-1848), líder de la crítica y la filosofía rusa de vanguardia.

2. Michelet: *Historia de Francia*, Flammarion, t. IX, pág. 466. Se refiere a la rama de oro profética que Sibila entregó a Eneas. En las citas, los subrayados son del autor.

Es evidente que los juicios y apreciaciones de este tipo son muy relativos. No pretendemos decidir si es justo colocar a Rabelais a la par de Shakespeare o por encima o debajo de Cervantes, etc. Por lo demás, el lugar histórico que ocupa entre los creadores de la nueva literatura europea está indiscutiblemente al lado de Dante, Boccaccio, Shakespeare y Cervantes. Rabelais ha influido poderosamente no sólo en los destinos de la literatura y la lengua literaria francesa, sino también en la literatura mundial (probablemente con tanta intensidad como Cervantes). Es también indudable que fue *el más democrático* de los modernos maestros literarios. Para nosotros, sin embargo, su cualidad principal es la de estar más profundamente ligado que los demás a las fuentes *populares* (las que cita Michelet son exactas, sin duda, pero distan mucho de ser exhaustivas); el conjunto de estas fuentes determinaron su sistema de imágenes tanto como su concepción artística.

Y es precisamente ese peculiar carácter popular y, podríamos decir, radical de las imágenes de Rabelais lo que explica que su porvenir sea tan excepcionalmente rico, como correctamente señala Michelet. Es también este carácter popular el que explica «el aspecto no literario» de Rabelais, quiero decir su resistencia a ajustarse a los cánones y reglas del arte literario vigentes desde el siglo XVI hasta nuestros días, independientemente de las variaciones que sufriera su contenido. Rabelais ha rechazado estos moldes mucho más categóricamente que Shakespeare o Cervantes, quienes se limitaron a evitar los cánones clásicos más o menos estrechos de su época. Las imágenes de Rabelais se distinguen por una especie de «carácter no oficial», indestructible y categórico, de tal modo que no hay dogmatismo, autoridad ni formalidad unilateral que pueda armonizar con las imágenes rabelesianas, decididamente hostiles a toda perfección definitiva, a toda estabilidad, a toda formalidad limitada, a toda operación y decisión circunscritas al dominio del pensamiento y la concepción del mundo.

De ahí la soledad tan especial de Rabelais en el curso de los siglos siguientes: es imposible llegar a él a través de los caminos trillados que la creación artística y el pensamiento ideológico de la Europa burguesa, siguieron a lo largo de los últimos cuatro siglos. Y si bien es cierto que en ese tiempo encontramos numerosos admiradores entusiastas de Rabelais, es imposible, en cambio, hallar una comprensión total, claramente formulada, de su obra.

Los románticos, que redescubrieron a Rabelais, como a Shakespeare y a Cervantes, no supieron encontrar su centro y no pasaron por eso de una maravillada sorpresa. Muchos son los comentaristas que Rabelais ha rechazado y rechaza aún; a la mayoría por falta de comprensión. Las

imágenes rabelesianas incluso ahora siguen siendo en gran medida enigmáticas.

El único medio de descifrar esos enigmas, es emprender un estudio en profundidad de sus *fuentes populares*. Si Rabelais se nos presenta como un solitario, sin afinidades con otros grandes escritores de los cuatro últimos siglos, podemos en cambio afirmar que, frente al rico acervo actualizado de la literatura popular, son precisamente esos cuatro siglos de evolución literaria los que se nos presentan aislados y exentos de afinidades mientras *las imágenes rabelesianas están perfectamente ubicadas dentro de la evolución milenaria de la cultura popular*.

Si Rabelais es el más difícil de los autores clásicos, es porque exige, para ser comprendido, la reformulación radical de todas las concepciones artísticas e ideológicas, la capacidad de rechazar muchas exigencias del gusto literario hondamente arraigadas, la revisión de una multitud de nociones y, sobre todo, una investigación profunda de los dominios de la literatura *cómica* popular que ha sido tan poco y tan superficialmente explorada.

Ciertamente, Rabelais es difícil. Pero, en recompensa, su obra, descifrada convenientemente, permite iluminar la cultura cómica popular de varios milenios, de la que Rabelais fue el eminente portavoz en la literatura. Sin lugar a dudas, su novela puede ser la clave que nos permita penetrar en los espléndidos santuarios de la obra cómica popular que han permanecido incomprensidos e inexplorados. Pero antes de entrar en ellos, es fundamental conocer esta clave.

La presente introducción se propone plantear los problemas de la cultura cómica popular de la Edad Media y el Renacimiento, discernir sus dimensiones y definir previamente sus rasgos originales.

Como hemos dicho, la risa popular y sus formas, constituyen el campo menos estudiado de la creación popular. La concepción estrecha del carácter popular y del folklore nacida en la época pre-romántica y rematada esencialmente por Herder y los románticos, excluye casi por completo la cultura específica de la plaza pública y también el humor popular en toda la riqueza de sus manifestaciones. Ni siquiera posteriormente los especialistas del folklore y la historia literaria han considerado el humor del pueblo en la plaza pública como un objeto digno de estudio desde el punto de vista cultural, histórico, folklórico o literario. Entre las numerosas investigaciones científicas consagradas a los ritos, los mitos y las obras populares, líricas y épicas, la risa no ocupa sino un lugar modesto. Incluso en esas condiciones, la naturaleza específica de la risa popular aparece totalmente deformada porque se le aplican ideas y nociones que le son ajenas pues pertenecen verdaderamente al dominio de la cultura y la

estética burguesa contemporáneas. Esto nos permite afirmar, sin exageración, que la profunda originalidad de la antigua cultura cómica popular no nos ha sido revelada.

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

Las múltiples manifestaciones de esta cultura pueden subdividirse en tres grandes categorías:

- 1) *Formas y rituales del espectáculo* (festejos carnalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.);
- 2) *Obras cómicas verbales* (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar;
- 3) *Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero* (insultos, juramentos, lemas populares, etc.).

Estas tres categorías, que reflejan en su heterogeneidad un mismo aspecto cómico del mundo, están estrechamente interrelacionadas y se combinan entre sí.

Vamos a definir previamente cada una de las tres formas.

Los festejos del carnaval, con todos los actos y ritos cómicos que contienen, ocupaban un lugar muy importante en la vida del hombre medieval. Además de los carnavales propiamente dichos, que iban acompañados de actos y procesiones complicadas que llenaban las plazas y las calles durante días enteros, se celebraban también la «fiesta de los bobos» (*fiesta stultorum*) y la «fiesta del asno»; existía también una «risa pascual» (*risus paschalis*) muy singular y libre, consagrada por la tradición. Además, casi todas las fiestas religiosas poseían un aspecto cómico popular y público, consagrado también por la tradición. Es el caso, por ejemplo, de las «fiestas del templo», que eran seguidas habitualmente por ferias y por un rico cortejo de regocijos populares (durante los cuales se exhibían gigantes, enanos, monstruos, bestias «sabias», etc.). La representación de los misterios acontecía en un ambiente de carnaval. Lo mismo ocurría con las fiestas agrícolas, como la vendimia, que se celebraban asimismo en las

ciudades. La risa acompañaba también las ceremonias y los ritos civiles de la vida cotidiana: así, los bufones y los «tontos» asistían siempre a las funciones del ceremonial serio, parodiando sus actos (proclamación de los nombres de los vencedores de los torneos, ceremonias de entrega del derecho de vasallaje, de los nuevos caballeros armados, etc.). Ninguna fiesta se desarrollaba sin la intervención de los elementos de una organización cómica; así, para el desarrollo de una fiesta, la elección de reinas y reyes de la «risa».

Estas formas rituales y de espectáculo organizadas a la manera cómica y consagradas por la tradición, se habían difundido en todos los países europeos, pero en los países latinos, especialmente en Francia, destacaban por su riqueza y complejidad particulares. Al analizar el sistema rabeliano de imágenes dedicaremos un examen más completo y detallado a las mismas.

Todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o del Estado feudal. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas. Esto creaba una especie de *dualidad del mundo*, y creemos que sin tomar esto en consideración no se podría comprender ni la conciencia cultural de la Edad Media ni la civilización renacentista. La ignorancia o la subestimación de la risa popular en la Edad Media deforma también el cuadro evolutivo histórico de la cultura europea en los siglos siguientes.

La dualidad en la percepción del mundo y la vida humana ya existían en el estadio anterior de la civilización primitiva. En el folklore de los pueblos primitivos se encuentra, paralelamente a los cultos serios (por su organización y su tono) la existencia de cultos cómicos, que convertían a las divinidades en objetos de burla y blasfemia («risa ritual»); paralelamente a los mitos serios, mitos cómicos e injuriosos; paralelamente a los héroes, sus sosias paródicos. Hace muy poco que los especialistas del folklore comienzan a interesarse en los ritos y mitos cómicos.<sup>1</sup>

Pero en las etapas primitivas, dentro de un régimen social que no co-

1. Véanse los interesantísimos análisis de los sosias cómicos y las reflexiones que éstos suscitan en la obra de E. Meletinski, *El origen de la epopeya heroica*, Moscú, 1963 (en ruso).

nochía todavía ni las clases ni el Estado, los aspectos serios y cómicos de la divinidad, del mundo y del hombre eran, según todos los indicios, igualmente sagrados e igualmente, podríamos decir, «oficiales». Este rasgo persiste a veces en algunos ritos de épocas posteriores. Así, por ejemplo, en la Roma antigua, durante la ceremonia del triunfo, se celebraba y se escarnece al vencedor en igual proporción; del mismo modo, durante los funerales se lloraba (o celebraba) y se ridiculizaba al difunto. Pero cuando se establece el régimen de clases y de Estado, se hace imposible otorgar a ambos aspectos derechos iguales, de modo que las formas cómicas —algunas más temprano, otras más tarde—, adquieren un carácter no oficial, su sentido se modifica, se complica y se profundiza, para transformarse finalmente en las formas fundamentales de expresión de la cosmovisión y la cultura populares.

Es el caso de los regocijos carnalescos de la Antigüedad, sobre todo las saturnales romanas, así como de los carnavales de la Edad Media, que están evidentemente muy alejados de la risa ritual que conocía la comunidad primitiva.

¿Cuáles son los rasgos típicos de las formas rituales y de los espectáculos cómicos de la Edad Media, y, ante todo, cuál es su naturaleza, es decir su modo de existencia?

No se trata por supuesto de ritos religiosos, como en el género de la liturgia cristiana, a la que están relacionados por antiguos lazos genéricos. El principio cómico que preside los ritos carnalescos los exime completamente de todo dogmatismo religioso o eclesiástico, del misticismo, de la piedad, y están por lo demás desprovistos de carácter mágico o encantatorio (no piden ni exigen nada). Más aún, ciertas formas carnalescas son una verdadera parodia del culto religioso. Todas estas formas son decididamente exteriores a la Iglesia y a la religión. Pertenecen a una esfera particular de la vida cotidiana.

Por su carácter concreto y sensible y en razón de un poderoso elemento de *juego*, se relacionan preferentemente con las formas artísticas y animadas de imágenes, es decir con las formas del espectáculo teatral. Y es verdad que las formas del espectáculo teatral de la Edad Media se asemejan en lo esencial a los carnavales populares, de los que forman parte en cierta medida. Sin embargo, el núcleo de esta cultura, es decir el carnaval, no es tampoco la forma puramente *artística* del espectáculo teatral, y, en general, no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego.

De hecho, el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya

que una escena destruiría el carnaval (e inversamente, la destrucción del escenario destruiría el espectáculo teatral). Los espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la *libertad*. El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente.

La idea del carnaval ha sido observada y se ha manifestado de forma muy sensible en las saturnales romanas, que eran experimentadas como un retorno efectivo y completo (aunque provisorio) al país de la edad de oro. Las tradiciones de las saturnales sobrevivieron en el carnaval de la Edad Media, que representó, con más plenitud y pureza que otras fiestas de la misma época, la idea de la renovación universal. Los demás regocijos de tipo carnalesco eran limitados y encarnaban la idea del carnaval en una forma menos plena y menos pura; sin embargo, la idea subsistía y se la concebía como una huida provisional de los moldes de la vida ordinaria (es decir, oficial).

En este sentido el carnaval no era una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien una forma concreta de la vida misma, que no era simplemente representada sobre un escenario, sino vivida en la duración del carnaval. Esto puede expresarse de la siguiente manera: durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral) su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios. Aquí la forma efectiva de la vida es al mismo tiempo su forma ideal resucitada.

Los bufones y payasos son los personajes característicos de la cultura cómica de la Edad Media. En cierto modo, los vehículos permanentes y consagrados del principio carnalesco en la vida cotidiana (aquella que se desarrollaba fuera del carnaval). Los bufones y payasos, como por ejemplo el payaso Triboulet, que actuaba en la corte de Francisco I (y que figura también en la novela de Rabelais), no eran actores que desempeñaban su papel sobre el escenario (a semejanza de los cómicos que luego interpretarían Arlequín, Hans Wurst, etc.). Por el contrario, ellos seguían siendo bufones y payasos en todas las circunstancias de su vida. Como tales, encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real e ideal. Se situaban en la frontera entre la vida y el arte (en una esfera intermedia), ni personajes excéntricos o estúpidos ni actores cómicos.

En suma, durante el carnaval es la vida misma la que interpreta, y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real. Esta es la naturaleza específica del carnaval, su modo particular de existencia.

El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. Es su *vida festiva*. La fiesta es el rasgo fundamental de todas las formas de ritos y espectáculos cómicos de la Edad Media. Todas esas formas presentaban un lazo exterior con las fiestas religiosas. Incluso el carnaval, que no coincidía con ningún hecho de la vida sacra, con ninguna fiesta santa, se desarrollaba durante los últimos días que precedían a la gran cuaresma (de allí los nombres franceses de *Mardi gras* o *Carême-prenant* y, en los países germánicos, de *Fastnacht*). La línea genética que une estas formas a las festividades agrícolas paganas de la Antigüedad, y que incluyen en su ritual el elemento cómico, es más esencial aún.

Las festividades (cualquiera que sea su tipo) son una *forma primordial* determinante de la civilización humana. No hace falta considerarlas ni explicarlas como un producto de las condiciones y objetivos prácticos del trabajo colectivo, o interpretación más vulgar aún, de la necesidad biológica (fisiológica) de descanso periódico. Las festividades siempre han tenido un contenido esencial, un sentido profundo, han expresado siempre una concepción del mundo. Los «ejercicios» de reglamentación y perfeccionamiento del proceso del trabajo colectivo, el «juego del trabajo», el descanso o la tregua en el trabajo nunca han llegado a ser verdaderas *fiestas*. Para que lo sea hace falta un elemento más, proveniente del mundo del espíritu y de las ideas. Su sanción debe emanar no del mundo de los *medios* y condiciones indispensables, sino del mundo de los *objetivos superiores* de la existencia humana, es decir, el mundo de los ideales. Sin esto, no existe clima de fiesta.

Las fiestas tienen siempre una relación profunda con el tiempo. En la base de las fiestas hay siempre una concepción determinada y concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico. Además las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta. Son estos momentos precisamente (bajo las formas concretas de las diferentes fiestas) los que crearon el clima típico de la fiesta.

Bajo el régimen feudal existente en la Edad Media, este carácter festivo, es decir la relación de la fiesta con los objetivos superiores de la existencia humana, la resurrección y la renovación, sólo podía alcanzar su plenitud y su pureza en el carnaval y en otras fiestas populares y públicas. La fiesta se convertía en esta circunstancia en la forma que adoptaba la

segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia.

En cambio, las fiestas oficiales de la Edad Media (tanto las de la Iglesia como las del Estado feudal) no sacaban al pueblo del orden existente, ni eran capaces de crear esta segunda vida. Al contrario, contribuían a consagrar, sancionar y fortificar el régimen vigente. Los lazos con el tiempo se volvían puramente formales, las sucesiones y crisis quedaban totalmente relegadas al pasado. En la práctica, la fiesta oficial miraba sólo hacia atrás, hacia el pasado, del que se servía para consagrar el orden social presente. La fiesta oficial, incluso a pesar suyo a veces, tendía a consagrar la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo: jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes. La fiesta era el triunfo de la verdad prefabricada, victoriosa, dominante, que asumía la apariencia de una verdad eterna, inmutable y perentoria. Por eso el tono de la fiesta oficial traicionaba la *verdadera* naturaleza de la fiesta humana y la desfiguraba. Pero como su carácter auténtico era indestructible, tenían que tolerarla e incluso legalizarla parcialmente en las formas exteriores y oficiales de la fiesta y concederle un sitio en la plaza pública.

A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto.

La abolición de las relaciones jerárquicas poseía una significación muy especial. En las fiestas oficiales las distinciones jerárquicas se destacaban a propósito, cada personaje se presentaba con las insignias de sus títulos, grados y funciones y ocupaba el lugar reservado a su rango. Esta fiesta tenía por finalidad la consagración de la desigualdad, a diferencia del carnaval en el que todos eran iguales y donde reinaba una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar.

A diferencia de la excepcional jerarquización del régimen feudal, con su extremo encasillamiento en estados y corporaciones, este contacto libre y familiar era vivido intensamente y constituía una parte esencial de la visión carnalesca del mundo. El individuo parecía dotado de una segunda vida que le permitía establecer nuevas relaciones, verdaderamente humanas, con sus semejantes. La alienación desaparecía provisionalmente. El hombre volvía a sí mismo y se sentía un ser humano entre sus semejantes. El auténtico humanismo que caracterizaba estas relaciones no era en abso-

Auto fruto de la imaginación o el pensamiento abstracto, sino que se experimentaba concretamente en ese contacto vivo, material y sensible. El ideal utópico y el real se basaban provisionalmente en la visión carnavalesca, única en su tipo.

En consecuencia, esta eliminación provisional, a la vez ideal y efectiva, de las relaciones jerárquicas entre los individuos, creaba en la plaza pública un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales. Se elaboraban formas especiales del lenguaje y de los ademanes, francas y sin constricciones, que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta. Esto produjo el nacimiento de un lenguaje carnavalesco típico, del cual encontraremos numerosas muestras en Rabelais.

A lo largo de siglos de evolución, el carnaval medieval, prefigurado en los ritos cómicos anteriores, de antigüedad milenaria (en los que incluimos las saturnales) originó una lengua propia de gran riqueza, capaz de expresar las formas y símbolos del carnaval y de transmitir la cosmovisión carnavalesca unitaria pero compleja del pueblo. Esta visión, opuesta a todo lo previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad, necesitaba manifestarse con unas formas de expresión dinámicas y cambiantes (proteicas) fluctuantes y activas. De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la «rueda») del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un «mundo al revés». Es preciso señalar sin embargo que la parodia carnavalesca está muy alejada de la parodia moderna puramente negativa y formal; en efecto, al negar, aquélla resucita y renueva a la vez. La negación pura y llana es casi siempre ajena a la cultura popular.

En la presente introducción, nos hemos limitado a tratar muy rápidamente las formas y los símbolos carnavalescos, dotados de una riqueza y originalidad sorprendentes. El objetivo fundamental de nuestro estudio es hacer asequible esta lengua semiolvidada, de la que comenzamos a perder la comprensión de ciertos matices. Porque ésta es, precisamente, la lengua que utilizó Rabelais. Sin conocerla bien, no podríamos comprender realmente el sistema de imágenes rabelaisianas. Recordemos que esta lengua carnavalesca fue empleada también, en manera y proporción diversas, por

Erasmus, Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Guevara y Quevedo; y también por la «literatura de los bufones alemanes» (*Narrenliteratur*), Hans Sachs, Fischart, Grimmelshausen y otros. Sin conocer esta lengua es imposible conocer a fondo y bajo todos sus aspectos la literatura del Renacimiento y del barroco. No sólo la literatura, sino también las utopías del Renacimiento y su concepto del mundo estaban influidas por la visión carnavalesca del mundo y a menudo adoptaban sus formas y símbolos.

Explicaremos previamente la naturaleza compleja del humor carnavalesco. Es, ante todo, un humor festivo. No es en consecuencia una reacción individual ante uno u otro hecho «singular» aislado. La risa carnavalesca es ante todo patrimonio *del pueblo* (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); *todos* ríen, la risa es «general»; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortalja y resucita a la vez.

Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnea a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte.

Esta es una de las diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la época moderna. El autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen.

Debemos señalar especialmente el carácter utópico y de cosmovisión de esta risa festiva, dirigida contra toda concepción de superioridad. Esta risa mantiene viva aún, con un cambio sustancial de sentido, la burla ritual de la divinidad, tal como existía en los antiguos ritos cómicos. Pero los elementos culturales característicos han desaparecido, y sólo subsisten los rasgos humanos, universales y utópicos.

Es absolutamente necesario plantear adecuadamente el problema de la risa popular. Los estudios que se le han consagrado incurren en el error de modernizarla groseramente, interpretándola dentro del espíritu de la literatura cómica moderna, ya sea como un humor satírico negativo (designando así a Rabelais como autor exclusivamente satírico) o como una

risa agradable destinada únicamente a divertir, ligera y desprovista de profundidad y fuerza. Generalmente su carácter ambivalente pasa desapercibido por completo.

Pasamos ahora a la segunda forma de cultura cómica popular: las obras verbales en latín y en lengua vulgar. No se trata de folklore (aunque algunas de estas obras en lengua vulgar puedan considerarse así). Esta literatura está imbuida de la cosmovisión carnalesca, utilizaba ampliamente la lengua de las formas carnalescas, se desarrollaba al amparo de las osadías legitimadas por el carnaval, y en la mayoría de los casos estaba fundamentalmente ligada a los regocijos carnalescos, cuya parte literaria solía representar.<sup>1</sup> En esta literatura, la risa era ambivalente y festiva. A su vez esta literatura era una literatura festiva y recreativa, típica de la Edad Media.

Ya dijimos que las celebraciones carnalescas ocupaban un importante lugar en la vida de las poblaciones medievales, incluso desde el punto de vista de su duración: en las grandes ciudades llegaban a durar tres meses por año. La influencia de la cosmovisión carnalesca sobre la concepción y el pensamiento de los hombres, era radical: les obligaba a renegar en cierto modo de su condición oficial (como monje, clérigo o sabio) y a contemplar el mundo desde un punto de vista cómico y carnalesco. No sólo los escolares y los clérigos, sino también los eclesiásticos de alta jerarquía y los doctos teólogos se permitían alegres distracciones durante las cuales se desprendían de su piadosa gravedad, como en el caso de los «juegos monacales» (*Joca monacorum*), título de una de las obras más apreciadas de la Edad Media. En sus celdas de sabio escribían tratados más o menos paródicos y obras cómicas en latín.

La literatura cómica medieval se desarrolló durante todo un milenio y aún más, si consideramos que sus comienzos se remontan a la antigüedad cristiana. Durante este largo período, esta literatura sufrió cambios muy importantes (menos sensibles en la literatura en lengua latina). Surgieron géneros diversos y variaciones estilísticas. A pesar de todas las diferencias de época y género, esta literatura sigue siendo —en diversa proporción— la expresión de la cosmovisión popular y carnalesca, y sigue empleando en consecuencia la lengua de sus formas y símbolos.

La literatura latina paródica o semi-paródica está enormemente difundida. Poseemos una cantidad considerable de manuscritos en los cuales la ideología oficial de la Iglesia y sus ritos son descritos desde el punto de vista cómico.

1. Una situación análoga se observaba en la Roma antigua, donde los atrevimientos de las saturnales se transmitían a la literatura cómica.

La risa influyó en las más altas esferas del pensamiento y el culto religioso.

Una de las obras más antiguas y célebres de esta literatura, *La Cena de Cipriano* (*Coena Cypriani*), invirtió con espíritu carnalesco las Sagradas Escrituras (Biblia y Evangelios). Esta parodia estaba autorizada por la tradición de la *risa pascual* (*risus paschalis*) libre; en ella encontramos ecos lejanos de las saturnales romanas. Otra obra antigua del mismo tipo, *Vergilius Maro grammaticus*, es un sabihondo tratado semiparódico sobre la gramática latina, como también una parodia de la sabiduría escolástica y de los métodos científicos de principios de la Edad Media. Estas dos obras inauguran la literatura cómica medieval en latín y ejercen una influencia preponderante sobre sus tradiciones y se sitúan en la confluencia de la Antigüedad y la Edad Media. Su popularidad ha persistido casi hasta la época del Renacimiento. Como consecuencia, surgen dobles paródicos de los elementos del culto y el dogma religioso. Es la denominada *parodia sacra*, uno de los fenómenos más originales y menos comprendidos de la literatura medieval.

Sabemos que existen numerosas liturgias paródicas (*Liturgia de los bebedores*, *Liturgia de los jugadores*, etc.), parodias de las lecturas evangélicas, de las plegarias, incluso de las más sagradas (como el Padre Nuestro, el Ave María, etc.), de las letanías, de los himnos religiosos, de los salmos, así como imitaciones de las sentencias evangélicas, etc. Se escribieron testamentos paródicos, resoluciones que parodiaban los concilios, etc. Este nuevo género literario casi infinito, estaba consagrado por la tradición y tolerado en cierta medida por la Iglesia. Había una parte escrita que existía bajo la égida de la «risa pascual» o «risa navideña» y otra (liturgias y plegarias paródicas) que estaba en relación directa con la «fiesta de los tontos» y era interpretada en esa ocasión.

Además, existían otras variedades de la literatura cómica latina, como, por ejemplo, las disputas y diálogos paródicos, las crónicas paródicas, etc. Sus autores debían poseer seguramente un cierto grado de instrucción —en algunos casos muy elevado—. Eran los ecos de la risa de los carnales públicos que repercutían en los muros de los monasterios, universidades y colegios.

La literatura cómica latina de la Edad Media llegó a su apoteosis durante el apogeo del Renacimiento, con el *Elogio de la locura* de Erasmo (una de las creaciones más eminentes del humor carnalesco en la literatura mundial) y con las *Cartas de hombres oscuros* (*Epistolae obscurorum virorum*).

La literatura cómica en lengua vulgar era igualmente rica y más variada aún. Encontramos en esta literatura escritos análogos a la *parodia*

*sacra*: plegarias paródicas, homilías (denominados *sermones alegres* en Francia), canciones de Navidad, leyendas sagradas, etc. Sin embargo, lo predominante eran sobre todo las parodias e imitaciones laicas que escarnecen al régimen feudal y su epopeya heroica.

Es el caso de las epopeyas paródicas de la Edad Media que ponen en escena animales, bufones, tramposos y tontos; elementos de la epopeya heroica paródica que aparecen en los *cantators*, aparición de dobles cómicos de los héroes épicos (Rolando cómico), etc. Se escriben novelas de caballería paródicas, tales como *La mula sin brida* y *Aucassin y Nicolette*. Se desarrollan diferentes géneros de retórica cómica: varios «debates» carnavalescos, disputas, diálogos, «elogios» (o «ilustraciones»), etc. La risa carnaval replica en las fábulas y en las piezas líricas compuestas por *vaguants* (escolares vagabundos).

Estos géneros y obras están relacionados con el carnaval público y utilizan, más ampliamente que los escritos en latín, las fórmulas y los símbolos del carnaval. Pero es la dramaturgia cómica medieval la que está más estrechamente ligada al carnaval. La primera pieza cómica —que conservamos— de Adam de la Halle, *El juego de la enramada*, es una excelente muestra de la visión y de la comprensión de la vida y el mundo puramente carnavalescos; contiene en germen numerosos elementos del futuro mundo rabeliano. Los milagros y moralejas son «carnavalizados» en mayor o menor grado. La risa se introduce también en los misterios; las diabluras-misterios, por ejemplo, poseen un carácter carnavalesco muy marcado. Las gangarillas son también un género extremadamente «carnavalizado» de fines de la Edad Media.

Hemos tratado superficialmente en estas páginas algunas de las obras más conocidas de la literatura cómica, que pueden mencionarse sin necesidad de recurrir a comentarios especiales. Esto bastará para plantear escuetamente el problema. Pero en lo sucesivo, a medida que analicemos la obra de Rabelais, nos detendremos con más detalle en esos géneros y obras, y en otros géneros y obras menos conocidos.

Seguiremos ahora con la tercera forma de expresión de la cultura cómica popular, es decir con ciertos fenómenos y géneros del vocabulario familiar y público de la Edad Media y el Renacimiento. Ya dijimos que durante el carnaval en las plazas públicas, la abolición provisoria de las diferencias y barreras jerárquicas entre las personas y la eliminación de ciertas reglas y tabúes vigentes en la vida cotidiana, creaban un tipo especial de comunicación a la vez ideal y real entre la gente, imposible de

establecer en la vida ordinaria. Era un contacto familiar y sin restricciones.

Como resultado, la nueva forma de comunicación produjo nuevas formas lingüísticas: géneros inéditos, cambios de sentido o eliminación de ciertas formas desusadas, etc. Es muy conocida la existencia de fenómenos similares en la época actual. Por ejemplo, cuando dos personas crean vínculos de amistad, la distancia que las separa se aminora (están en «pie de igualdad») y las formas de comunicación verbal cambian completamente: se tutean, emplean diminutivos, incluso sobrenombres a veces, usan epítetos injuriosos que adquieren un sentido afectuoso; pueden llegar a burlarse la una de la otra (si no existieran esas relaciones amistosas sólo un tercero podría ser objeto de esas burlas), palmotearse en la espalda e incluso en el *vientre* (gesto carnavalesco por excelencia), no necesitan pulir el lenguaje ni evitar los tabúes, por lo cual se dicen palabras y expresiones inconvenientes, etc.

Pero aclaremos que este contacto familiar en la *vida ordinaria* moderna está muy lejos del contacto libre y familiar que se establece en la plaza pública durante el carnaval popular. Falta un elemento esencial: el carácter universal, el clima de fiesta, la idea utópica, la concepción profunda del mundo. En general, al otorgar un contenido cotidiano a ciertas fiestas del carnaval, aunque manteniendo su aspecto exterior, se llega en la actualidad a perder su sentido interno profundo. Recordemos de paso que ciertos elementos rituales antiguos de fraternidad sobrevivieron en el carnaval, adoptando un nuevo sentido y una forma más profunda. Ciertos ritos antiguos se incorporaron a la vida práctica moderna por intermedio del carnaval, pero perdieron casi por completo la significación que tenían en éste.

El nuevo tipo de relaciones familiares establecidas durante el carnaval se refleja en una serie de fenómenos lingüísticos. Nos detendremos en algunos.

El lenguaje familiar de la plaza pública se caracteriza por el uso frecuente de groserías, o sea de expresiones y palabras injuriosas, a veces muy largas y complicadas. Desde el punto de vista gramatical y semántico, las groserías están normalmente aisladas en el contexto del lenguaje y consideradas como fórmulas fijas del mismo género del proverbio. Por lo tanto, puede afirmarse que las groserías son una clase verbal especial del lenguaje familiar. Por su origen no son homogéneas y cumplieron funciones de carácter especialmente mágico y encantatorio en la comunicación primitiva.

Lo que nos interesa más especialmente son las groserías blasfematorias dirigidas a las divinidades y que constituían un elemento necesario de los



cultos cómicos más antiguos. Estas blasfemias eran ambivalentes: degradaban y mortificaban a la vez que regeneraban y renovaban. Y son precisamente estas blasfemias ambivalentes las que determinaron el carácter verbal típico de las groserías en la comunicación familiar carnavalesca. En efecto, durante el carnaval estas groserías cambiaban considerablemente de sentido, para convertirse en un fin en sí mismo y adquirir así universalidad y profundidad. Gracias a esta metamorfosis, las palabrotas contribuían a la creación de una atmósfera de libertad dentro de la vida secundaria carnavalesca.

Desde muchos puntos de vista, los *juramentos* son similares a las groserías. También ellos deben considerarse como un género verbal especial, con las mismas bases que las groserías (carácter aislado, acabado y autosuficiente). Si inicialmente los juramentos no tenían ninguna relación con la risa, al ser eliminados de las esferas del lenguaje oficial, pues infringían sus reglas verbales, no les quedó otro recurso que el de implantarse en la esfera libre del lenguaje familiar. Sumergidos en el ambiente del carnaval, adquirieron un valor cómico y se volvieron ambivalentes.

Los demás fenómenos verbales, como por ejemplo las obscenidades, corrieron una suerte similar. El lenguaje familiar se convirtió en cierto modo en receptáculo donde se acumularon las expresiones verbales prohibidas y eliminadas de la comunicación oficial. A pesar de su heterogeneidad originaria, estas palabras asimilaron la cosmovisión carnavalesca, modificaron sus antiguas funciones, adquirieron un tono cómico general, y se convirtieron, por así decirlo, en las chispas de la llama única del carnaval, llamada a renovar el mundo.

Nos detendremos a su debido tiempo en los demás aspectos originales del lenguaje familiar. Señalemos, como conclusión, que este lenguaje ejerció una gran influencia en el estilo de Rabelais.

Acabamos de pasar revista a las tres principales fuentes de expresión de la cultura cómica popular de la Edad Media. Los fenómenos que hemos analizado ya han sido estudiados por los especialistas (sobre todo la literatura cómica en lengua vulgar). Pero han sido estudiados en forma aislada, totalmente desligados de su seno materno, esto es de las formas rituales y los espectáculos carnavalescos, por lo cual no se tuvo en cuenta la unidad de la cultura cómica popular en la Edad Media. *Todavía no han sido planteados los problemas de esta cultura.*

Por esta razón no se comprendió la concepción cómica del mundo, única y profundamente original, que está detrás de la diversidad y la heterogeneidad de estos fenómenos, que sólo representan su aspecto fragmentario.

Por eso aún no se ha descubierto la esencia de estos fenómenos, que fueron estudiados únicamente desde el punto de vista de las reglas culturales, estéticas y literarias de la época moderna, sin ubicarlos en la época a la que pertenecen. Fueron, por el contrario, *modernizados*, lo que explica por qué fueron interpretados erróneamente. El tipo particular de imágenes cómicas, unitario en su diversidad y característico de la cultura popular de la Edad Media no ha sido comprendido, por ser totalmente ajeno a los tiempos modernos (sobre todo al siglo XIX). Daremos a continuación una definición preliminar.

Se suele destacar el predominio excepcional que tiene en la obra de Rabelais el principio de la vida material y corporal: imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual. Son imágenes exageradas e hipertrofiadas. Muchos bautizaron a Rabelais con el título de gran poeta de la «carne» y el «vientre» (Víctor Hugo, por ejemplo). Otros le reprocharon su «fisiologismo grosero», su «biologismo» y su «naturalismo», etc. Los demás autores del Renacimiento tuvieron inclinaciones literarias análogas, aunque menos fuertes (Boccaccio, Shakespeare y Cervantes). Algunos lo interpretaron como una «rehabilitación de la carne» típica de la época, surgida como reacción al ascetismo medieval. A veces se pretendió considerarlo como una manifestación típica de la vida burguesa, es decir del interés material del *homo economicus* en su aspecto privado y egoísta.

Las explicaciones de este tipo son sólo formas de *modernización* de las imágenes materiales y corporales de la literatura del Renacimiento; se le atribuyen significaciones estrechas y modificadas de acuerdo al sentido que la «materia», y el «cuerpo» y la «vida material» (comer, beber, necesidades naturales, etc.) adquirieron en las concepciones de los siglos siguientes (sobre todo el siglo XIX).

Sin embargo, las imágenes referentes a la vida material y corporal en Rabelais (y en los demás autores del Renacimiento) son la herencia (un tanto modificada, para ser precisos) de la cultura cómica popular, de un tipo peculiar de imágenes y, más ampliamente, de una concepción estética de la vida práctica que caracteriza a esta cultura y la diferencia claramente de las culturas de los siglos posteriores (a partir del clasicismo). Vamos a darle a esta concepción el nombre convencional de *realismo grotesco*.

En el realismo grotesco (es decir en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular) el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor.

En el realismo grotesco, el elemento espontáneo material y corporal

es un principio profundamente *positivo* que, por otra parte, no aparece bajo una forma egoísta ni separado de los demás aspectos vitales. El *principio material y corporal* es percibido como *universal y popular*, y como tal, se opone a toda *separación de las raíces materiales y corporales del mundo*, a todo *aislamiento y confinamiento en sí mismo*, a todo carácter ideal abstracto o *intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo*. El cuerpo y la vida corporal adquieren a la vez un carácter cósmico y universal; no se trata tampoco del cuerpo y la fisiología en el sentido estrecho y determinado que tienen en nuestra época; todavía no están singularizados ni separados del resto del mundo.

El portador del principio material y corporal no es aquí ni el ser biológico aislado ni el egoísta individuo burgués, sino el pueblo, *un pueblo* que en su evolución crece y se renueva constantemente. Por eso el elemento corporal es tan magnífico, exagerado e infinito. Esta exageración tiene un *carácter positivo y afirmativo*. El centro capital de estas imágenes de la vida corporal y material son la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia. Las manifestaciones de la vida material y corporal no son atribuidas a un ser biológico aislado o a un individuo económico privado y egoísta, sino a una especie de cuerpo popular, colectivo y genérico (aclararemos más tarde el sentido de estas afirmaciones). La abundancia y la universalidad determinan a su vez el carácter *alegre y festivo* (no cotidiano) de las imágenes referentes a la vida material y corporal. El principio material y corporal es el principio de la fiesta, del banquete de la alegría, de la «buena comida». Este rasgo subsiste considerablemente en la literatura y el arte del Renacimiento, y sobre todo en Rabelais.

El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la *degradación*, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto. Es el caso, por ejemplo, de la *Coena Cipriani* (*La Cena de Cipriano*) que hemos mencionado, y de otras parodias latinas de la Edad Media extraídas de la Biblia, de los evangelios y de otros textos sagrados. En ciertos diálogos cómicos muy populares en la Edad Media, como, por ejemplo, los que sostienen Salomón y Marcoul, hay un contrapunto entre las máximas salomónicas, expresadas con un tono grave y elevado, y las máximas jocosas y pedestres del bufón Marcoul referidas todas premeditadamente al mundo material (beber, comer, digestión, vida sexual).<sup>1</sup> Debemos aclarar además que uno de los procedimientos típicos de la comedia medieval consiste en transferir las ceremonias y ritos elevados al plano material y corporal; así hacían los bufones durante los torneos, las

1. Los diálogos de Salomón y Marcoul, degradantes y pedestres, son muy similares a los diálogos sostenidos entre Don Quijote y Sancho Panza.

ceremonias de los nuevos caballeros armados y en otras ocasiones solemnes. Numerosas degradaciones de la ideología y del ceremonial caballerescos que aparecen en el Don Quijote están inspiradas en la tradición del realismo grotesco.

La gramática jocosa estaba muy en boga en el ambiente escolar culto de la Edad Media. Esta tradición, que se remonta al *Vergilius grammaticus*, se extiende a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento y subsiste aún oralmente en las escuelas, colegios y seminarios religiosos de la Europa Occidental. En esta gramática, todas las categorías gramaticales, casos, formas verbales, etc., son transferidas al plano material y corporal, sobre todo erótico.

No sólo las parodias en el sentido estrecho del término, sino también las demás formas del realismo grotesco tienden a degradar, corporizar y vulgarizar. Esta es la cualidad esencial de este realismo, que lo separa de las demás formas «nobles» de la literatura y el arte medieval. La risa popular, que estructura las formas del realismo grotesco, estuvo siempre ligada a lo material y corporal. La risa degrada y materializa.

¿Cuál es el carácter que asumen estas *degradaciones* típicas del realismo? Responderemos sucintamente por ahora, ya que el estudio de las obras de Rabelais nos permitirá, en los capítulos siguientes precisar, ampliar y profundizar nuestra concepción al respecto.

En el realismo grotesco, la degradación de lo sublime no tiene un carácter formal o relativo. Lo «alto» y lo «bajo» poseen allí un sentido completa y rigurosamente *topográfico*. Lo «alto» es el cielo; lo «bajo» es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno). Este es el valor topográfico de lo alto y lo bajo en su aspecto cósmico. En su faz *corporal*, que no está nunca separada estrictamente de su faz cósmica, lo alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero. El realismo grotesco y la parodia medieval se basan en estas significaciones absolutas. Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y *al mismo tiempo* de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un *nuevo* nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es *ambivalente*, es a la vez negación y afirmación. No es sólo disolución en la nada y en la

destrucción absoluta sino también inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento, donde todo crece profusamente. Lo «inferior» para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un *comienzo*.

Por eso la parodia medieval no se parece en nada a la parodia literaria puramente formal de nuestra época.

La parodia moderna también degrada, pero con un carácter exclusivamente negativo, carente de ambivalencia regeneradora. Por eso la parodia como género y la degradación en general no podrían conservar, en la época moderna, su extensa significación originaria. Las degradaciones (paródicas y de otro tipo) son también muy características de la literatura del Renacimiento, que perpetúa de esta forma las mejores tradiciones de la cultura cómica popular (de modo particularmente completo y profundo en Rabelais). Pero ya en esta época el principio material y corporal cambia de signo, se vuelve paulatinamente más estrecho y su naturalismo y carácter festivo se atenúan. Pero este proceso sólo está en su comienzo aún en esta época, como lo demuestra claramente el ejemplo de *Don Quijote*.

La línea principal de las degradaciones paródicas conduce en Cervantes a una comunión con la fuerza productora y *regeneradora* de la tierra y el cuerpo. Es la prolongación de la línea grotesca. Pero al mismo tiempo el principio material y corporal comienza a empobrecerse y a debilitarse. Entra en estado de crisis y desdoblamiento y las imágenes de la vida material y corporal comienzan a adquirir una vida dual.

La panza de Sancho Panza, su apetito y su sed, son aún esencial y profundamente carnales; su inclinación por la abundancia y la plenitud no tiene aún carácter egoísta y personal, es una propensión a la abundancia general. Sancho es un descendiente directo de los antiguos demonios barrigones de la fecundidad que podemos ver, por ejemplo, en los célebres vasos corintios. En las imágenes de la bebida y la comida están aún vivas las ideas del banquete y de la fiesta.

El materialismo de Sancho, su ombligo, su apetito, sus abundantes necesidades naturales constituyen «lo inferior absoluto» del realismo grotesco, la alegre tumba corporal (la barriga, el vientre y la tierra) abierta para acoger el idealismo de Don Quijote, un idealismo aislado, abstracto e insensible; el «caballero de la triste figura» necesita morir para renacer más fuerte y más grande; Sancho es el correctivo natural, corporal y universal de las pretensiones individuales, abstractas y espirituales; además Sancho representa también a la risa como correctivo popular de la gravedad unilateral de esas pretensiones espirituales (lo inferior absoluto ríe sin cesar, es la muerte que ríe y engendra la vida). El rol de Sancho frente a Don Quijote podría ser comparado con el rol de las parodias medievales con

relación a las ideas y los cultos sublimes; con el rol del bufón frente al ceremonial serio; el de las Carnestolendas con relación a la Cuaresma, etc. El alegre principio regenerador existe todavía, aunque en forma atenuada, en las imágenes pedestres de los molinos de viento (gigantes), los albergues (castillos), los rebaños de corderos y ovejas (ejércitos de caballeros), los venteros (castellanos), las prostitutas (damas de la nobleza), etc.

Es un típico carnaval grotesco, que convierte el combate en cocina y banquete, las armas y los cascos en utensilios de cocina y tazones de afeitar y la sangre en vino (episodio del combate con los odres de vino), etc.

Este es el sentido primordial y carnalesco de la vida que aparece en las imágenes materiales y corporales en la novela de Cervantes. Es precisamente este sentido el que eleva el estilo de su realismo, su universalismo y su profundo utopismo popular.

Pero, con todo, los cuerpos y los objetos comienzan a adquirir en Cervantes un carácter privado y personal, y por lo tanto se empequeñecen y se domestican, son rebajados al nivel de accesorios inmóviles de la vida cotidiana individual, al de objetos de codicia y posesión egoísta. Ya no es lo inferior positivo, capaz de engendrar la vida y renovar, sino un obstáculo estúpido y moribundo que se levanta contra las aspiraciones del ideal. En la vida cotidiana de los individuos aislados las imágenes de lo «inferior» corporal sólo conservan su valor negativo, y pierden casi totalmente su fuerza positiva; su relación con la tierra y el cosmos se rompe y las imágenes de lo «inferior» corporal quedan reducidas a las imágenes naturalistas del erotismo banal. Sin embargo, este proceso sólo está en sus comienzos en Cervantes.

Este aspecto secundario de la vida que se advierte en las imágenes materiales y corporales, se une al primero en una unidad compleja y contradictoria. Es la vida noble, intensa y contradictoria de esas imágenes lo que otorga su fuerza y su realismo histórico superior. Esto constituye el drama original del principio material y corporal en la literatura del Renacimiento: el cuerpo y las cosas son sustraídas a la tierra engendradora y apartadas del cuerpo universal al que estaban unidos en la cultura popular.

En la conciencia artística e ideológica del Renacimiento, esta ruptura no ha sido aún consumada por completo; lo «inferior» material y corporal cumple aún sus funciones significadoras, y degradantes, derroadoras y regeneradoras a la vez. Los cuerpos y las cosas individualizados, «particulares», se resisten a ser dispersados, desunidos y aislados; el realismo del Renacimiento no ha cortado aún el cordón umbilical que los une al vientre fecundo de la tierra y el pueblo. El cuerpo y las cosas individuales no coinciden aún consigo mismo, no son idénticos a sí mismos, como en el realismo naturalista de los siglos posteriores; forman parte aún del con-

junto corporal creciente del mundo y sobrepasan por lo tanto los límites de su individualismo; lo privado y lo universal están aún fundidos en una unidad contradictoria. La visión carnavalesca del mundo es la base profunda de la literatura del Renacimiento.

La complejidad del realismo renacentista no ha sido aún aclarada suficientemente. Son dos las concepciones del mundo que se entrecruzan en el realismo renacentista: la primera deriva de la cultura cómica popular; la otra, típicamente burguesa, expresa un modo de existencia preestablecido y fragmentario. Lo que caracteriza al realismo renacentista es la sucesión de estas dos líneas contradictorias. El principio material del crecimiento, inagotable, indestructible, superabundante y eternamente riente, destronador y renovador, se asocia contradictoriamente al «principio material» falsificado y rutinario que preside la vida de la sociedad clasista.

Es imprescindible conocer el realismo grotesco para comprender el realismo del Renacimiento, y otras numerosas manifestaciones de los períodos posteriores del realismo. El campo de la literatura realista de los tres últimos siglos está prácticamente cubierto de fragmentos embrionarios del realismo grotesco, fragmentos que a veces, a pesar de su aislamiento, son capaces de cobrar su vitalidad. En la mayoría de los casos se trata de imágenes grotescas que han perdido o debilitado su polo positivo, su relación con un universo en evolución. Únicamente a través de la comprensión del realismo grotesco es posible comprender el verdadero valor de esos fragmentos o de esas formas más o menos vivientes.

La imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución. La actitud respecto al *tiempo y la evolución*, es un rasgo constitutivo (o determinante) indispensable de la imagen grotesca. El otro rasgo indispensable, que deriva del primero, es su *ambivalencia*, los dos polos del cambio: *el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis*, son expresados (o esbozados) en una u otra forma.

Su actitud con relación al tiempo, que está en la base de esas formas, su percepción y la toma de conciencia con respecto a éste durante su desarrollo en el curso de los milenios, sufren como es lógico una evolución y cambios sustanciales. En los períodos iniciales o arcaicos del grotesco, el tiempo aparece como una simple yuxtaposición (prácticamente simultánea) de las dos fases del desarrollo: principio y fin: invierno-primavera, muerte-nacimiento. Esas imágenes aún primitivas se mueven en el círculo biocósmico del ciclo vital productor de la naturaleza y el hombre. La sucesión de las estaciones, la siembra, la concepción, la muerte y el crecimiento, son los componentes de esta vida productora. La noción implícita del tiem-

po contenida en esas antiquísimas imágenes, es la noción del tiempo cíclico de la vida natural y biológica.

Pero es evidente que las imágenes grotescas no permanecen en ese estadio primitivo. El sentimiento del tiempo y de la sucesión de las estaciones se amplía, se profundiza y abarca los fenómenos sociales e históricos; su carácter cíclico es superado y se eleva a la concepción histórica del tiempo. Y entonces las imágenes grotescas, con su ambivalencia y su actitud fundamental respecto a la sucesión de las estaciones, se convierten en el medio de expresión artístico e ideológico de un poderoso sentimiento de la historia y de sus contingencias, que surge con excepcional vigor en el Renacimiento.

Sin embargo, incluso en este estadio, y sobre todo en Rabelais, las imágenes grotescas conservan una naturaleza original, se diferencian claramente de las imágenes de la vida cotidiana, pre-establecidas y perfectas. Son imágenes ambivalentes y contradictorias, y que, consideradas desde el punto de vista estético «clásico», es decir de la estética de la *vida cotidiana preestablecida y perfecta*, parecen deformes, monstruosas y horribles. *La nueva concepción histórica* que las incorpora les confiere un sentido diferente, aunque conservando su contenido y materia tradicional: el coito, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento corporal, la vejez, la disgregación y el despedazamiento corporal, etc., con toda su materialidad inmediata, siguen siendo los elementos fundamentales del sistema de imágenes grotescas. Son imágenes que se oponen a las clásicas del cuerpo humano perfecto y en plena madurez, depurado de las escorias del nacimiento y el desarrollo.

Entre las célebres figuras de terracota de Kertch, que se conservan en el Museo Ermitage de Leningrado, se destacan *ancianas embarazadas* cuya vejez y embarazo son grotescamente subrayados. Recordemos además, que esas ancianas embarazadas ríen.<sup>1</sup> Este es un tipo de grotesco muy característico y expresivo, un grotesco ambivalente: es la muerte encinta, la muerte que concibe. No hay nada perfecto, estable ni apacible en el cuerpo de esas ancianas. Se combinan allí el cuerpo descompuesto y deforme de la vejez y el cuerpo todavía embrionario de la nueva vida. La vida es descubierta en su proceso ambivalente, interiormente contradictorio. No hay nada perfecto ni completo, es la quintaesencia de lo incompleto. Esta es precisamente la concepción grotesca del cuerpo.

A diferencia de los cánones modernos, el cuerpo grotesco no está se-

1. Ver a este respecto H. Reich: *Der Mimus. Ein literar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlín, 1903. El autor los analiza en forma superficial, desde un punto de vista naturalista.

parado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites. Es un cuerpo eternamente incompleto, eternamente creado y creador, un eslabón en la cadena de la evolución de la especie, o, más exactamente, dos eslabones observados en su punto de unión, donde el uno entra en el otro. Esto es particularmente evidente con respecto al período arcaico del grotesco.

Una de las tendencias fundamentales de la imagen grotesca del cuerpo consiste en exhibir *dos cuerpos en uno*: uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo. Es siempre un cuerpo en estado de embarazo y alumbramiento, o por lo menos listo para concebir y ser fecundado con un falo u órganos genitales exagerados. Del primero se desprende, en una u otra forma, un cuerpo nuevo.

En contraste con las exigencias de los cánones modernos, el cuerpo tiene siempre una edad muy cercana al nacimiento y la muerte: la primera infancia y la vejez, el seno que lo concibe y el que lo amortaja —se acentúa la proximidad al vientre y a la tumba—. Pero en sus límites, los dos cuerpos se funden en uno solo. La individualidad está en proceso de disolución; agonizante, pero aún incompleta; es un cuerpo simultáneamente en el umbral de la tumba y de la cuna, no es un cuerpo único, ni tampoco son dos; dos pulsos laten dentro de él: uno de ellos, el de la madre, está a punto de detenerse.

Además, ese cuerpo abierto e incompleto (agonizante-naciente-o a punto de nacer) no está estrictamente separado del mundo: está enredado con él, confundido con los animales y las cosas. Es un cuerpo cósmico y representa el conjunto del mundo material y corporal, concebido como lo «inferior» absoluto, como un principio que absorbe y da a luz, como una tumba y un seno corporales, como un campo sembrado cuyos retoños han llegado a la senectud.

Estas son, simplificadas, las líneas directrices de esta concepción original del cuerpo. Esta alcanza su perfección en la obra genial de Rabelais, en tanto que en otras obras literarias del Renacimiento se debilita y se diluye. La misma concepción preside el arte pictórico de Jerónimo Bosch y Brueghel el Viejo. Elementos de la misma se encuentran ya en los fres-

cos y los bajorrelieves que decoraban las catedrales y a veces incluso las iglesias rurales de los siglos XII y XIII.<sup>1</sup>

Esta imagen del cuerpo ha sido desarrollada en diversas formas en los espectáculos y fiestas populares de la Edad Media; fiestas de los bobos, cerradas, carnavales, fiesta del Cuerpo Divino en su aspecto público y popular, en las diabluras-misterios, las gangarillas y las farsas. Esta era la única concepción del cuerpo que conocía la cultura popular y del espectáculo.

En el dominio de lo literario, la parodia medieval se basa completamente en la concepción grotesca del cuerpo. Esta concepción estructura las imágenes del cuerpo en la enorme masa de leyendas y obras asociadas a las «maravillas de la India» y al mar céltico y sirve también de base a las imágenes corporales en la inmensa literatura de las visiones de ultratumba, en las leyendas de gigantes, en la epopeya animal, las fábulas y bufonadas alemanas.

Además esta concepción del cuerpo influye en las groserías, imprecaciones y juramentos, de excepcional importancia para la comprensión de la literatura del realismo grotesco.

Estos elementos lingüísticos ejercieron una influencia organizadora directa sobre el lenguaje, el estilo y la construcción de las imágenes de esa literatura. Eran fórmulas dinámicas, que expresaban la verdad con franqueza y estaban profundamente emparentadas por su origen y sus funciones con las demás formas de «degradación» y «reconciliación con la tierra» pertenecientes al realismo grotesco renacentista. Las groserías y obscenidades modernas han conservado las supervivencias petrificadas y puramente negativas de esta concepción del cuerpo. Estas groserías, o el tipo de expresiones tales como «vete a ...» humillan al destinatario, de acuerdo con el método grotesco, es decir, lo despachan al lugar «inferior» corporal absoluto, a la región genital o a la tumba corporal (o infiernos corporales) donde será destruido y engendrado de nuevo.

En las groserías contemporáneas no queda nada de ese sentido ambivalente y regenerador, sino la negación pura y llana, el cinismo y el insulto puro; dentro de los sistemas significantes y de valores de las nuevas lenguas esas expresiones están totalmente aisladas (también lo están en la organización del mundo); quedan los fragmentos de una lengua extranjera en la que antaño podía decirse algo, pero que ahora sólo expresa insultos carentes de sentido. Sin embargo, sería absurdo e hipócrita negar que

1. En la obra vastísima de E. Male, *El arte religioso del siglo XII, XIII y de fines de la Edad Media en Francia*, se puede encontrar una amplia y preciosa documentación sobre los motivos grotescos en el arte medieval, tomo I, 1902; tomo II, 1908; tomo III, 1922.

servan no obstante un cierto encanto (sin ninguna referencia erótica por otra parte). Parece dormir en ellas el recuerdo confuso de la cosmovisión carnavalesca y sus osadías. Nunca se ha planteado correctamente el problema de su indestructible vitalidad lingüística.

En la época de Rabelais las groserías y las imprecaciones conservaban aún, en el dominio de la lengua popular de la que surgió su novela, la significación integral y sobre todo su polo positivo y regenerador. Eran expresiones profundamente emparentadas con las demás formas de degradaciones, heredadas del realismo grotesco, con los disfraces populares de las fiestas y carnavales, con las imágenes de las diabluras y de los infiernos en la literatura de las peregrinaciones, con las imágenes de las gangarillas, etc. Por eso estas expresiones podían desempeñar un rol primordial en su obra.

Es preciso señalar especialmente la expresión estrepitosa que asumía la concepción grotesca del cuerpo en las peroratas de feria y en la boca del cómico en la plaza pública en la Edad Media y en el Renacimiento. Por estos medios, esta concepción se transmitió hasta la época actual en sus aspectos mejor conservados: en el siglo XVII sobrevivía en las farsas de Tabarin, en las burlas de Turlupin y otros fenómenos análogos. Se puede afirmar que la concepción del cuerpo del realismo grotesco y folklórico sobrevive hasta hoy (por atenuado y desnaturalizado que sea su aspecto) en varias formas actuales de lo cómico que aparecen en el circo y en los artistas de feria.

Esta concepción, de la que acabamos de dar una introducción preliminar, se encuentra evidentemente en contradicción formal con los cánones literarios y plásticos de la Antigüedad «clásica»<sup>1</sup> que han sido la base de la estética del Renacimiento.

Esos cánones consideran al cuerpo de manera completamente diferente, en otras etapas de su vida, en relaciones totalmente diferentes con el mundo exterior (no corporal). Dentro de estos cánones el cuerpo es ante todo algo rigurosamente acabado y perfecto. Es, además, algo aislado, solitario, separado de los demás cuerpos y cerrado. De allí que este canon elimine todo lo que induzca a pensar en algo no acabado, todo lo relacionado con su crecimiento o su multiplicación: se cortan los brotes y retoños, se borran las protuberancias (que tienen la significación de nuevos vástagos y yemas), se tapan los orificios, se hace abstracción del estado

1. No la Antigüedad en general: en la antigua comedia dórica, en el drama satírico, en la comedia siciliana, en Aristófanes, en los mimos y atelanas (piezas bufonescas romanas) encontramos una concepción análoga, así como también en Hipócrates, Galeno, Plinio, en la literatura de los «dichos de sobremesa», en Atenea, Plutarco, Macrobio y muchas otras obras de la Antigüedad no clásica.

perpetuamente imperfecto del cuerpo y, en general, pasan desapercibidos el alumbramiento, la concepción y la agonía. La edad preferida es la que está situada lo más lejos posible del seno materno y de la tumba, es decir, alejada al máximo de los «umbrales» de la vida individual. El énfasis está puesto en la individualidad acabada y autónoma del cuerpo en cuestión. Se describen sólo los actos efectuados por el cuerpo en el mundo exterior, actos en los cuales hay fronteras claras y destacadas que separan al cuerpo del mundo y los actos y procesos intracorporales (absorción y necesidades naturales) no son mencionados. El cuerpo individual es presentado como una entidad aislada del cuerpo popular que lo ha producido.

Estas son las tendencias primordiales de los cánones de la nueva época. Es perfectamente comprensible que, desde este punto de vista, el cuerpo del realismo grotesco les parezca monstruoso, horrible y deforme. Es un cuerpo que no tiene cabida dentro de la «estética de la belleza» creada en la época moderna.

En nuestra introducción, así como en nuestros capítulos siguientes (sobre todo el capítulo V), nos limitaremos a comparar los cánones grotesco y clásico de la representación del cuerpo, estableciendo las diferencias que los oponen, pero sin hacer prevalecer al uno sobre el otro. Aunque, como es natural, colocamos en primer plano la concepción grotesca, ya que ella es la que determina la concepción de las imágenes de la cultura cómica popular en Rabelais: nuestro propósito es comprender la lógica original del canon grotesco, su especial voluntad artística. En el dominio artístico es un patrimonio común el conocimiento del canon clásico, que nos sirve de guía hasta cierto punto en la actualidad; pero no ocurre lo mismo con el canon grotesco, que hace tiempo que ha dejado de ser comprensible o del que sólo tenemos una comprensión distorsionada. La tarea de los historiadores y teóricos de la literatura y el arte consiste en recomponer ese canon, en restablecer su sentido auténtico. Es inadmisibles interpretarlo desde el punto de vista de las reglas modernas y ver en él sólo los aspectos que se apartan de estas reglas. El canon grotesco debe ser juzgado dentro de su propio sistema.

No interpretamos la palabra «canon» en el sentido estrecho de conjunto determinado de reglas, normas y proporciones, conscientemente establecidas y aplicadas a la representación del cuerpo humano. Es posible comprender el canon clásico dentro de esta acepción restringida en ciertas etapas de su evolución, pero la imagen grotesca del cuerpo no ha tenido nunca un canon de este tipo. Su naturaleza misma es anticanónica. Emplearemos la acepción «canon» en el sentido más amplio de tendencia determinada, pero dinámica y en proceso de desarrollo (canon para la representación del cuerpo y de la vida corporal). En el arte y la literatura

... pasado podemos observar dos tendencias, a las que podemos adjudicar convencionalmente el nombre de cánones grotesco y clásico.

Hemos definido aquí esos dos cánones en su expresión pura y limitada. Pero en la realidad histórica viva, esos cánones (incluso el clásico) nunca han sido estáticos ni inmutables, sino que han estado en constante evolución, produciendo diferentes variedades históricas de lo clásico y lo grotesco. Además, siempre hubo entre los dos cánones muchas formas de interacción: lucha, influencias recíprocas, entrecruzamientos y combinaciones. Esto es válido sobre todo para la época renacentista, como lo hemos señalado. Incluso en Rabelais, que fue el portavoz de la concepción grotesca del cuerpo más pura y consecuente, existen elementos del canon clásico, sobre todo en el episodio de la educación de Gargantúa por Pornócrates, y en el de Thélème. En el marco de nuestro estudio, lo más importante es la diferencia capital entre los dos cánones en su expresión pura. Centraremos nuestra atención sobre esta diferencia.

Hemos denominado convencionalmente «realismo grotesco» al tipo específico de imágenes de la cultura cómica popular en todas sus manifestaciones. Discutiremos a continuación la terminología elegida.

Consideremos en primer lugar el vocablo «grotesco». Expondremos la historia de este vocablo paralelamente al desarrollo del grotesco y su teoría.

El método de construcción de imágenes procede de una época muy antigua: lo encontramos en la mitología y el arte arcaico de todos los pueblos, incluso en el arte pre-clásico de los griegos y los romanos. No desaparece tampoco en la época clásica, sino que, excluido del arte oficial, continúa viviendo y desarrollándose en ciertos dominios «inferiores» no canónicos: el dominio de las artes plásticas cómicas, sobre todo las miniaturas, como, por ejemplo, las estatuillas de terracota que hemos mencionado, las máscaras cómicas, silenos, demonios de la fecundidad, estatuillas populares del deforme Thersites, etc.; en las pinturas de los jarrones cómicos, por ejemplo, las figuras de sosias cómicos (Hércules, Ulises), escenas de comedias, etc.; y también en los vastos dominios de la literatura cómica, relacionada de una u otra forma con las fiestas carnalescas; en el drama satírico, antigua comedia ática, mimos, etc. A fines de la Antigüedad, la imagen grotesca atraviesa una fase de eclosión y renovación, y abarca casi todas las esferas del arte y la literatura. Nace entonces, bajo la influencia preponderante del arte oriental, una nueva variedad de grotesco. Pero como el pensamiento estético y artístico de la Antigüedad se había desarrollado en el sentido de la tradición clásica, no se le ha dado al sistema de imágenes

grotescas una denominación general y permanente, es decir una terminología especial; tampoco ha sido ubicado ni precisado teóricamente.

Los elementos esenciales del realismo se han formado durante las tres fases del grotesco antiguo: arcaico, clásico y post-antiguo. Es un error considerar al grotesco antiguo sólo como un «naturalismo grosero», como se ha hecho a veces. Sin embargo, la fase antigua del realismo grotesco no entra en el marco de nuestro estudio.<sup>1</sup> En los capítulos siguientes trataremos sólo los fenómenos que han influido en la obra de Rabelais.

El realismo grotesco se desarrolla plenamente en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular de la Edad Media y alcanza su epopeya artística en la literatura del Renacimiento.

En esta época, precisamente, aparece el término «grotesco», que tuvo en su origen una acepción restringida. A fines del siglo XV, a raíz de excavaciones efectuadas en Roma en los subterráneos de las Termas de Tito, se descubrió un tipo de pintura ornamental desconocida hasta entonces. Se la denominó «grottesca», un derivado del sustantivo italiano «grotta» (gruta). Un poco más tarde, las mismas decoraciones fueron descubiertas en otros lugares de Italia. ¿Cuáles son las características de este motivo ornamental?

El descubrimiento sorprendió a la opinión contemporánea por el juego insólito, fantástico y libre de las formas vegetales, animales y humanas que se confundían y transformaban entre sí. No se distinguían las fronteras claras e inertes que dividen esos «reinos naturales» en el ámbito habitual del mundo: en el grotesco, esas fronteras son audazmente superadas. Tampoco se percibe el estatismo habitual típico de la pintura de la realidad: el movimiento deja de ser de formas acabadas (vegetales o animales) dentro de un universo perfecto y estable; se metamorfosea en un movimiento interno de la existencia misma y se expresa en la transmutación de ciertas formas en otras, en la imperfección eterna de la existencia.

Se percibe en ese juego ornamental una libertad y una ligereza excepcionales en la fantasía artística; esta libertad, además, es concebida como una alegre osadía, un caos sonriente. Y es indudable que Rafael y sus alumnos comprendieron y transmitieron con justeza el tono alegre de esta decoración al pintar las galerías del Vaticano a imitación del estilo grotesco.<sup>2</sup>

1. El libro de A. Dieterich: *Pulcinella. Pompeyanische Wandbilder und römische Satyrspiele*, Leipzig, 1897 (*Pulcinella, pintura mural pompeyana y dramas satíricos romanos*), contiene una documentación muy importante y observaciones preciosas sobre el grotesco de la Antigüedad, y también parcialmente de la Edad Media y el Renacimiento. Sin embargo, el autor no emplea el término «grotesco». Este libro conserva aún su actualidad.

2. Citamos también la notable definición del grotesco que da L. Pinski: «En



Esa es la característica fundamental del motivo ornamental romano al que se designó por primera vez con esa palabra inédita, considerándolo un fenómeno novedoso. Su sentido era muy limitado al principio. En realidad, la variedad del motivo ornamental romano encontrado era sólo un fragmento (un resto) del inmenso universo de la imagen grotesca que existió en todas las etapas de la Antigüedad y que continuó existiendo en la Edad Media y en el Renacimiento. Ese fragmento reflejaba los rasgos característicos de este inmenso universo, lo que aseguraba la vitalidad futura del nuevo término y su extensión gradual al universo casi ilimitado del sistema de imágenes grotescas.

Pero la ampliación del sentido del vocablo se realizó muy lentamente, sin una conciencia teórica clara acerca de la originalidad y la unidad del mundo grotesco. El primer intento de análisis teórico, o, para ser más precisos, de simple descripción y apreciación del grotesco, fue el de Vasari, quien, sobre la base de un juicio de Vitruvio (arquitecto romano que estudió el arte de la época de Augusto) emitió un juicio desfavorable sobre el grotesco. Vitruvio, a quien Vasari cita con simpatía, condenó la nueva moda «bárbara» que consistía en «pintarrajar los muros con monstruos en lugar de pintar imágenes claras del mundo de los objetos»; en otras palabras, condenaba el estilo grotesco desde el punto de vista de posiciones clásicas, como una violación brutal de las formas y proporciones «naturales».

Esta era también la opinión de Vasari, opinión que predominaría durante mucho tiempo. Iniciada la segunda mitad del siglo XVIII, surgió una comprensión más profunda y amplia del grotesco.

En los siglos XVII y XVIII, mientras el canon clásico reinaba en los dominios del arte y la literatura, el grotesco, ligado a la cultura cómica popular, estaba separado de la última y se reducía al rango del cómico de baja estofa o caía en la descomposición naturalista a que nos hemos referido. En esta época (para ser precisos, a partir de la segunda mitad del siglo XVII) asistimos a un proceso de reducción, falsificación y empobrecimiento progresivos de las formas de los ritos y espectáculos carnavalescos populares. Por una parte se produce una *estatización* de la vida festiva, que

---

el grotesco, la vida pasa por todos los estadios; desde los inferiores inertes y primitivos a los superiores más móviles y espiritualizados, en una guirnalda de formas diversas pero unitarias. Al aproximar lo que está alejado, al unir las cosas que se excluyen entre sí y al violar las nociones habituales, el grotesco artístico se parece a la paradoja lógica. A primera vista, el grotesco parece sólo ingenioso y divertido, pero en realidad posee otras grandes posibilidades» (L. Pinski: *El realismo en la época renacentista*, Ediciones literarias del Estado, Moscú, 1961, págs. 119-120, en ruso).

pasa a ser una vida de gala; y por la otra se introduce a la fiesta en lo *cotidiano*, es decir que queda relegada a la vida privada, doméstica y familiar. Los antiguos privilegios de las fiestas públicas se restringen cada vez más. La cosmovisión carnavalesca típica, con su universalismo, sus osadías, su carácter utópico y su ordenación al porvenir, comienza a transformarse en simple humor festivo. La fiesta *casi* deja de ser la segunda vida del pueblo, su renacimiento y renovación temporal. Hemos destacado el adverbio «casi» porque en realidad el principio festivo popular carnavalesco es indestructible. Reducido y debilitado, sigue no obstante fecundando los diversos dominios de la vida y la cultura.

Hay un aspecto que debemos señalar. La literatura de esos siglos no estará ya sometida a la influencia directa de la debilitada cultura festiva popular. La cosmovisión carnavalesca y el sistema de imágenes grotescas siguen viviendo y transmitiéndose únicamente en la tradición literaria, sobre todo en la tradición literaria del Renacimiento.

El grotesco degenera, al perder sus lazos reales con la cultura popular de la plaza pública y al convertirse en una pura tradición literaria. Se produce una cierta *formalización* de las imágenes grotescas carnavalescas, lo que permite a diferentes tendencias utilizarlas con fines diversos. Pero esta formulación no es únicamente exterior: la riqueza de la forma grotesca y carnavalesca, su vigor artístico y heurístico, generalizador, subsiste en todos los acontecimientos importantes de la época (siglos XVII y XVIII): en la *commedia dell'arte* (que conserva su relación con el carnaval de donde proviene), en las comedias de Molière (emparentadas con la *commedia dell'arte*), en la novela cómica y las parodias del siglo XVII, en las novelas filosóficas de Voltaire y Diderot (*Las joyas indiscretas* y *Jacobo el Fatalista*), en las obras de Swift y en varias más. En estos casos, a pesar de las diferencias de carácter y orientación, la forma del grotesco carnavalesco cumple funciones similares; ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo. Pero la comprensión *teórica* clara y precisa de la unidad de los aspectos que abarcan el término *grotesco* y de su carácter artístico específico progresa muy lentamente. Por otra parte, esta palabra tuvo sus dobles: «arabesco» (aplicado en un sentido ornamental) y «burlesco» (aplicado en un sentido literario). A raíz del punto de vista clásico reinante en la estética, esta comprensión teórica era imposible.

En la segunda mitad del siglo XVIII se producen cambios fundamentales en el campo literario y estético. En Alemania se discute vehemente-



mente el personaje de Arlequín, que entonces figuraba obligatoriamente en todas las representaciones teatrales, incluso en las más serias. Gottsched y los demás representantes del clasicismo pretendían erradicar a Arlequín del escenario «serio y decente», y lograron su propósito por un tiempo. Lessing, por el contrario, salió en defensa de Arlequín.

El problema, restringido en apariencia, era mucho más amplio y contenía disyuntivas de principio: ¿podía admitirse dentro de la estética de la belleza y lo sublime elementos que no respondían a esas reglas?, ¿podía admitirse el grotesco? Justus Möser dedicó un pequeño estudio (publicado en 1761) a este problema: *Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen (Arlequín o la defensa de lo grotesco cómico)*. Arlequín en persona hablaba en defensa del grotesco. Möser destaca que Arlequín es un personaje aislado de un microcosmos al que pertenecen Colombina, el Capitán, el Doctor, etc., es decir el mundo de la *commedia dell'arte*. Este mundo posee una integridad y leyes estéticas especiales, un criterio propio de la perfección no subordinado a la estética clásica de la belleza y lo sublime. Al mismo tiempo, Möser opone ese mundo a la comicidad «inferior» de los artistas de feria que poseen una noción estrecha de lo grotesco. A continuación Möser revela ciertas particularidades del mundo grotesco: lo califica de «quimérico» por su tendencia a reunir lo heterogéneo, comprueba la violación de las proporciones naturales (carácter hiperbólico), la presencia de lo caricaturesco, explicando la risa como una necesidad de gozo y alegría del alma humana. La obra de Möser, aunque limitada, es la primera apología del grotesco.

En 1788, el crítico literario alemán Flögel, autor de una historia de la literatura cómica en cuatro tomos y de una *Historia de los bufones de la corte*, publica su *Historia de lo cómico grotesco*.<sup>1</sup> Califica de grotesco a lo que se aparta considerablemente de las reglas estéticas corrientes y contiene un elemento material y corporal claramente destacado y exagerado. Sin embargo, la mayor parte de la obra está consagrada a las manifestaciones del grotesco medieval. Flögel examina las formas que asumen las fiestas populares («fiesta de los locos», «fiesta de los burros», los elementos populares y públicos de la fiesta del Corpus, los carnavales, etc.). Las sociedades literarias de fines de la Edad Media (*El reinado de la curia*, *Los niños despreocupados*, etc.), gangarillas, farsas, juegos del *Mardi Gras*, ciertas formas cómicas populares y públicas, etc. En general, Flögel encasilla un poco las dimensiones de lo grotesco: no estudia las manifesta-

1. El libro de Flögel fue reeditado en 1862, un poco retocado y ampliado en: Fr. W. Ebeling: *La historia de lo cómico-grotesco de Flögel*, Leipzig, 1862. Este texto fue reeditado cinco veces. Las citas que aparecen en nuestro estudio son extraídas de la primera edición de Flögel a cargo de Max Brauer.

ciones puramente literarias del realismo grotesco (por ejemplo, la parodia latina de la Edad Media). La falta de un punto de vista histórico y sistemático determina que la elección de los materiales quede libre al azar. El autor comprende muy superficialmente el sentido de los fenómenos que analiza; en realidad, se limita a reunirlos como curiosidades. A pesar de todo, y debido en especial a los documentos que contiene, el trabajo de Flögel sigue siendo importante todavía.

Möser y Flögel conocen solamente lo cómico grotesco, o sea lo grotesco basado en el principio de la risa, al que atribuyen un valor de goce y alegría. Möser se dedica a la *commedia dell'arte* y Flögel al grotesco medieval.

Pero en la misma época en que aparecieron estas obras, que parecían orientadas hacia el pasado, hacia las etapas anteriores de lo grotesco, éste entraba en una nueva fase de su desarrollo. En la época pre-romántica y a principios del romanticismo se produce una resurrección del grotesco, adquiere ahora un nuevo sentido. Sirve, entonces, para expresar una visión del mundo subjetiva e individual, muy alejada de la visión popular y carnavalesca de los siglos precedentes (aunque conserva alguno de sus elementos). La novela de Sterne, *Vida y opiniones de Tristán Shandy*, es la primera expresión importante del nuevo tipo de grotesco subjetivo (es una paráfrasis original de la cosmovisión de Cervantes y Rabelais en la lengua subjetiva de la época). Otra variedad del nuevo tipo de grotesco es la novela grotesca o negra.

El grotesco subjetivo se desarrolló en forma patente y original sobre todo en Alemania. Allí nació la dramaturgia del *Sturm und Drang*, el romanticismo (Lenz, Klinger, el joven Tieck), las novelas de Hippel y Jean-Paul y la obra de Hoffmann, que influyeron fundamentalmente en la evolución del nuevo grotesco, así como en la literatura mundial. Fr. Schlegel y Jean-Paul se convirtieron en los teóricos de esta tendencia. El grotesco romántico fue un acontecimiento notable dentro de la literatura mundial. Representó, en cierto sentido, una reacción contra los cánones clásicos del siglo XVIII, responsables de tendencias de una seriedad unilateral y limitada: racionalismo sentencioso y estrecho, autoritarismo estatal y lógica formal, aspiración a lo perfecto, completo y unívoco, didacticismo y utilitarismo de los filósofos iluministas, optimismo ingenuo o banal, etc. El romanticismo grotesco rechazó todo eso y se apoyó sobre todo en las tradiciones del Renacimiento, especialmente en Shakespeare y Cervantes, que fueron re-descubiertos. El grotesco de la Edad Media fue recuperado a través de las obras de estos dos escritores. Sterne influyó poderosamente en

el romanticismo grotesco, hasta tal punto que se le puede considerar como su conductor.

Con el predominio de las tradiciones literarias, la influencia directa de las formas carnalescas de los espectáculos populares (ya muy empobrecida) se debilita. Debe señalarse sin embargo la influencia muy importante del teatro popular (sobre todo del teatro de marionetas) y de ciertas formas cómicas de los artistas de feria.

A diferencia del grotesco de la Edad Media y del Renacimiento, relacionado directamente con la cultura popular e imbuido de su carácter universal y público, el grotesco romántico es un grotesco de *cámara*, una especie de carnaval que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento. La cosmovisión carnalesca es traspuesta en cierto modo al lenguaje del pensamiento filosófico idealista y subjetivo, y deja de ser la visión vivida (podríamos incluso decir *corporalmente* vivida) de la unidad y el carácter inagotable de la existencia, como era en el grotesco de la Edad Media y el Renacimiento.

El principio de la risa sufre una transformación muy importante. La risa subsiste, por cierto; no desaparece ni es excluida como en las obras «serias»; pero en el romanticismo grotesco la risa es atenuada, y toma la forma de humor, de ironía y sarcasmo. Deja de ser jocosa y alegre. El aspecto *regenerador* y positivo de la risa se reduce extremadamente.

En una de las obras maestras del grotesco romántico, *Rondas nocturnas*, de Bonawentura (seudónimo de un autor desconocido, quizá Jean-Gaspard Wetzel)<sup>1</sup> encontramos opiniones muy significativas sobre la risa en boca de un vigilante nocturno. En cierta ocasión el narrador dice sobre la risa: «No hay en el mundo un medio más poderoso que la risa para oponerse a las adversidades de la vida y la suerte. El enemigo más poderoso queda horrorizado ante la máscara satírica y hasta la desgracia retrocede ante mí si me atrevo a ridiculizarla. La tierra, con la luna, su satélite sentimental, no merecen más que la burla, por cierto». Esta reflexión destaca el carácter universal de la risa y el sentido de cosmovisión que posee, rasgo obligatorio del grotesco; se glorifica su fuerza liberadora, pero no se alude a su fuerza *regeneradora*, y de allí que pierda su tono jocoso y alegre.

El autor (a través del narrador, el sereno) da otra definición original: investiga el mito del origen de la risa; la risa ha sido enviada a la tierra por el diablo y se aparece a los hombres con la máscara de la *alegría*, y éstos la reciben con agrado. Pero, más tarde, la risa se quita la alegría

máscara y comienza a reflexionar sobre el mundo y los hombres con la crueldad de la sátira.

La degeneración de la comicidad grotesca, la pérdida de su fuerza regeneradora, produce nuevos cambios que separan más profundamente al grotesco de la Edad Media y el Renacimiento del grotesco romántico. Los cambios fundamentales, o más notables, ocurren con relación a lo *terrible*. El universo del grotesco romántico se presenta generalmente como terrible y *ajeno* al hombre. El mundo humano se transforma de pronto en mundo *exterior*. Y lo acostumbrado y tranquilizador revela su aspecto terrible. Esta es la tendencia general del grotesco romántico (en sus formas extremas, más prototípicas). La reconciliación con el mundo, cuando se produce, ocurre en un plano subjetivo y lírico, incluso místico. En cambio el grotesco de la Edad Media y el Renacimiento, asociado a la cultura cómica popular, representa lo terrible mediante los espantapájaros cómicos, donde es vencido por la risa. Lo terrible adquiere allí un cariz extravagante y alegre.

Lo grotesco integrado a la cultura popular se aproxima al mundo humano, lo corporiza, lo reintegra por medio del cuerpo a la vida corporal (a diferencia de la aproximación romántica, enteramente abstracta y espiritual). En el grotesco romántico, las imágenes de la vida material y corporal: beber, comer, satisfacción de las necesidades naturales, coito, alumbramiento, pierden casi por completo su sentido regenerador y se transforman en «vida inferior». Las imágenes del grotesco romántico son generalmente la expresión del temor que inspira el mundo y tratan de comunicar ese temor a los lectores («asustarlos»). Las imágenes grotescas de la cultura popular no se proponen asustar al lector, rasgo que comparten con las obras maestras literarias del Renacimiento. En este sentido, la novela de Rabelais es la expresión más típica, no hay ni vestigios de miedo, la alegría lo invade todo. Las novelas de Rabelais excluyen el temor más que ninguna otra novela.

Hay otros rasgos del grotesco romántico que denotan debilitamiento de la fuerza regeneradora de la risa. El tema de la locura, por ejemplo, es muy típico del grotesco, ya que permite observar al mundo con una mirada diferente, no influida por el punto de vista «normal», o sea por las ideas y juicios comunes.

Pero en el grotesco popular, la locura es una parodia feliz del espíritu oficial, de la seriedad unilateral y la «verdad» oficial. Es una locura «festiva» mientras que en el romántico la locura adquiere los acentos sombríos y trágicos del aislamiento individual.

El tema de la *máscara* es más importante aún. Es el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular. La máscara expresa la ale-

1. *Nachtwachen*, 1804. (Ver edición R. Steinert: *Nachtwachen des Bonawentura*, Leipzig, 1917.)

gría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida auto-identificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable. Bastaría con recordar que manifestaciones como la parodia, la caricatura, la mueca, los melindres y las «monerías» son derivados de la máscara. Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras.<sup>1</sup>

En el grotesco romántico, la máscara está separada de la cosmovisión popular y carnavalesca unitaria y se debilita y adquiere otros sentidos ajenos a su naturaleza original: la máscara disimula, encubre, engaña, etc. En una cultura popular orgánicamente integrada la máscara no podía cumplir esas funciones. En el romanticismo, la máscara pierde casi totalmente su función regeneradora y renovadora, y adquiere un tono lúgubre. Suele disimular un vacío horroroso, la «nada» (tema que se destaca en las *Rondas nocturnas*, de Bonaventura). Por el contrario, en el grotesco popular la máscara cubre la naturaleza inagotable de la vida y sus múltiples rostros.

Sin embargo, también en el grotesco romántico, la máscara conserva rasgos de su indestructible naturaleza popular y carnavalesca. Incluso en la vida cotidiana contemporánea la máscara crea una atmósfera especial, como si perteneciera a otro mundo. La máscara nunca será una cosa más entre otras.

Las marionetas desempeñan un rol muy importante en el grotesco romántico. Este tema no es ajeno, por supuesto, al grotesco popular. Pero el romanticismo coloca en primer plano la idea de una fuerza sobrehumana y desconocida, que gobierna a los hombres y los convierte en marionetas. Esta idea es totalmente ajena a la cultura cómica popular. El tema grotesco de la *tragedia de la marioneta* pertenece exclusivamente al romanticismo.

El tratamiento de la figura del demonio permite distinguir claramente las diferencias entre los dos grotescos. En las diabluras de los misterios medievales, en las visiones cómicas de ultratumba, en las leyendas paródicas y en las fábulas, etc., el diablo es un despreocupado portavoz ambivalente de opiniones no oficiales, de la santidad al revés, la expresión de lo inferior y material, etc. No tiene ningún rasgo terrorífico ni extraño (en Rabelais, el personaje Epistémon, de vuelta del infierno, «asegura a

1. Nos referimos aquí a las máscaras y a su significación en la cultura popular de la Antigüedad y la Edad Media, sin examinar su sentido en los cultos antiguos.

todos que los diablos eran buena gente»).\* A veces el diablo y el infierno son descritos como meros «espantapájaros» divertidos. Pero en el grotesco romántico el diablo encarna el espanto, la melancolía, la tragedia. La risa infernal se vuelve sombría y maligna.

Téngase en cuenta que en el grotesco romántico, la ambivalencia se transforma habitualmente en un contraste estático y brutal o en una antítesis petrificada.

Así, por ejemplo, el sereno que narra las *Rondas nocturnas* tiene como padre al diablo y como madre a una santa canonizada; se ríe en los templos y llora en los burdeles. De esta forma, la antigua ridiculización ritual de la divinidad y la risa en el templo, típicos en la Edad Media durante la fiesta de los locos, se convierten a principios del siglo XIX en la risa excéntrica de un ser raro en el interior de un templo.

Señalemos por último otra particularidad del grotesco romántico: la predilección por la *noche*: Las *rondas nocturnas* de Bonaventura, los *Nocturnos* de Hoffmann. Por el contrario, en el grotesco popular la luz es el elemento imprescindible: el grotesco popular es primaveral, matinal y auroral por excelencia.<sup>1</sup>

Estos son los elementos que caracterizan el romanticismo grotesco alemán. Estudiaremos ahora la teoría romántica del grotesco. En su *Conversación sobre la poesía* (*Gespräch über die Poesie*, 1800), Friedrich Schlegel examina el concepto de grotesco, al que califica generalmente como «arabesco». Lo considera la «forma más antigua de la fantasía humana» y la «forma natural de la poesía». Encuentra elementos de grotesco en Shakespeare, Cervantes, Sterne y Jean-Paul. Lo considera la mezcla fantástica de elementos heterogéneos de la realidad, la destrucción del orden y del régimen habituales del mundo, la libre excentricidad de las imágenes y la «sucesión del entusiasmo y la ironía».

En su *Introducción a la estética* (*Vorschule der Aesthetik*), Jean-Paul señala con gran agudeza los rasgos del grotesco romántico. No emplea la palabra grotesco, sino la expresión «humor cruel». Tiene una concepción muy amplia del mismo, que supera los límites de la literatura y el arte: incluye dentro de este concepto la fiesta de los locos, la fiesta de los burros («misas de los burros»), o sea los ritos y espectáculos cómicos medievales. Entre los autores renacentistas cita con preferencia a Rabelais y a Shakespeare. Menciona en especial la «ridiculización del mundo» (*Welt-Verlächung*) en Shakespeare, al referirse a sus bufones «melancólicos» y a Hamlet.

\* Rabelais: *Obras Completas*, Pléiade, pág. 296; Livre de Poche, t. 1, pág. 393.

1. Para ser precisos, el grotesco popular refleja el instante en que la luz sucede a la oscuridad, la mañana a la noche y la primavera al invierno.

Jean-Paul comprende perfectamente el carácter universal de la risa grotesca. «El humor cruel» no está dirigido contra acontecimientos negativos aislados de la realidad, sino contra toda la realidad, contra el mundo perfecto y acabado. Lo perfecto es aniquilado como tal por el humor. Jean-Paul subraya el radicalismo de esta posición: gracias al «humor cruel» el mundo se convierte en algo *exterior*, terrible e *injustificado*, el suelo se mueve bajo nuestros pies, sentimos vértigo, porque no vemos nada estable a nuestro alrededor.

Jean-Paul encuentra la misma clase de universalismo y radicalismo en la destrucción de los fundamentos morales y sociales que se opera en los ritos y espectáculos de la Edad Media.

No separa lo grotesco de la risa: comprende que el grotesco no puede existir sin la comicidad.

Pero su teoría reduce la risa al humor, desprovisto de la fuerza regeneradora y renovadora positiva de la misma. Destaca el carácter *melancólico* del humor cruel y afirma que el diablo (en su acepción romántica, por supuesto) sería un gran humorista. Aunque Jean-Paul cita situaciones relativas al grotesco medieval y renacentista (incluso Rabelais), expone en realidad la teoría del grotesco romántico: a través de ese prisma, considera las etapas anteriores del grotesco desde el punto de vista romántico, en forma similar a la interpretación que hizo Sterne de Rabelais y Cervantes.

Al igual que Schlegel, descubre el aspecto positivo del grotesco fuera de la comicidad, lo concibe como una evasión hacia un plano espiritual, lejos de lo perfecto y acabado, que es destruido por el humor.<sup>1</sup>

Víctor Hugo planteó el problema del grotesco con el prólogo a *Cromwell* y después en su obra *William Shakespeare*, de un modo interesante y característico del romanticismo francés.

Hugo otorga un sentido muy amplio a la imagen grotesca. Descubre la existencia de lo grotesco en la antigüedad pre-clásica (la hidra, las arpías, los cíclopes) y en varios personajes del período arcaico y, después, clasifica como perteneciente a este tipo a toda la literatura post-antigua, a partir de la Edad Media. «Por el contrario, en el pensamiento moderno encontramos lo grotesco por doquier: por un lado crea lo deforme y lo horrible y por el otro lo cómico y bufonesco.» \*

El aspecto esencial del grotesco es deformidad. La estética del grotesco

1. Se encuentran, en las obras literarias de Jean-Paul, numerosas imágenes representativas del grotesco romántico, sobre todo en sus «sueños» y «visiones». (Ver la selección editada por R. Benz: *Jean Paul Träume und Visionen*, 1954). Este libro contiene muestras notables del grotesco nocturno y sepulcral.

\* Víctor Hugo, *Cromwell*, París, A. Lemerre, 1876, pág. 18.

es en gran parte la estética de la deformidad. Pero, al mismo tiempo, Hugo debilita el valor autónomo del grotesco, considerándolo como instrumento de contraste para la exaltación de lo sublime. Lo grotesco y lo sublime se completan mutuamente, su unidad (que Shakespeare alcanzó en grado superlativo) obtiene la belleza auténtica que el clásico puro no pudo alcanzar.

En *William Shakespeare*, Hugo escribe los análisis más interesantes y más concretos sobre la imagen grotesca y, en especial, el principio cómico, material y corporal. Estudiaremos su punto de vista más adelante, porque Hugo expone allí, además, su opinión sobre la obra rabelaisiana.

El interés por lo grotesco y sus fases antiguas incluye a los demás autores románticos franceses, aunque debemos destacar que en Francia el grotesco está considerado como una tradición nacional. En 1853, Teófilo Gautier publicó una selección titulada *Los Grotescos*, donde estaban reunidos los representantes del grotesco francés, con un criterio muy amplio: encontramos a Villon, los poetas libertinos del siglo XVIII (Teófilo de Viau, Saint-Amant), Scarron, Cyrano de Bergerac e incluso Scudéry.

A modo de conclusión, debemos destacar dos hechos positivos: 1) los románticos buscaron las raíces populares del grotesco; 2) no se limitaron a atribuir al grotesco funciones exclusivamente satíricas.

Por supuesto, nuestro análisis del grotesco romántico no ha sido exhaustivo. Además, nuestro análisis ha sido unilateral, incluso polémico, al intentar iluminar las diferencias entre el grotesco romántico y el grotesco popular de la Edad Media y el Renacimiento. Hay que reconocer que el romanticismo ha hecho un descubrimiento positivo, de considerable importancia: el descubrimiento del individuo subjetivo, profundo, íntimo, complejo e inagotable. Ese *carácter infinito interno* del individuo era ajeno al grotesco de la Edad Media y el Renacimiento, pero su descubrimiento fue facilitado por el empleo del método grotesco, capaz de superar el dogmatismo y todo elemento perfecto y limitado. El infinito interno habría podido descubrirse en un mundo cerrado, perfecto y estable, en el que el acaecer y los valores estuvieran divididos con fronteras claras e inmutables.

Para convencerse de esto bastaría comparar los análisis racionalistas y exhaustivos de los sentimientos internos hechos por los clásicos, con las imágenes de la vida íntima en Sterne y los románticos. La fuerza artística e interpretativa del método grotesco sobresale en forma cortante. Pero esto supera los límites de nuestro estudio.

Agregaremos algo más sobre la concepción del grotesco en la estética de Hegel y Fischer.

Hegel alude exclusivamente a la fase arcaica del grotesco, a la que define como la expresión del estado espiritual pre-clásico y pre-filosófico.