

2 **Grotesco, grotescos: ortomímesis y heteromímesis**

Índice 2.1 Lo grotesco, categoría estética y cognitiva. – 2.2 De Aristóteles a la *Domus Aurea*: cánones clásicos. – 2.3 Nihilismos barrocos. Rectificación neoclásica. Salida kantiana. – 2.4 De los romanticismos a las vanguardias: humores de aniquilación. – 2.4.1 Del Richter nihilista... – 2.4.2 Hegeliano inciso: arte *para* Cristo. – 2.4.3 ...a la *crisiana* apología de lo grotesco, por Victor Hugo. – 2.5 Fragmentaciones posrománticas: el canon contemporáneo. – 2.5.1 Baudelaire y Goya: lo «absurdo posible». – 2.5.2 Heteromímesis simbolistas-modernistas: decadencias, acciones directas. – 2.5.3 Plurisignificación de los simbolismos. – 2.5.4 Síntesis y consideraciones finales en torno a los simbolismos-modernismos. – 2.6 Esteticismo y crítica cultural y política de la *nación*. – 2.7 Burgueses antiburguesismos: acciones directas e indirectas. – 2.8 Herejías heteromiméticas. Renovación. *L'art pour l'art*.

2.1 **Lo grotesco, categoría estética y cognitiva**

lo grotesco se entiende mejor por lo que hace, no por lo que es. Es una acción, no una cosa –más un verbo que un nombre-. [...] Lo que mejor hace lo grotesco es la acción o, más bien, jugar con las cosas. Como imágenes visuales, las imágenes fluyen: pueden ser aberrantes, combinatorias y metamórficas. Este fluido visual es necesario, pero no suficiente en sí mismo para definir lo grotesco, porque en su fuero interno, lo grotesco es algo generado culturalmente. Lo grotesco aparece al romper con los límites culturales, comprometiendo y contradiciendo lo que es «conocido», «propio» [...] (Connelly 2015, 25)

«Toda verdad es simple.» ¿No es esto una mentira duplicada? (Nietzsche [1888] 2010, 33)

Ningún prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo SUBLIME. (Girondo [1922] 2007, 34)

Estas tres citas se completan entre sí y nos servirán como umbral de la segunda parte de nuestra exposición y análisis. Ello, a partir de las palabras de Nietzsche, quien puso en tela de juicio, por un lado, la noción de 'verdad', incluso como hipótesis, y, por otro, la idea de que puedan existir hechos o realidades simples, esto es, que, al contrario, toda realidad es compleja, compuesta, heterogénea, resultado de perspectivas. El ser humano surge sobre todo de la cultura, que como sistema social y socializador determina los límites entre lo aceptable y lo obsceno o tabú, los márgenes que condicionan acciones e ideas, interpretaciones, códigos morales y poéticas. Desde este punto de vista, es más que estrecha la conexión entre las poéticas de la representación artística y el establecimiento de códigos morales o éticos. De ahí que los conceptos sentimentalizados, o los sentimientos conceptualizados -prejuicios, según ironiza el enorme poeta vanguardista bonaerense, en la cita en epígrafe- como el de lo sublime, lo feo o lo bello, lo trágico, lo cómico, o, en la reflexión de Frances Connelly, la categoría de lo grotesco, se inscriban en determinados límites marcados por poéticas. Límites relativos, por lo tanto.

Como se ha visto en el primer capítulo, el concepto fundamental al aproximarnos teóricamente a lo grotesco literario es el de representación. La representación, en literatura, se concreta en la noción de mimesis y en su mutación, o posición, dentro de las poéticas occidentales.

La recepción, o construcción del sentido de la representación literaria, por parte del lector y de la comunidad de lectores, es otra cuestión que tenemos que articular con la anterior. En ella, a su vez, se combinan los problemáticos conceptos de realismo, la adecuación de la representación al objeto representado, la idea de verdad y las funciones sociales -o la *utilitas*- del arte.

Como escribe Darío Villanueva, en *Teorías del realismo literario* (2004, 29), «el problema epistemológico fundamental de la relación entre el arte y la realidad -es decir, la vertiente más genuinamente teórica de la cuestión realista y mimética-» está en la base de los usos de conceptos como 'realismo' o 'mimesis', de su aplicación en el análisis y en las interpretaciones de los textos literarios (o historiográficos, podría añadir).

Al problematizar las teorías del realismo literario, afirma Darío Villanueva, aludiendo a Wolfgang Iser, que: «los textos literarios no remiten a la realidad contingente como tal, sino a modelos o conceptos de realidad en los que las contingencias y complejidades han sido reducidas a una estructura significativa, entendida como pinturas o sistemas del mundo» (2004, 123).

Lo grotesco debe definirse con relación a un sistema poético en el que domina una determinada noción mimética de representación artística de la realidad. Son esos modelos o conceptos de realidad en los que se apoya dicho sistema mimético los que determinan según qué parámetros podamos considerar los grados de 'objetividad' o de

‘realismo’ de la representación. Y aquí tomamos la noción de ‘realismo’, como hacemos con otras categorías literarias, en un sentido que trasciende la escuela literaria así autodenominada. Escribe Darío Villanueva: «el realismo rebasa los límites de un determinado período o escuela, como lo fueron la francesa y las demás europeas decimonónicas hasta sus prolongaciones contemporáneas, precisamente porque es una constante de toda literatura (y de otras artes)» (2004, 27-8).

Constante o ‘invariante literaria’, por lo tanto. Hay que describir lo grotesco desde la biografía del término hasta una interpretación de la evolución de las concepciones poéticas occidentales a partir de paradigmas clásicos (Aristóteles, Horacio, ‘el Longino’), pasando por la primera crisis de aquéllos (el barroco) y llegando hasta la sustitución, o el desplazamiento, de lo clásico por lo contemporáneo (segunda gran crisis que cabe situar en los siglos XVIII y XIX: racionalismos, romanticismos, simbolismos). Llegaremos, así, a las vanguardias y a su extensión posterior.

Cabe salvaguardar el relativo escepticismo que conviene mantener, en todo tiempo y en la medida de lo posible, respecto a las etiquetas periodológicas: pero por conveniente metodología asumiremos dichos términos en la medida en que se corresponden con las clasificaciones y paradigmas de representación de nuestro contemporáneo tiempo histórico. No es el asunto de este estudio, pero también debería ser objeto de problematización.

Estas son las preguntas: ¿Qué mutaciones en las poéticas se han ido desarrollando desde el barroco, subvirtiendo progresivamente el paradigma trágico-épico? ¿Cómo lo ridículo, lo feo, lo bajo, lo procaz o escatológico, tanto en Rabelais como en Cervantes, por ejemplo, y antes de ellos, en Boccaccio y en las cantigas de Escarnio, y antes en Petronio o en los comediógrafos antiguos, se ha ido integrando y consolidando en un canon que desde paradigmas clásicos siempre ha jerarquizado géneros y temas, situando ‘lo solemne’ en la cumbre de los modos de representación? Pues lo cierto es que la sátira y su género épico o contraépico (la picaresca) son una línea de representación literaria que coexiste en las literaturas occidentales por lo menos desde la mítica fundación homérica de éstas. Habrá que recordar nuevamente que los fenómenos literarios se producen en contextos condicionados, en mayor o menor medida, por múltiples procesos y estructuras materiales, como las relaciones con autoridades y poderes intelectuales, militares, religiosos... El canon ha establecido, *de iure* y *de facto*, la gran épica solemne como el modo superior de representación de las literaturas clásicas: *Ilíada*, *Odisea*, *Eneida*. Porque, ¿en qué razones textuales, literarias, se puede fundamentar y sostener la adscripción de la novela picaresca *Satyricon*, de Petronio, a un lugar marginal, curioso, casi residual?

Qué bien lo expresa Frances Connelly: lo grotesco se genera como resultado de una inversión paródica de paradigmas miméticos solemnes, acordes a las autoridades oficiales. El *Satyricon*, por ejemplo, es

una contrarrepresentación de los modelos solemnes de su época, la *Ilíada* homérica, la *Eneida* virgiliana. La novela de Petronio se desarrolla en una estructura narrativa digresiva, deambulante, tal como aquéllas, pero en ésta los personajes (Encolpio y Ascilto) son antihéroes: se presentan, para decirlo de otra manera, como héroes picarizados (o pícaros heroizados), que se desplazan, viajan, por un ámbito cerrado y claustrofóbico, laberíntico -la gran urbe. La Roma escrita por Titus Petronius Niger no es la mítica de antaño, ni la de las navegaciones, la de las tormentas épicas: es la Roma Gomorra, la Roma lúmpen, la de las laberínticas cloacas del pomposo e imperial *Senatus Populusque Romanorum*. Una representación literaria que, por su carácter disfórico, sórdido de realidades antiheroicas, vacía de epicidad y de solemnidad a la mimesis oficial del imperio: arte *degenerado* que prueba cómo dos mil años de distancia temporal no anulan ni interrumpen la continuidad de ciertas constantes artísticas. Ortodoxia y heterodoxia. Algo de expresionista tiene esta novela de aquel lejano siglo del, primero, 'estadista' y, después, 'infame' Nerón, escrita por un autor que llegó a ser 'árbitro de la elegancia' en la corte del emperador, y que conocía bien los entresijos del poder, hasta el punto en que llegó a participar en una conspiración, hecho por el que prefirió suicidarse antes de que Nerón lo capturara.

Lo grotresco se define, en primera instancia, como un modo de representación, que como categoría estética asume un alcance transepocal e intergenérico, tal como hiciera D'Ors respecto a *lo barroco* como categoría perenne: podremos hablar, en este sentido, de grotescos grecolatinos, grotescos medievales, grotescos barrocos, grotescos románticos, grotescos posrománticos, grotescos vanguardistas y existencialistas, grotescos posmodernos. Pero ¿a partir de qué rasgos se define lo grotresco? Repasemos las principales teorías contemporáneas, antes de volver a nuestra pregunta previa: ¿qué ha ido cambiando en las poéticas occidentales para que lo grotresco se sitúe, ahora, en el centro del sistema literario?

Dos nombres clave, fundacionales, de la crítica literaria contemporánea en torno a lo grotresco, son el de Wolfgang Kayser (1906-1960) y el de Mijaíl Bajtín (1895-1975). La aparición de sus teorías, opuestas a primera vista, parece significar a primera vista que el crítico alemán se anticipó al ruso en la atención concedida al fenómeno de lo grotresco. Las fechas oficiales son, para la teoría de Kayser, 1948 y 1957, y, en el caso de Bajtín, 1965. Sin embargo, el teórico de la 'imaginación dialógica' ya estaría trabajando en torno a su exitoso concepto de 'carnavalización' en los años cuarenta. Por ello, no vale la pena anteponer el uno al otro, además, porque como hemos escrito sus teorías son muy diferentes. De hecho, podríamos considerarlas antagónicas si no se refirieran a esferas muy distintas de análisis (grotresco 'popular', medieval, de creación colectiva, frente a grotresco moderno y contemporáneo, de autoría individual y con algún grado

de nihilismo antisocial). Aquí, combinaré ambas teorías: por un lado, el bajtiniano concepto de carnavalización, por otro el de *Unheimlich* –o desasosiego– de Kayser.

Los ejes temáticos de la teoría de Wolfgang Kayser son los siguientes: una poética de la modernidad asociada a lo grotesco; la dimensión filosófica (incluso ontológica) de lo grotesco, su tesitura ética y el aspecto negativo (*Lebensangst*), lo grotesco como nihilismo; lo grotesco como fenómeno cognitivo que, por lo tanto, está conectado con la percepción (en términos narratológicos, la recepción); lo grotesco como efecto: el desasosiego (*Unheimlich*). Kayser, que como veremos parte en lo esencial del romántico Jean Paul Richter, al tiempo que establece un repertorio de recursos y técnicas que confluyen en la representación grotesca, ve en lo grotesco una alienación o enajenación del sujeto respecto al mundo, una disociación del ser respecto a sí mismo. La primera aproximación del crítico a este tema surge en *Interpretação e análise da obra literária (introdução à ciência da literatura)* (1948), libro escrito durante una larga estancia en el Portugal del *Estado Novo*. Aquí, afirmaba que lo grotesco:

como conceito estético tem sofrido até hoje da ligação ao burlesco ou ao baixo-cómico, quer dizer, não soube apreender exactamente os fenómenos correspondentes. No grotesco o mundo alheia-se, as formas distorcem-se, as ordens do nosso mundo dissolvem-se (já na ornamentação grotesca se misturam os reinos do inanimado, das plantas, dos animais e dos homens; mais tarde os motivos directos da configuração grotesca são as marionetas, os bonecos de cera, ou então os loucos, os sonâmbulos, e sempre também animais (mais que animalescos), um mecanismo medonho parece ter caído sobre as coisas e os homens. O decisivo é que este alheamento do mundo nos rouba o terreno de debaixo dos pés e não consente qualquer interpretação de sentido; qualquer *pathos* ou qualquer apelo à compaixão pelas vítimas poria em perigo o grotesco, e o traço duro e frio é tão característico de Bosch e Brueghel e Callot como de Goya, W. Busch, Kubin ou Paul Weber. (Kayser 1985, 426-7)

Nueve años después, en 1956, Kayser publicó su estudio monográfico, clásico hoy, titulado *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (1957). Aquí, desarrolla su teoría de lo grotesco, al que atribuye una dimensión que deberíamos tomar con reservas por su metafóricidad: la extrañeza o el carácter «demoníaco» –exterior– de esas ‘potencias’ que, según el crítico alemán, intervendrían en el ‘mundo’ para, como en una posesión infernal, enajenarlo de su esencia: «el miedo a las fuerzas oscuras, inquietantes e irreconocibles, que actúan a través de nosotros, haciendo burla de toda búsqueda humana de sentido» (2010, 156). Kayser amplía su teoría, aunque con irregular profundidad: condiciones de creación, las obras en sí y la recepción de

lo grotesco pictórico y literario. Pero, eso sí: lo segundo, limitado sobre todo a los siglos XIX y XX, y principalmente a obras literarias en alemán e inglés. Lo grotesco, según su definición, hoy muy conocida, sería el mundo ‘alienado’:

Lo grotesco es una estructura. Podríamos definir su naturaleza a partir de una expresión que nos ha salido al paso de casi todas las ocasiones: *lo grotesco es el mundo en estado de enajenación*. Pero necesitamos aún alguna explicación más. Porque uno podría definir el mundo de los cuentos de hadas, mirándolo desde fuera, y tal vez podría decir de él que es un mundo ajeno y extraño. Pero no es un mundo enajenado. Porque por mundo enajenado se entiende aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña e inquietante. Lo repentino y la sorpresa son términos que pertenecen a lo grotesco. En la literatura esto se muestra en forma de escena o de imagen en movimiento. (2010, 309-10)

Es muy interesante la asociación de lo grotesco a la percepción, esto es, entenderlo como modo de representación, atribuyéndole así una dimensión cognitiva fundamental. La representación artística de la existencia humana, percibida –conocida– por el artista como un sentido sin sentido, como absurdo. Conciencia (concretada en representación artística, lúdica) de contradicciones y desajustes entre el individuo extrañado de sí mismo por la civilización, la cultura. Ya en su obra de 1948, podíamos leer que «o grotesco – e para o reconhecer basta lançar um olhar sobre a pintura – nada tem de imediatamente genérico, mas é antes uma categoria da percepção, uma categoria da concepção do mundo e da sua configuração» (1985, 427). Para Wolfgang Kayser, por lo tanto, lo grotesco es un modo de representación de lo real, transversal a géneros y a sistemas semióticos muy diversos. Se trata de una noción fundamental en la formulación valleinclaniana del grotesco esperpéntico como representación alternativa a las representaciones oficiales (el modo heroico, épico o trágico – modos de lo solemne). Cuando se activa, la representación grotesca «pone en solfa nuestro concepto de espacio» (2010, 250).

Esta interpretación teórica del fenómeno grotesco contiene implicaciones que lo relacionan directamente con el último sentido que, para nosotros, contiene lo grotesco: o mejor, la representación grotesca de lo real, una realidad percibida –conocida– por el artista de lo grotesco, el creador grotesco, como absurda o desencajada. Precisamente lo que veremos en el Valle esperpéntico y en el también esperpéntico Lobo Antunes (o en las pinturas negras y grabados de Goya, en la obra de Gutiérrez Solana, Maruja Mallo, Otto Dix, en Fellini o Lynch on los lienzos de los pintores contemporáneos P. Girardi o

Paula Rego, esta última quizá el más importante artista grotesco pictórico de los últimos cincuenta años, en el orbe occidental).¹

Kayser formula una teoría de lo grotesco que, como Bajtín reconocerá en su estudio sobre Rabelais, es muy adecuada para ayudar a explicar creaciones grotescas románticas y posrománticas. En concreto, aquéllas que revelen, en unos u otros aspectos, la expresión de la crítica nihilista.

El concepto de ‘enajenación’, o de alienación, lo desarrolla Kayser en varios momentos, implícitamente a partir de la idea de representación (mímesis) y una concepción que se diría schopenhaueriana, o incluso judeocristiana, de la existencia (en todo aquello que el filósofo alemán tenía de reaccionario... contra la vida.

El terror nos asalta con rigor precisamente porque se trata de nuestro propio mundo, de manera que la confianza que depositábamos en él no resulta ser más que una apariencia. Simultáneamente tenemos la sensación de que no podríamos vivir en ese mundo de repente transformado. No se corresponde con lo grotesco el miedo a la muerte, sino el pánico ante la vida. Y a la estructura de lo grotesco pertenece la abolición de todas las categorías en que fundamos nuestra orientación en el mundo. Desde la ornamentación renacentista hemos asistido a la plasmación de procesos perdurables de disolución: la mezcla de ámbitos y reinos bien distinguidos por nuestra percepción, la supresión de lo estático, la pérdida de identidad, la distorsión de las proporciones ‘naturales’, etc. Y en la actualidad se han sumado a aquellas otros procesos más de disolución: la anulación de la categoría de cosa, la destrucción del concepto de personalidad, el derribo de nuestro concepto de tiempo histórico. (Kayser 2010, 309-10)

Muy matizables, qué duda cabe, todas estas afirmaciones. Habría que ver según qué caso, según qué circunstancias, es adecuado postular una relación de lo grotesco con el «pánico ante la vida». Por ejemplo: no reconocemos en el grotesco esperpéntico ese pánico ante la vida que Kayser preconiza. Tampoco en la obra de Lobo Antunes: la destructiva burla generalizada, sistemática, de Valle y de Lobo Antunes no deja de dirigir los dardos de su sátira hacia los discursos culturales dominantes denunciando aspectos sociales e históricos que revelan que su rechazo de ciertos aspectos de la vida no implican un temor a la vida, no el «pánico ante la vida», sino un ataque artístico respecto a estructuras y símbolos socioculturales que, éstos sí, promueven el absurdo o el desajuste que el artista percibe desde sus

¹ Muy interesante, por cierto, es *A ironia e o Grotesco na Obra de Paula Rego*, tesis de máster en Estética y Filosofía del Arte (prebolonia) de Ana Nolasco (2004), en la Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

parámetros éticos y estéticos, dinámicas sociales que, por lo tanto, mantienen una presencia constante del miedo entre gran parte de las comunidades humanas.²

Lo que sí nos parece que se encuentra muy bien planteado por Kayser es la perplejidad ante el absurdo, que no necesariamente «pánico», y la conexión entre la representación grotesca y la realidad: «al comprender el asombro como una angustia y perplejidad ante un mundo distorsionado, lo grotesco adquiere una secreta relación con nuestra realidad y una carga de verdad» (Kayser 2010, 50).

La otra teoría que marcará los estudios sobre lo grotesco es la que presentó Mijaíl Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento: el contexto de François Rabelais*, publicado originalmente en 1965. Es una obra que dialoga, desde sus palabras introductorias, con la angustia vital kayseriana. Desde la creencia marxista-rousseauiana en lo *popular*, como colectividad social unitaria en la que se concentrarían los valores «correctos» (el vitalismo, la libertad, la justicia, la sabiduría), Bajtín opone a la visión de Kayser, cargada de misantropías y de desconfianza vital, la celebración de la vida en todos sus aspectos: la «carnavalización» de los discursos y los dogmas oficiales. Dicha oposición conceptual entre ambos ensayistas sólo lo es en apariencia, pues en realidad Bajtín matiza la teoría de Kayser: la teoría de aquél serviría particularmente para obras grotescas anteriores al barroco; la del segundo, para gran parte de los grotescos posteriores, precisamente aquel al que se adscribe el grotesco esperpéntico.

Será interesante, en este punto, contextualizar las dos obras de referencia. En el caso de Bajtín, hay que tener en cuenta que éste comienza a trabajar sobre la presencia de elementos populares o tradicionales –no oficiales– en la obra de un escritor señaladísimo de lo grotesco, François Rabelais, en un contexto histórico muy complejo (los años de la Segunda Guerra Mundial) y, sobre todo, habiendo sido ya entonces, y siéndolo aún, objeto de la represión del fascismo soviético de Stalin. En realidad, Bajtín empezó a reflexionar sobre la representación grotesca carnavalizante algunos años antes que el crítico berlinés: pues era ése el tema de la tesis que presentó en 1941 en Moscú, para ver cómo se le denegaba el doctorado por sus posturas heterodoxas, en aquel penoso, opresivo contexto de máxima testosterona represiva del super-Estado leninista-estalinista. Es difícil no ver en dicho estudio un valiente reto, por parte de su autor,

² Aprovecho este punto para aclarar que uso, en general, el masculino genérico por puras razones estilísticas y de fluidez del discurso. Además, no parece que esta costumbre lingüística haya frenado en ningún momento el progreso de todos los derechos humanos y, claro, de los feminismos. Así, por ejemplo, se ha referido que la pintora Paula Rego es uno de los más importantes pintores de los últimos cincuenta años (análisis pictórica, en muchos aspectos, al grotesco esperpéntico de António Lobo Antunes). Los malabarismos gramaticales de inclusión quizá no contribuyan a la defensa de nada, sino estrictamente al ámbito propio de las artes retóricas.

al control totalitario de la sociedad soviética de entonces, aunque también, y sin atisbo de contradicciones respecto al sistema filosófico del materialismo dialéctico, desde premisas marxistas (recurro a una traducción al inglés, en este caso...):

The basis of laughter which gives form to carnival rituals frees them completely from all religious and ecclesiastic dogmatism, from all mysticism and piety. [...] In fact, carnival does not follow footlights, in the sense that it does not acknowledge any distinction between actors and spectators. Footlights would destroy a carnival, as the absence of footlights would destroy a theatrical performance. Carnival is not a spectacle seen by the people: they live in it, and everyone participates because its very idea embraces all the people. While carnival lasts, there's no other life outside it. During carnival time life is subject only to its laws, that is, the laws of its own freedom. It has a universal spirit: it is a special condition of the entire world, of the world revival and renewal, in which all take part. (Bajtín 1984, 7)

Sin embargo, debido a la azarosa y nada afortunada vida del influyente crítico-filósofo ruso, la teoría de Kayser llegó antes a los lectores. Ambas teorías presentan dos grandes planos: por un lado, el de la percepción de lo grotesco; por otro, los recursos de la representación grotesca. Es en el primero donde la discrepancia entre Bajtín y Kayser es mayor. De una descripción de procedimientos perfectamente complementaria se pasa a una interpretación de sentidos, un análisis del *pathos* de lo grotesco: algo cuya explicación se debe, en última instancia, si no totalmente, sí en parte, a las circunstancias personales de cada uno de los críticos.

El concepto de carnavalización es uno de los que más éxito han tenido en la crítica literaria. Según Bajtín, el espacio y el tiempo de las celebraciones culturales populares –y como caso paradigmático, el carnaval, aunque también considere otras actividades colectivas, comunitarias– serían ámbitos que socialmente habrían amparado la libertad de expresión, cierta igualdad entre los individuos, la visión antidogmática o heterodoxa, la afirmación del vitalismo material (del cuerpo). Lo que para Kayser es miedo o temor ante la vida, causa de desasosiego, desorientación existencial, en Bajtín es «ambivalencia»: la vida se regenera y presupone la muerte; asumir esto no sería nunca una objeción a la vida y, por lo tanto, la mezcla de elementos incongruentes, lo alto y lo bajo, la salud y la enfermedad, etcétera, funcionará, en la «carnavalización», como verdadera afirmación vitalista ante discursos institucionales que legitiman políticas contrarias a la vida.

Bajtín critica con estilo ácido, incluso irritado, el enfoque de Kayser. Según el introductor del concepto de dialogismo aplicado a la

teoría de la novela, el carácter «popular» -no institucional u oficial- proporcionaría al carnaval la posibilidad, la legitimidad en cierto sentido, de expresar cosmovisiones no oficiales (extraoficiales, marginales), de liberación con relación a los códigos morales (que suelen serlo por imposición exterior al individuo), o bien de ejercer la crítica con relación a los poderes fácticos, las cosmovisiones dominantes.

Se reivindica, así, una representación de lo real que asume la relatividad universal de toda realidad, en tanto construcción, y el devenir como mecanismo material de la existencia -los ciclos, las visiones históricas, diacrónicas, frente a los valores dogmáticos y fosilizados-. Estos se ven subvertidos e incluso abolidos, aun temporalmente -en el tiempo propio del carnaval-, con todas sus convenciones, jerarquías, costumbres y categorías.

Para Bajtín, lo grotresco carnavalesco permite el reencuentro del ser humano -siendo el 'pueblo', para el crítico, arquetipo puro del ser humano, de 'lo humano'-, con su 'verdad', con su 'libertad'. Lo grotresco, en suma, permitiría una suerte de insurrección del individuo dentro de lo colectivo y contra el dogma autoritario que representarían las culturas oficiales, a través, entre otros, de la «degradación» y de la «materialización», que la risa pone en marcha:

Not only parody in its narrow sense but all the other forms of grotesque realism degrade, bring down to earth, turn their subject into flesh. This is the peculiar trait of this genre which differentiates it from all the forms of medieval high art and literature. The people's laughter which characterized all the forms of grotesque realism from immemorial times was linked with the bodily lower stratum. Laughter degrades and materializes. [...] The essential principle of grotesque realism is degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract; it is a transfer to the material level, to the sphere of earth and body in their indissoluble unity. (Bajtín 1984, 19-20)

Dicho carácter «popular», y por ende no institucional, proporcionaría al carnaval la posibilidad -la legitimidad- para expresar cosmovisiones extraoficiales y críticas con relación al poder establecido, dominante: una cosmovisión que reconoce la relatividad universal de toda la realidad, el devenir como fundamento material de la existencia (los ciclos, la visión histórica, diacrónica...) frente a los valores anquilosados, extrahistóricos, erigidos *sub specie aeternitatis* -concepto central en la labor de deconstrucción nihilista de los conceptos culturales llevada a cabo por Nietzsche. Esta conciencia sincrónica, histórica, del carnaval, la armoniza Bajtín -desde un materialismo ontológico que conserva todavía importantes posos del positivismo decimonónico- con ideas como las de 'progreso' o 'evolución'.

Lo grotresco, es decir, lo imperfecto, lo inacabado, lo excesivo (cf. Bajtín 1984, cap. 5, «The Grotresque Image of the Body and Its Sources») presenta valores ambivalentes. A través de lo grotresco, recurso tradicionalmente vinculado a la comedia (pero presente en diferentes calidades y grados incluso en la épica), se aúnan realidades heterodoxas, dispares... Se logra una confusión genérica, con el consiguiente resultado del escéptico relativismo filosófico, ontológico, moral.

La mezcla de registros garantiza una fusión con *lo otro*. No hay cauces estrechos de posibilidades, de actuaciones, de tipos: todo es posible y deviene continuamente. Se diluyen las fronteras, así como los límites del espacio-tiempo. Téngase en cuenta el relativismo ontológico planteado por Bergson –el tiempo es simbólico–, así como el físico-matemático de Einstein o el psicológico de Freud.

Es innegable, por tanto, la intencionalidad moralizante o ética de la representación grotresca, su aspecto social. Todas las reflexiones posteriores sobre lo grotresco dialogan, en una u otra medida, con las teorías de Kayser y Bajtín. Como escribe Frances Connelly en *Lo grotresco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*:

la imagería carnavalesca provocó la risa estridente, a menudo procaz, en cuanto que se burla y subvierte la convención social, la pretensión individual y las jerarquías de todo tipo. La tensión entre alto y bajo es fundamental en lo carnavalesco: baja lo que es alto y lo revitaliza apropiándose de lo bajo. Opera en el ámbito público y tiene lazos estrechos con el ritual popular, el teatro callejero y la protesta pública. En suma, los temas que aborda lo carnavalesco son a menudo más sociales y éticos que estéticos. (2015, 169)

Antes de Connelly, Geoffrey Galt Harpham, en *On the Grotresque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, aportaba en 1982 otros enfoques muy relevantes para la perspectiva de este ensayo sobre *imperiales esperpentos ibéricos*. Manteniendo la idea de que lo grotresco presenta varias e intensas dificultades de definición, recoge y amplía las anteriores teorías, extendiéndolas con hipótesis cognitivas, lingüísticas y antropológicas e incluso psicoanalíticas (como, por ejemplo, la articulación del concepto de tabú con la representación de lo monstruoso, tan propio de lo grotresco):

The anthropologist Edmund Leach has proposed a theory of taboo and nameable categories that bears directly on this problem. Leach argues that the physical and social environment of a young child does not contain any intrinsically separate ‘things’, but is perceived as a seamless fabric, a flow. As its peculiar linguistic status indicates, ‘grotresque’ is another word for non-thing, specially the strong forms of the ambivalent and the anomalous. The mind does not tolerate such affronts to its classificatory systems

as grotesque forms present; within an instant of its being exposed to such forms it starts to operate in certain ways, and it is these operations that tell us we are in the presence of the grotesque. (Harpham 1982, 4)

La extrañeza y la pluralidad de interpretaciones (perspectivas) que puede suscitar una imagen grotesca estaría en concordancia con la expresión (crítica) de lo demoníaco, lo monstruoso familiar, cotidiano, el (kayseriano) concepto del mundo alienado, enajenado. Todo esto, a través de la metáfora y de la paradoja, que generan indefinición, indeterminación. Según Harpham:

When we use the word “grotesque” we record, among other things, the sense that though our attention has been arrested, our understanding is unsatisfied. Grotesqueries both require and defeat definition: they are neither so regular and rhythmical that they settle easily into our categories, nor so unprecedented that we do not recognize them at all. They stand at a margin of consciousness between the known and the unknown, the perceived and the unperceived, calling into question the adequacy of our ways of organizing the world, of dividing the continuum of experience into knowable particles. (3)

Por todo ello,

The word designates a condition of being just out of focus, just beyond the reach of language. It accommodates the things left over when the categories of language are exhausted [...]. (3)

Importantísima, la atención que el autor concede al efecto grotesco: la categoría de lo grotesco atañe más a la recepción, a la percepción, a la organización y el enfoque de datos de lo real, que a objetos en sí. Es el tratamiento artístico –de un Goya, de un Valle-Inclán, de un Lobo Antunes– lo que produce la percepción en el lector de que la realidad descrita es grotesca en sí. Sin embargo, no hay ‘objetos grotescos’: lo que sí existe son representaciones grotescas, de las cuales resulta un efecto crítico determinado. Ello no quiere decir, en absoluto, que no haya un repertorio de objetos cuya combinación se preste más fácilmente que la de otros para suscitar efectos grotescos. Pero lo grotesco es en gran medida un acto de recepción que presupone un horizonte de expectativas mimético clásico. El concepto de ‘lectura ingenua’ es, por tanto, una consecuencia teórica de lo previo: tanto de lectura de la multiplicidad de lo real como de lectura de representaciones artísticas de esa realidad.

Para el lector ingenuo, por tanto, será la discordancia que percibirá entre una realidad que desde su ingenuidad considera ‘simple’ (las cosas vendrían a ser ‘lo que son’: el sentido común), confiándose en

que esa realidad es 'la realidad-en-sí', y, por otro lado, y 'como' desencajada de aquella, su representación grotresca. Como afirma Harpham al final del primer capítulo de su obra, «Formation and Deformation»: «the sense of the grotesque arises with the perception that something is illegitimately *in* something else» (1982, 11).

Otra dimensión nueva que aporta Harpham en su estudio es la incorporación de la noción de 'crisis de paradigmas', de Thomas S. Kuhn, filósofo de la ciencia ya referido antes. El modo de representación grotresca tendería a ocupar un espacio más señalado en momentos de cambio sustancial en la historia de las mentalidades, de los pensamientos, en épocas 'de crisis': por ejemplo, en el caso del barroco, o en torno a 1900, en la aurora de las vanguardias.

Otro estudio interesante que hemos tenido en cuenta es *Fiction of the Modern Grotesque*, de Bernard McElroy (1989). Este intenta ser menos totalizante que Harpham, como de hecho indica su título: más concretamente, se ciñe a las obras de Kafka, Joyce, Grass y Pynchon. Sin embargo, señala el carácter universal de las representaciones grotrescas y su dimensión cognitiva: lo grotresco presupondría una intuición previa del mundo, anterior a su representación. Destaca el *pathos* de lo grotresco contemporáneo, su agresividad existencialista ante lo humano percibido como monstruoso o absurdo. Este crítico afirma que:

To give form to the unspeakable has always been a function of the grotesque. Its enduring power resides in man's capacity for being fascinated by the monstrousness that besets him. As for twentieth-century man, a sense of powerlessness in the world without, a fear of collapse of the psyche within, the premonition that the present culture, the only home afforded him, has already embarked irreversibly on the path to some hideous or merely ludicrous demise - these are the spawning grounds of his monsters. He proceeds to play with them, to make them *grotesquely dance*. (McElroy 1989, 185; cursivas añadidas)

Hay algo que interesa especialmente en sus consideraciones sobre lo grotresco contemporáneo y que se enlaza con el desasosiego de la teoría de Kayser. El desasosiego de lo grotresco, en McElroy, no sería ajeno respecto a lo humano. Al contrario, se trata de un desasosiego empático que resulta más adecuado para abarcar adecuadamente el nihilismo humanista del esperpento valleinclaniano, por ejemplo. Como ya había observado Harpham:

In the modern grotesque, we are not invited to ask what might change a man into an insect or a woman into a machine as some kind of comic joke. The attention, rather, is directed to the pre-

dicament of the besieged and humiliated self in its struggle with the brutal and brutalizing other.³ (1982, 184)

Recordemos que tanto las ficciones grotescas como las no grotescas comparten temas, esto es, que tanto el realismo como la (llamada) deformación grotesca son cuestión de forma, y que la forma, a su vez, condiciona la percepción del contenido.

McElroy avanza con definiciones alternativas a las de Kayser, Bajtín o Harpham: en primer lugar, lo grotesco nos presenta el mundo como tememos que podría ser (definición que, en cierto sentido, es neoaristotélica) y, en segundo lugar, tiene una genealogía mágica (que nos remite al ámbito de la antropología mitocrítica)⁴. Con lo grotesco, se representaría una síntesis de lo racional y lo instintivo, o incognoscible.

Para terminar esta introducción, sintetizaremos, a continuación, las principales líneas de la teoría desarrollada por el mayor especialista actual en lo grotesco, a quien ya hemos citado antes. Es su obra la referencia prioritaria, por lo que tiene de sùmula de los caminos abiertos por Kayser y Bajtín.

Se trata de Frances Connelly y de su reciente *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego* ([2012] 2015), estudio que parte, en gran medida, de las tesis desarrolladas en la obra de Harpham. Se centra principalmente en la imaginería visual, aunque sin dejar de articularla con lo literario: ejemplo señalado de esta articulación es el de Victor Hugo.

Su principal objetivo es conceptualizar lo grotesco, problematizar y proponer soluciones. Las cuales, por la misma naturaleza problemática de la cuestión, serán respuestas abiertas a otras preguntas, a otras problematizaciones. Aunque lo contrario -las respuestas o soluciones definitivas- es imposible, como sabemos, a partir de cierto nivel de reflexión en el ámbito de las ciencias sociales y humanas (y sobre esto ya se han leído algunas consideraciones en el capítulo primero). Como escribe la especialista:

reescribir una historia de lo grotesco no sustituye las narraciones existentes; más bien, funciona como una especie de perspectiva anamórfica que mina y expande simultáneamente nuestra comprensión del período moderno, rompiendo las nociones convencionales y volviendo a jugar con ellas. Dado que lo grotesco es en sí mismo un liquidador de categorías, debe entenderse que es

³ Cómo no referir la poderosa, impactante película *Favolacce* (2020), de Damiano y Fabio D'innocenzo, que habrá de tenerse en cuenta en próximos estudios sobre lo grotesco en las artes audiovisuales.

⁴ Gilbert Durand y su escuela mística-posmoderna, de la que Valle-Inclán podrá haber sido un precursor (por ejemplo, en *La Pipa de Kif* o *Claves líricas*).

tas modalidades no son entidades absolutas o específicas. (Connelly 2015, 55)

Destaca, pues, la inestabilidad conceptual, la indeterminación o fluctuación semántica de la categoría de lo grotesco. Lo grotesco es, en primera instancia, un efecto, que juega con lo conocido, con lo *ya visto, lo ya vivido* (37): «más que transgredir, rompe límites, los lleva hasta tal punto que tenemos que admitir la contradicción y la ambigüedad de una realidad contrastada».

Por todo ello, y según la crítica:

Cuando lo grotesco es efectivo fija nuestra atención en un límite existente, haciendo que los contornos de lo familiar y 'normal' sean visibles, aunque se entremezclen con lo extraño e inesperado. Como tal, lo grotesco pone las ideas recibidas, las expectativas normales, cabeza abajo, y vuelve las convenciones sociales y artísticas contra sí mismas. (40-1)

De ahí que sus mecanismos, los recursos que confluyen en su producción, jueguen -literalmente- con elementos, singulares o plurales, de unos u otros contextos:

Las operaciones de lo grotesco se abren a lo que describiremos provisionalmente como *Spielraum*, creando un 'espacio de maniobras' o 'habitación de juegos'. Erik Erikson utilizó esta palabra para describir las posibilidades creativas del juego en un entorno humano y cultural [...] *Spielraum* describe exactamente esa región donde los fragmentos del estallido cultural se agolpan en busca de espacio, combinándose de formas inesperadas, y subraya la fuerza creativa que es lo grotesco, que cohabita con la desestabilización y destrucción. Entender lo grotesco como reacción cultural es fundamental. (40-1)

En un intento de superar la oposición entre Kayser y Bajtín -falaciosa oposición, como también se ha señalado hace poco- Connelly distingue tipos de representación grotesca. Y es que, siempre según Connelly:

lo grotesco no puede caracterizarse como un estilo, pues es la interrogación del estilo, un medio para poner en cuestión todos sus preceptos y límites. // De forma similar, no hay determinados temas inherentemente grotescos: más bien, hacen visible una brecha cultural, creando una condición que se percibe como grotesca porque elide diferencias y desestabiliza lo que había sido absoluto e incuestionable. (2015, 40-1)

Esto es: la representación grotesca permitiría la renovación de los enfoques y perspectivas acerca del mundo. La crítica fija su mirada particularmente en dos estilos o sistemas estéticos: el manierista-barroco y el vanguardista (con todos los matices que queramos, después, señalar). Para ello, reafirma aquella noción de cambio de paradigma que se formula en *Las revoluciones científicas*, de Thomas S. Kuhn.

Otro eje temático importantísimo para entender un aspecto esencial del grotesco esperpéntico, es el de la experiencia de la guerra: su honda influencia en el grotesco moderno y contemporáneo.

En último lugar, la ensayista discurre en torno a las reflexiones estéticas que, desde la filosofía, se han realizado en torno a lo sublime y a lo grotesco. Sobre todo, a su poca frecuencia: «la sorprendente discontinuidad existente entre lo abrumador de la imaginaria grotesca en los siglos XIX y XX y el desinterés de los estudios académicos ante lo grotesco en sí» (Connelly 2015, 52).

Es verdad, aunque tampoco sería innegable el manifiesto y creciente interés, a lo largo de las últimas dos décadas, por lo grotesco. Por ejemplo, la gran exposición organizada en el Museo Picasso de Málaga, *El factor grotesco* (2012-13), es manifiesta prueba de ello.

Si retomamos el planteamiento inicial de este capítulo, llegaremos a la distinción bajtiniana entre modos de representación clásicos y grotescos. Como se ha visto antes, nos encontramos con varios problemas, que incluyen el hecho de que el concepto de mimesis, en sí, no implicaba la depuración o selección canónica que se fue haciendo, progresivamente, desde Aristóteles hasta el Longino. Se podría, entonces, proponer dos términos que abarcasen unos u otros modos de representación, a lo largo de la historia de las artes. Creo que se distinguen, en las representaciones, intencionalmente ‘artísticas’ o no y con toda la variedad de géneros y subgéneros, de unos u otros códigos (incluyendo el discurso histórico, por ende, así como los textos religiosos), y muy a grandes rasgos, dos grandes modos: modos de representación solemnes y modos de representación no solemnes.

No parece gran cosa y no lo es, pero sólo se trata de definir una terminología lo más unívoca y simple para denominar estos dos grandes modos de representación de manera satisfactoria, o cuando menos reduciendo la ambigüedad o metafóricidad de otros términos clasificatorios.

En el *Diccionario de sinónimos y antónimos* de Espasa-Calpe (2005)⁵ se ofrecen las siguientes equivalencias o extensiones léxicas para «solemne»: severo, digno, impresionante, ceremonioso, firme, serio, oficial, suntuoso, imponente, majestuoso, protocolario, grave. Se hacía difícil hallar posibilidades análogas para acuñar los modos de representación no solemnes; era deseable dar con un término

⁵ <https://www.wordreference.com/sinonimos/solemne>.

que indicase más que tan sólo la negación o la ausencia de lo solemne. Quizá modos de representación heterodoxos fuera una categoría más correcta y, etimológicamente, más orto-doxa. O, quizá, ortomiméticos y heteromiméticos.

Ante esta dificultad terminológica, adoptemos provisionalmente, por lo tanto, la división de los modos de representación literaria en: a) modos de representación solemnes (u ortomímesis), y b) modos de representación no solemnes (o heteromímesis). Es una conceptualización con la que se desea agrupar objetos, semiosis y discursos artísticos muy diversos (no sólo literarios: también representaciones de las ciencias sociales y humanas, no expresamente artísticas pero que también recurren a herramientas o procedimientos retóricos: los discursos periodísticos, los historiográficos...).

En los modos principales de representación solemne u ortomimético incluiríamos, por ejemplo,

- lo trágico,
- lo épico,
- lo lírico.

Por supuesto, tomamos aquí estas categorías en una acepción pura: en realidad, y como de cierta manera asumía Bajtín, ante obras concretas se dan hibridaciones en grados muy diversos: lo trágico no excluye humorismos o ironías esporádicas, tal como lo épico o lo lírico. Esta es una de las claves de lo grotresco moderno, como veremos: lo tragicómico.

En cuanto a los modos de representación no solemnes o heteromiméticos tendríamos los diversos grados o modalizaciones del humor (la ironía, la sátira, la parodia), lo prosaico o vulgar, desde el realismo no heroico a los ámbitos de lo procaz y lo obsceno en general -incluyendo lo siniestro- y, por supuesto, el modo de representación que nos ocupa: lo grotresco. Todos son intercombinables. Por ejemplo, puede haber un heroísmo articulado con la picaresca o la obscenidad. El efecto final, debido a porcentajes en las combinaciones, a las distribuciones léxicas, etc., es lo que determinará que designemos a una obra como solemne (ortomimética) o no solemne (heteromimética).

El caso de lo grotresco (y por lo tanto del esperpento) presentaría la particular complejidad de que en él confluyen elementos heterodoxos y elementos solemnes, como lo trágico, que se diluye en aquéllos, sin llegar a desaparecer (e incluso reforzándose con la burla y la parodia). De hecho, como acabamos de señalar, una clave de lo grotresco moderno es la unión *anticlásica* o *no clásica* de lo trágico y lo cómico: la *Tragicomedia de Calixto y Melibea* (1499), atribuida a Fernando de Rojas, o la *Tragicomedia de Dom Duardos* (ca. 1521), de Gil Vicente. Unión heterodoxa respecto a las poéticas clásicas y, por cierto, cópula de lo apolíneo y lo dionisiaco, bajo el tamiz de la parodia, que no sabemos si habrá sido *anti-* o simplemente de signo distinto: es difícil conocer hasta qué punto subyace, a ciertos cambios

de paradigmas poéticos, una actitud o intención explícitamente contraria (que el prefijo *anti-* presupone) o tan sólo negativa o alternativa respecto a un paradigma dominante. No ignoremos que el mismo concepto de lo clásico es una construcción posterior a ciertos períodos clásicos, que selecciona ciertas obras y paradigmas, soslayando otras (esta es una de las inferencias manifiestas de la teoría nietzscheana de *El nacimiento de la tragedia*). De ahí la posible utilidad de los conceptos de ortomímesis y heteromímesis, que corresponden a las posibilidades de las representaciones oficiales y a las de las contrarrepresentación. En cualquier caso, la cuestión mimética es central en este argumento.

Sintetizando: al referirnos a mimesis y al acotarla con un adjetivo que pudiera resultar algo pleonástico (mimesis clásica), asumo unas características principales que han sido transmitidas y fijadas, prevaleciendo en la vasta y no tan homogénea ni coherente tradición grecolatina, simplificada como 'clásica' para los usos de sus diversas postrimerías. Dichas características son los ideales clásicos de belleza: medida, armonía, proporción, simetría, adecuación de lo representado respecto a las posibilidades de representación de un aparato de percepción humano 'medio', estándar (desde la pura perspectiva biológica: sobre todo, los sentidos de la visión y de la audición) y, además, geolocalizado (el Mediterráneo: Atenas, el Lacio). Esto, en cuanto a lo que influirá en las técnicas -plásticas, verbales- con las que se llevarán a cabo las acciones y procesos de representación artística (con estos mecanismos se iniciará el capítulo tercero).

2.2 De Aristóteles a la *Domus Aurea*: cánones clásicos

Partimos, pues, de la idea presentada por Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, en donde el crítico ruso distingue, *grasso modo*, dos grandes modos de representación, independientemente de géneros o formas o tipos de arte: *el grotresco* y *el clásico*:

In the art and literature of past ages we observe two such manners, which we will conditionally call grotesque and classic. We have defined these two canons in their pure, one may say extreme, form. But in history's living reality these canons were never fixed and immutable. Moreover, usually the two canons experience various forms of interaction: struggle, mutual influence, crossing, and fusion. (Bajtín 1984, 30)

Esta distinción, aunque fue innovadora y es importante, no acaba de funcionar completamente en el propósito de mi estudio. Y ello, porque lo grotresco se da también en contextos y obras en los que rigen

cánones clásicos. El origen de la ópera, es un ejemplo de ello (pensando en *L'incoronazione di Poppea*, de Claudio Monteverdi, por ejemplo).

Así que veamos cómo distinguir los modos de representación, sancionados y canonizados a lo largo de las épocas por las poéticas. En todo caso, toda conceptualización de lo grotresco se da sobre el fondo de las poéticas de la mimesis clásica. Fijémonos, antes de ello, en el término 'grotresco'. Comencemos por el principio: el devenir de lo grotresco, su práctica artística y su reflexión teórica, fijándonos en algunos momentos significativos de su historia. ¿Qué es, por lo tanto, hoy 'lo grotresco' para la mayoría de la gente?

Veamos cómo su vulgarización –popularización– ha desplazado su significado etimológico u original hasta el cuarto lugar de las acepciones incluidas. En la edición del tricentenario del *Diccionario de la Real Academia Española* (23a ed., 2014):

Grotresco, ca (Del it. grottesco, der. de grotta 'gruta'): 1. adj. Ridículo y extravagante. 2. adj. Irregular, grosero y de mal gusto. 3. adj. Perteneciente o relativo a la gruta artificial. 4. adj. Arq. y Pint. grotresco (dicho de un adorno). U. t. c. s. m.

Como podemos comprobar, ocurre con este término algo semejante a lo que ha sucedido con adjetivos como 'surrealista', 'romántico', 'cínico', 'dantesco', 'maquiavélico', 'platónico'... Se da una *voxpopularización* de expresiones que acaban siendo desvirtuadas o disueltas en el tan sensato 'sentido común', con su uso generalizado entre la comunidad de hablantes del idioma. Es un hecho inevitable y que forma parte de la dinámica evolutiva de las lenguas, pero al cual debemos prestar un cuidado especial desde las Humanidades pues –por parte de estudiantes y no sólo– suele interferir con la explicación y la comprensión de ciertos conceptos clave.

Recurramos, entonces, a un diccionario especializado. Por ejemplo, leemos, en el *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*, de Guillermo Fatás y Gonzalo Borrás:

Grotresco. Motivo decorativo a base de seres fantásticos, vegetales y animales, complejamente enlazados y combinados formando un todo. Es un tema propio del Renacimiento y suele estar formado, en su parte superior, por una cabeza o torso humano o animal que se acaba en un juego de plantas o elementos vegetales por abajo, al modo de los que se encontraron en algunos edificios romanos como la Domus Aurea de Nerón. (2012, 165)

Así, partiremos de la evolución terminológica-conceptual desde que surgiera el término, en el siglo XV. Acontecimiento, en la historia del

arte, que es el resultado de un malentendido lingüístico-arqueológico, como se verá.

La obra que Wolfgang Kayser dedica a lo grotesco demuestra cómo este concepto-categoría artística procede de las artes plásticas y decorativas, origen del adjetivo sustantivado *grotesco*. No podemos pensarlo sin que acudan a nuestro pensamiento imágenes pictóricas de artistas como el Bosco, Arcimboldo o Goya. Y, ya en el siglo XX, de buena parte de las vanguardias, con destaque hacia el expresionismo y el surrealismo, pero continuando –en la primera línea de los cánones contemporáneos– a través de las obras de artistas tan actuales como Paula Rego, Fernando Botero, Almodóvar, Tim Burton o David Lynch. Por ello, aunque nuestro objeto de estudio sea lo grotesco en literatura, esto es, el grotesco literario, es de obligado cumplimiento recordar la génesis artística del término: a un tiempo sustantivo y adjetivo, adjetivo sustantivado.

Importante es aclarar un previsible error: la historia del concepto teórico no es la historia del vocablo, ni la de su práctica artística. Como se ha leído antes, la praxis del arte grotesco es transtemporal y precede en muchos siglos a la aparición de la palabra *grotesco*. Según Mijaíl Bajtín:

Grotesque imagery (that is, the method of construction of its images) is an extremely ancient type; we find it in the mythology and in the archaic art of all peoples, among them, of course, the Greeks and Romans of the preclassic periods. During the classic period the grotesque did not die but was expelled from the sphere of official art to live and develop in certain 'low' nonclassic areas: plastic comic art, mostly on a small scale [...] comic masks. (1984, 30-1)

La historia, hoy ya muy documentada, es la siguiente: a finales del siglo XV se descubrieron motivos decorativos en voga en el siglo I d.C., durante unas excavaciones realizadas por precursores de la entonces incipiente ciencia de la arqueología, en las paredes o muros de las cámaras de la Domus Aurea, el colosal palacio ciudadela de la imperial Roma de Nerón.⁶ En estas estructuras arquitectónicas, lógica (e imperialmente), no había nada que debiera llevarnos a asociarlos con espacios cavernosos, pues su origen es palaciego. Sin embargo, como habían permanecido soterradas durante siglos, sus descubridores renacentistas establecieron la analogía cavernosa, *gruttasca* (de *grotta*, en italiano). Los motivos decorativos revelados por la exploración de aquellos investigadores renacentistas del pasado clásico consistían en dibujos que combinaban, con fantasía no mimética,

⁶ Domus Aurea: <https://parcocolosseo.it/area/domus-aurea/>. Además, como extensión del tema, la Galería de los Uffizi, en Florencia: <https://www.uffizi.it/gli-uffizi>.

elementos vegetales, animales y minerales: esto es, fundían o hibridaban dominios de lo real que son, para el pensamiento sistemático y lógico, incompatibles. Al menos para el método de reflexión filosófica que ha dominado buena parte de la actividad filosófica occidental posterior a Parménides de Elea (n. 530? 515? a.C.) y a Aristóteles (s. IV a.C.), filósofo que dejó sentadas las bases de buena parte de la actividad filosófica occidental posterior. El principio lógico de no contradicción, en primer lugar, derivación o desarrollo de la idea fundamental de la ontología del eleata: el ser *es*, y el no ser no puede ser. Ergo, ‘no es’. Además, la delimitación y separación de lo real (el ser) en categorías diferenciadas ‘en-sí’, en cuanto a sus esencias [figs 2-3].

El uso de la palabra *grottesche* (grotescos, en rigor)⁷, que parte de un error lingüístico (bien pudieran haberse llamado ‘palaciegos’ o ‘cortesanos’, y el concepto de lo grotesco haber dado en una expresión como ‘lo imperial’, por ejemplo)⁸, se documenta en un texto de 1502, firmado por el cardenal Todeschini Piccolomini. Aquí, el ilustre prelado le encarga a Pinturicchio la decoración del techo de la biblioteca de la catedral de Siena «con esas fantasías, colores y disposiciones a los que hoy día damos el nombre de grotescas (che ogni chiamamo grottesche]» (Kayser 2010, 29). Estas representaciones provocaron un efecto de atracción y rechazo en su época. Conllevaban un carácter innovador, original, y, a su vez, introducían un desasosiego o rechazo respecto al modelo clásico (apolíneo) que se había mantenido latente gracias a la larga preservación y la promoción medieval de la tradición grecolatina. En monasterios, conventos, catedrales, tanto entre moros como entre judíos o cristianos, se habían conservado textos y concepciones clásicas que contribuyeron decisivamente a inspirar las poéticas renacentistas.

Podríamos, hoy día, relativizar la supuesta originalidad renacentista respecto a lo grotesco. Basta, para ello, visitar algún claustro gótico, con sus figuras deformes, sus jorobados, los maravillosos demonios, los seres en los que se hibrida lo animal, lo humano y lo vegetal... Por ejemplo, algunas de las esculturas medievales de cualquier catedral, europea o americana (y ciñéndome a la esfera eurooccidental). Como dirá Victor Hugo, en traducción al portugués de Célia Berretini, lo grotesco «imprime sobretudo seu carácter a esta maravilhosa arquitectura que, na Idade Média, ocupa o lugar de todas as artes. Prende seu estigma na fachada das catedrais, emoldura seus infernos e seus purgatórios sob a ogiva dos portais» (2002, 37-8).

⁷ Como, de hecho, recoge el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, desde su primer *Diccionario de Autoridades*, primer diccionario de esta institución ilustrada (1726-39). Se verá más adelante.

⁸ Y en la línea de este razonamiento –sólo en apariencia espúreo– es interesante la asimilación, en el Reino de España, del concepto de Corte al de Zarzuela.

Sin embargo, el grotesco medieval se subordina a una cosmovisión que lo reduce a la *utilitas* moralizante dentro de una cosmovisión teológica y en una arquitectura social teocrática y feudal. Al contrario de lo que opinaba Bajtín, desde su análisis de las fiestas carnavalescas medievales y renacentistas, no creo que esas imágenes y prácticas del espacio público tendieran, como en el grotesco contemporáneo, a una negación de los valores oficiales. No siempre rechazan los fundamentos del orden legitimado por esos valores oficiales, aunque en cualquier caso sí que son un elemento que instala lo absurdo dentro de marcos de mimesis clásica y ante los cuales tan sólo nos quedaría especular, como hipótesis, que fueran vehículos de expresión de heterodoxias.

En fin: al abrirse las estancias de la Domus Aurea, en el siglo XV, y al revelarse los *grottesche/grutescos*, la discusión en torno al artefacto pictórico mural del siglo I d.C. así bautizado en el Renacimiento, se reactivó, gracias a su éxito y proliferación en los edificios de las clases pudientes.

Por otro lado, se dio un rechazo rotundo por parte de ciertos medios o niveles de la reflexión y producción cultural: por su antinaturalidad, su ilogicidad, su incongruencia, su improbabilidad o incluso su imposibilidad. Así, la primera reacción estigmatizante de las decoraciones grotescas sale de la pluma de un gran académico anterior a la época de las academias.

Giorgio Vasari, eminente arquitecto, pintor (y primer historiador de la pintura), publicó, en 1550, su gran obra *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*. Vasari, a quien, entre muchísimos otros méritos, le debemos el término *Rinascita*, rechaza los grotescos. Los denomina «sogni dei pittori», adscribiéndolos, por lo tanto, al dominio de las sombras y de la noche.⁹ Lo irracional, lo inconsciente... Irónicamente, la oscuridad e irregularidad de una gruta se adecua a estas dimensiones o enfoques de lo humano que encontramos en el grotesco contemporáneo. Representaciones *contra natura* que contradecirían los principios clásicos de la verosimilitud, la proporción, la plausibilidad y la armonía, con las *grutescas* formas monstruosas, *membra disjecta* de un mundo que se nos presenta -y representa- de oficio y costumbre como coherente y organizado, con límites fijos, estables, estáticos, institucionalizados. En cierto sentido, una representación dogmatizada. Recordamos las consideraciones sobre la metáfora del anterior capítulo. Como afirma Manuel Asensi, respecto a Aristóteles, en *Literatura y filosofía*:

⁹ Considérese el título de uno de los *Caprichos* más conocidos de Goya: *El sueño de la razón produce monstruos*.

Siendo la metáfora un traslado, no queda más remedio que admitir la existencia de lo que antes del traslado estaba estático. Aunque Aristóteles piensa el ser como movimiento, la tarea de la filosofía consiste en detener teóricamente, en la pura contemplación, dicho movimiento. (1995, 31)

Esto es, según Asensi –quien parte de una reflexión sobre las divergencias entre las concepciones platónica y aristotélica de la poesía– la *Poética* aristotélica representaría un «gesto violento», conductor de la poesía «al precio de una servidumbre», el sometimiento del lenguaje literario a la disciplina de la lógica. Y a tal efecto cita a Gadamer:

En efecto, sólo una gramática dominada por la lógica puede distinguir en relación con la palabra un significado propio de un significado trasladado. Lo que constituye el fundamento originario de la vida del lenguaje, la capacidad inventiva y genial de hallar analogías a través de las que las cosas asumen un orden, queda ahora desplazado a los márgenes del lenguaje y reducido al rango instrumental de figura retórica. (Gadamer 1977, 496, en Asensi 1995, 31)

Sin embargo, el aristotélico Vasari no hizo otra sino actualizar al gran ingeniero militar contemporáneo de Horacio, Marco Vitruvio Polión [prob. 80-70 a 15 a.C.], «retórico del rechazo» según Rosa de Diego y Lydia Vázquez (1996) y, sobre todo, importante teórico de la arquitectura del siglo de Augusto. En su tratado *De Architectura* (libro VII, capítulo V), comenzaba relatando la historia de la dimensión decorativa de la arquitectura, que incluía espacios para la celebración de espectáculos, y aquí Vitruvio, en la línea de Aristóteles, distingue los géneros dramáticos entre «tragedias, comedias o sátiras»:

Nos outros compartimentos, sejam eles de Primavera, de Outono ou de Verão, e também nos átrios e nos peristilos, foram constituídas pelos Antigos normas concretas de pintura a partir de determinadas realidades. Com efeito, *a pintura apresenta-nos a imagem daquilo que é ou pode ser, tais como homens, edifícios, naves, bem como todas as restantes coisas de cujos corpos harmoniosos e distintos se retiram exemplos de figurada semelhança.* [...] Posteriormente, dedicaram-se a imitar também as figuras dos edifícios, as saliências proeminentes das colunas e dos frontões; em lugares ao ar livre [...] desenharam frentes de cena *segundo os géneros trágico, cómico ou satírico.* (Vitruvio 2006, 272; cursivas añadidas)

Significativamente, adopta una perspectiva que sorprende por su modernidad y que actualmente denominaríamos como evolutiva (*postea ingressi sunt*), tal como acertadamente interpretó el traductor del latín al castellano, Oliver Domingo, y a la que subyace una poética del

espacio arquitectónico que integra el mito de las edades del hombre, que el casi contemporáneo suyo Ovidio (43 a.C.-17/18 d.C.) fijó para la posteridad en sus *Metamorfosis*. Y esto, en función del concepto de mimesis aristotélico. En esta más reciente traducción al portugués de Justino Maciel, según Vitruvio:

Nos passeios porticados, por causa dos espaços em profundidade, representaram variedades de paisagens, mostrando figurações com características de determinados locais: desse modo se pintam portos, promontórios, litorais, rios, fontes, canais, templos, bosques, montes, rebanhos, pastores, assim como, em alguns lugares, grandes quadros de figuras *representando imagens dos deuses ou sequências ordenadas das fábulas, como as guerras troianas ou as andanças de Ulisses através das paisagens, e outras coisas que, como estas, são produzidas pela natureza das coisas.* (Vitruvio 2006, 272; cursivas añadidas)

Vitruvio defiende estos usos del pasado y rechaza la afición contemporánea, los malos gustos del 'ahora' (*nunc iniquis moribus*). Es larga la cita, pero necesaria. Sigue, pues, nuestro insigne arquitecto:

Todavía, estes modelos que se retiravam de coisas reais são hoje considerados de mau gosto. Com efeito, nos estuques pintam-se mais monstros do que imagens determinadas de coisas concretas: pois ali se levantam caniços em lugar de colunas e, em vez de frontões, varinhas estriadas com folhas ondeadas e enrolamentos, bem como candelabros que sustentam imagens de edículas sobre cujos frontões surgem, a partir de *raízes com volutas, tenras flores que apresentam estatuetas sentadas sem qualquer lógica. Isto sem falar dos caulículos que têm figurinhas partidas ao meio, umas com cabeças humanas, outras, com cabeças de animais. Pois estas coisas não existem, nem se podem fazer, nem nunca existiriam. Por isso, os novos gostos levaram a que maus juízes negligenciassem a perfeição das artes. De que maneira, com efeito, pode um caniço aguentar verdadeiramente um tecto, ou um candelabro suster os ornamentos de um frontão, ou como um caulículo tão fino e mole pode sustentar uma estatueta sentada, ou a partir de que raízes e caulículos podem criar-se seja flores, seja figurinhas divididas ao meio? E vendo os homens estas coisas falsas, não criticam, antes se deleitam, sem se interrogarem se algo nelas pode ou não ser real. E as mentes obscurecidas por estes inconsistentes juízos não têm a capacidade de provar com autoridade e lógica de conveniência o que pode ser real. É que, de facto, não devem ser aprovadas as pinturas que não são semelhantes à realidade, nem, se são tornadas elegantes pela arte, delas se deve logo julgar favoravelmente, a não ser que apresentem determinadas razões justificativas apli-*

cadass *sem contradições*. (Vitruvio 2006, 273)

El buen y el mal gusto, el decoro; el pasado (virtuoso) y la actualidad (decadente). Nada nuevo bajo el sol, de hecho. Destacamos en este valioso texto la conexión entre buen arte (digno de aprobación oficial), la verosimilitud o adecuación de la representación a la percepción (sentido) común, y asociada a ésta, la racionalidad o sensatez.

Huelga recordar que este extenso y exhaustivo tratado fue, como se sabe, uno de los más importantes, cuando no el más influyente, en la historia de la arquitectura. Se leyó en manuscrito durante la Edad Media e imprimió en 1486, con lo que su impacto aumentó considerablemente. La extensa cita, que consideramos se justifica por su notable interés en relación con el objeto de nuestra investigación, y porque además con ella se refuerza la intención interdisciplinar de este ensayo, demuestra cómo aunque el término *grotesche* no existiera aún, sí existía el objeto de su concepto y reflexiones –aunque de rechazo– en torno a ellas. Al contrario de De Diego y Vázquez, no creemos que fuera un «retórico del rechazo» sino un conservador de las formas clásicas, en un siglo –el de Augusto (63 a.C.-14 d.C.)– en el que este arquitecto sienta las bases para «la estrecha conexión que habría de establecerse en el futuro entre la arquitectura y los intereses del Estado», preparando «ideológicamente el terreno para los grandes programas constructivos de la Roma imperial» (citamos de la contraportada de la edición de Delfín Rodríguez Ruiz). Además de todo lo que habría de influir, por ejemplo, en la coexistencia del barroco y del neoclasicismo en la Francia del siglo XVII.

Volvamos a Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) y a su definición, clásica (valga la difusa redundancia), de mimesis:

A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações (μίμησις). Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira [...] caracteres, afectos e ações (Aristóteles 1992, 103, 1447a)

Es la concepción clásica de la representación artística, si la extendemos del ámbito teatral a las demás artes.¹⁰ Implica la plausibilidad y la aplicación de esquemas de coherencia lógica, silogística,

10 Una vez más, las insuficiencias del lenguaje. Es de todo punto falacioso separar el teatro de las demás artes, ya que en realidad el arte teatral es síntesis de todas las demás artes –texto literario, danza, música, escenario, pintura, escultura–. Sobre el cine y todos sus productos y subproductos derivados, no deja de ser un arte directamente teatral, esto es, literario en su origen (incluso en casos de extrema paranarratividad, como el de

a la materia representada. Acciones ‘elevadas’ llevadas a cabo (o sufridas) por personajes ‘elevados’, nobles, solemnes, graves, *barões assinalados*; o, al contrario, acciones vulgares o ‘inferiores’ practicadas por personajes prosaicos, plebeyos. Lo alto con lo alto y lo bajo con lo bajo. Separación de lo patricio y de lo plebeyo, de lo trágico y de lo cómico. Jerarquización de temas, motivos, objetos, acorde a la ideología oficial y social de la Atenas de la época de Aristóteles: una jerarquía aristocrática que distingue entre géneros o modos de representación y que vincula esa distinción a diferentes ‘tipos humanos’:

Mas como os imitadores imitam homens que praticam alguma acção, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole [...] os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores [...] Homero imitou homens superiores; Cleofonte, semelhantes; Hegémon de Taso, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, autor da *Delíada*, imitaram homens inferiores. [...] Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura esta imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são [...]. (Aristóteles 1992, 105, 1448a)

Como confirma Manfred Fuhrmann: «La tragedia intenta presentar hombres mejores (como patrón de referencia sirve una vez más la vida de la realidad cotidiana) y la comedia, por el contrario, peores» (2011, 97).

Identificación de lo grave con el bien (hombres mejores) y de lo risible con el mal (hombres peores). Dándole la vuelta a la tortilla, aunque sin alterar sus ingredientes de base, con eso mismo jugará Valle-Inclán, al enunciar su teoría de las «tres alturas». Esta teoría poética, que ocupará el tercer capítulo, la formuló de esta guisa:

creo hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire.

Cuando se mira de rodillas - y ésta es la posición más antigua en literatura -, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. [...] dioses, semidioses y héroes.

[...]

El mundo de los esperpentos [...] es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico. Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula

David Lynch, podemos retrotraernos a las novelas de Beckett; *Film*, de éste y con Buster Keaton, es un ejemplo de película que nos lleva al instante a *Eraserhead*, de Lynch).

clásica no deformada. Son enanos y patizambos, que juegan una tragedia.¹¹ (Valle-Inclán 1994, 393-7)

El concepto de mimesis es problemático, esto es: ni es fijo, ni es estable, como se tiende a creer cuando se simplifica su historia y se lo limita a la *Poética* de Aristóteles. Como escribe Fuhrmann: «El término mimesis se encuentra ciertamente bajo un signo distinto en la *Poética* del que se encuentra en Platón. Esta divergencia resultó indirectamente del hecho de que Aristóteles sometió la ontología platónica, la teoría de las ideas, a una radical revisión» (2011, 133).

Equilibrio, armonía, separación de dominios, de categorías lógicas de representación de lo real: es lo que se fue desarrollando desde la época clásica, aquello que Nietzsche denominó, tan creativamente como con el acierto que se le desee reconocer, «lo apolíneo». En cierto sentido, habrá una recuperación de Platón en las poéticas del simbolismo y de las vanguardias.

Además, se limita la representación al reconocimiento de formas del entorno:

La mimesis clásica era un proceso debido a la subordinación del hombre a la naturaleza, a una mente cuya actitud esencialmente pasiva sólo le permitía 'reflejar' un entorno en el que se encontraba la verdadera o aproximada realidad. (Asensi 1995, 154)

Algo que ya se ha visto en el texto de Vitruvio retirado de su *De Architectura*.

Tres siglos después de Aristóteles, y en contemporaneidad con Vitruvio, comenzaba así Horacio (65-68 a.C.) su influyente *Epistola ad Pisones*, red denominada no mucho tiempo después *Ars poetica* y publicada en torno al año 13 a.C.:

Si por capricho uniera un Dibuxante
 Á un humano semblante
 Un cuello de caballo, y repartiera
 Del cuerpo lo restante
 Miembros de varios brutos, que adornara
 De diferentes plumas, de manera
 Que el monstruo cuya cara
 De una muger copiaba la hermosura,
 En pez enorme y feo rematará;
 Al mirar tal figura,
 ¿Dexarais de reiros, ó Pisones?

¹¹ En «Hablando con Valle-Inclán de él y su obra», entrevista de Gregorio Martínez Sierra a Valle-Inclán publicada en el periódico *ABC* el 7 de diciembre de 1928 (Valle-Inclán 1983, 209).

Pues, Amigos, creed que á esta pintura
 En todo semejantes
 Son las composiciones
 Cuyas vanas ideas se parecen
 Á los sueños de enfermos delirantes,
 Sin que séan los pies ni la cabeza
 Partes que á un mismo cuerpo pertenecen.
 (trad. por T. de Iriarte, cf. Horacio 2020)

En cuanto a la dimensión moral o ética, o psicológica, de la representación, hay dos ideas principales y que no son necesariamente subsidiarias: la utilidad pública de la obra de arte, la *utilitas*, comunitaria (política), o, cuando no comprometida con el sistema social, al menos acrítica y la reverencia o dependencia ideológica respecto a los poderes dominantes (político, económico, religioso), garantía, en cierto sentido, de su mecenazgo y, en definitiva, de apoyos oficiales. Como escribe Fuhrmann:

la ética es, de manera indirecta, constitutiva para el concepto de la *poiesis* (de la poesía junto con la música y la danza): como «poéticas» quiere Aristóteles hacer valer sólo obras que imitan a los hombres en acción (por lo que excluye la poesía didáctica filosófica o filosófica de un Empédocles y otros), dichas acciones sin embargo «son necesariamente buenas o malas» (2 48a 1s.). (2011, 40)

En las poéticas clásicas, la utilidad, el principio de utilidad política, se considera un atributo o cualidad de la obra de arte. Según Fuhrmann, en su *Epístola a Augusto*, Horacio «deja claro cómo concebía su actitud y la misión de su profesión en la sociedad» (2011, 195). Deja claro que el poeta es *utilis urbi*, «útil a la ciudad». No debemos, empero, olvidar que el concepto de utilidad política, ciudadana, surge en autores que aceptaban y reafirmaban un sistema político que incluía, como parte y función esencial para su funcionamiento, por ejemplo, la subordinación absoluta de las mujeres y la institución de la esclavitud.

Otro autor importante en la constitución de las poéticas clásicas es el Longino (siglos I-II), nombre que se le da al discutido autor del tratado *Περὶ ὕψους* (*Sobre lo sublime*), que según Manfred Fuhrmann introdujo en las poéticas clásicas la noción de lo sublime. En dicha obra, y según este teórico:

El anónimo nombra cinco fuentes de lo sublime:

1. La capacidad de concebir grandes ideas;
2. el *pathos* vehemente, entusiástico;
3. determinados tipos de figuras del discurso;
4. una dicción noble, en las que unas veces importa la selección de términos y otras veces los tropos.

5. una composición de frases en todo momento dignificada y elevada. (Fuhrmann 2011, 268)

Como se ha dicho antes, durante el dilatado período que tan groseramente como a la ligera y no sin poca altanería subdenominaron como 'Edad Media' se apreció, mantuvo y aprovechó todo lo que se pudo o quiso de la tradición poética clásica.¹² Esa edad de 'tinieblas', sin la cual, el a veces algo artificialmente u ofuscadamente magnificado Renacimiento no se hubiera dado, conocía parte de los clásicos, conservados, como sabemos, en conventos y monasterios y entre la aristocracia culta, pues la hubo. Un ejemplo destacado vendría a ser Alfonso X, el Sabio (1221-1284), quien en su *Estoria de Espanna* combina la mitología grecolatina (Hércules, por ejemplo) con la judeocristiana. Además, se refiere a Aristóteles en varias ocasiones. El Filósofo.

En una de las obras pioneras de la literatura en lengua castellana, El libro de buen amor (¿1343?), del Arcipreste de Hita (Juan Ruiz), al comienzo del capítulo 71, «Aquí se dize de como segund natura los omnes e las otras animalias quieren aver compañía con las fenbras», evoca al estagirita en unos versos que no sé si cabría clasificar, en sería broma, como predarwinianos:

Commo dize Aristóteles, cosa es verdadera:
el mundo por dos cosas trabaja: la primera
por aver mantenencia; la otra cosa era
por aver juntamiento con fenbra plazentera.
(Arcipreste de Hita 1988, 123)

Por no referir a Averroes (1126-1198), a su discípulo Maimónides (1138-1204), por ejemplo, o ya los posteriores y renacentistas Erasmo (1466-1536) o León Hebreo (¿1460?-1520), para quienes tanto Platón como Aristóteles y demás autoridades clásicas fueron referencias perennes. O, muy destacadamente, Dante, máximo ejemplo del sincretismo clásico-judeocristiano, quien además de citar a Homero al principio de su *Vita Nuova* (1293), abre la *Divina Commedia* (1304-1321) con un encuentro entre él mismo y Virgilio, como sabemos. Además, en el canto segundo del *Inferno* se declara que:

[...] fu de l'alma Roma e di suo impero
ne l'empireo ciel per padre eletto:

¹² No debemos olvidar nunca las criminales destrucciones de bibliotecas en Alejandría o Sarajevo, ni los no por más pretéritos menos nefastos ataques contra la inteligencia, como el asesinato de Hipatia de Hipona o la eliminación de Galileo y Giordano Bruno por parte del Vaticano, que permiten suponer que sin aquellos movimientos religiosos se habría conservado y desarrollado mucha más ciencia, conocimiento y expresión artística. Y bastante más libertad, por supuesto.

la quale e 'l quale, a voler dir lo vero,
 fu stabilita per lo loco santo
 u' siede il successor del maggior Piero,¹³
 (Canto II, vv. 20-24)

No es menos baladí el hecho de que su innovador tratado *De vulgari eloquentiae* (ca. 1303-1305) lo escribiera en latín y que la lengua de la cultura durante todas las Edades Medias europeas, y hasta rebasados los límites periodológicos del Renacimiento, fuera, precisamente, la lengua del *Latium*.

Por lo tanto, las reflexiones, normativas o simplemente descriptivas, de Aristóteles, de Horacio y del Longino alargaron y fijaron la influencia de las poéticas clásicas hasta el Renacimiento. Por ello, al recobrar impulso, en los ambientes de la alta cultura quinientista, la representación grotresca, desde la decoración grutesca hasta las burlas de la picaresca y bufonadas literarias como las de Rabelais, tales objetos producen disonancias respecto a la poética canónica. Como afirma Bajtín, respecto a la representación de los 'hechos' corporales: «The concept of the body in grotesque realism [...] is of course in flagrant contradiction with the literary and artistic canon of antiquity, which formed the basis of Renaissance aesthetics and was connected to the further development of art» (1984, 28-9).

Como ejemplo de concepciones poéticas medievales que se plasman en el Renacimiento, y nos ceñimos, ahora, al espacio ibérico, habría que referir, por ejemplo, los *incipit* y prólogos de obras narrativas, como las derivadas de la materia de Bretaña, las de caballerías como el Amadís de Gaula, de los siglos XV-XVI, máximo ejemplo en el espacio ibérico. Otros ejemplos de pervivencia de lo medieval en lo renacentista serían los prólogos de los cancioneros, el castellano de Baena (1445) y el portugués de Garcia de Resende (1516).

Leemos en el *Prologus Baenensis*:

Segund que disponen e determinadamente afirman los filósofos e sabios antiguos [...] ordenaron e fizieron de los grandes fechos e fazañas passadas muchos libros, que son llamados hestorias e corónicas e gestas, en las cuales escrivieron e recontaron todos los grandes fechos passados de los emperadores e reyes e príncipes e de los otros altos e grandes señores [...] E acerca d'esto el grand filósofo Aristótilde dice que por quanto todo home de su propia naturaleza desea saber todas las cosas. (Alonso 2008, 69-71)

13 «foi da alma Roma e do império a haver | lá nesse empíreo céu, por padre eleito: | a qual e o qual, por mais vero dizer, | já destinados são por lugar santo | ao sucessor que Pedro veio a ter» (trad. de Vasco Graça Moura) (2000, 39).

He aquí, nuevamente, el prestigio de lo clásico grecorromano, y una poética de lo solemne tras la selección de los «grandes fechos» y de los «grandes señores». Algo parecido a lo que, más de medio siglo después, hará el no menos ibérico Garcia de Resende, al medir el presente a partir del legado del pasado cultural clásico: Roma, Troya, las «antigas crónicas e estórias». Así, en el Prólogo de su *Cancioneiro Geral*:

Muito alto e muito poderoso Príncipe nosso senhor. Porque a natural condição dos Portugueses é nunca escreverem cousa[s] que façam, sendo dinas de grande memória, muitos e mui grandes feitos de guerra, paz e virtudes, de ciência, manhas e gentileza são esquecidos. Que, se os escritores se quisessem ocupar a verdadeiramente escrever, nos feytos de Roma, Tróia e todas outras antigas crónicas e estórias, não achariam mores façanhas nem mais notáveis feitos que os que dos nossos naturais se podiam escrever, assi dos tempos passados como de agora. (Garcia de Resende 1994, 81)

Resulta sumamente interesante, por cierto, comprobar cómo las protoidentidades nacionales que comienzan a estructurarse en el Renacimiento, y que proceden de los señoríos feudales medievales, con sus servidumbres respectivas, se apoyaron y legitimaron con apropiación de lo antiguo, de lo clásico grecorromano, ya judeocristianizado aunque no despaganizado. Lo cual hubiera sido *humanamente* imposible, de cualquier modo.

Importaría, en este punto, recordar un problema que hemos tratado en el capítulo anterior: las poéticas implican una relación entre concepciones dominantes (el canon, desde el poder material: económico, religioso, militar) y modos de representación periféricos o situados en los márgenes. La poética clásica aristotélico-horaciana, en los sentidos que hemos visto, era y es la más adecuada para la institucionalización de la literatura, por un lado, y para la dogmatización (fosilización) de la metáfora. Su influencia se extiende, como hemos visto, desde la época clásica grecolatina hasta el renacimiento y, por lo tanto, el manierismo y el barroco (y hasta hoy día, en realidad: así, los cuentos infantiles; así, las narrativas religiosas; así, las representaciones históricas nacionales). Dicha influencia procede de una tradición de glosas y comentarios que abarca más de catorce siglos.

En síntesis, los principios dominantes en el canon que integra la estructura clásica de la mimesis serían la simetría, la proporcionalidad en términos geométricos (euclidianos), la correspondencia de la representación artística respecto al mundo 'exterior', la aplicación de la coherencia lógica a la representación, esto es, la conformación de la representación a reglas de orden jerarquizado según el sistema social. Este último principio implica, hasta cierto punto, la delimitación estricta de categorías cognitivas de clasificación de lo

real: alto-bajo, grande-pequeño, masculino-femenino, bello-feo, vivo-muerto, noble-vil, héroe-pícaro, animal-humano, etc. Además, la dependencia social por parte de las artes, con funciones de utilidad o servicio ético, moral, social. La vehemencia, la elevación de las formas, el *decorum*.

Bajtín opone lo que llama «realismo grotresco» a los «cánones clásicos» y a la «estética de lo bello» renacentista. Tras exponer los parámetros de las poéticas clásicas, afirma que

such were the fundamental tendencies of the classic canons. It is quite obvious that from the point of view of these canons the body of grotesque realism was hideous and formless. It did not fit the framework of the 'aesthetics of the beautiful' as conceived by the Renaissance. (1984, 29)

2.3 Nihilismos barrocos. Rectificación neoclásica. Salida kantiana

Es en este contexto cultural, impregnado de referencias, conceptos y formas clásicas –y desde el prestigio de lo solemne– cuando surge la picaresca, antes incluso del manierismo-barroco. Aunque no sea consensual esta opinión, creo que la primera señal firme de la irrupción de la picaresca o protopicaresca post-*Satyricon*, en la Península Ibérica, es la *Celestina*, de 1499. Aún y cuando ciertas tradiciones populares medievales (carnavales, goliardos, sátiras) y obras como el *Libro de buen amor* deban constar como momentos en líneas, no excepciones *ex ovo*, a partir de las cuales habría de surgir la 'picaresca' con este nombre. Y será aquí, durante los siglos XVI y XVII, cuando lo grotresco le ganará espacio a lo solemne, sin llegar a sustituirlo, eso sí, aunque instalando la heteromímesis definitivamente en el centro del canon. Hecho a pesar del cual no debemos olvidar la abrumadora presencia de lo clásico y el prestigio de lo solemne. Refiriéndose a Cervantes, en *Literatura y filosofía*, escribe Manuel Asensi que:

Cervantes escribe después de que el Renacimiento considerara las *interpretaciones* (y, por tanto, la heterogeneidad de las lecturas y de las disputas) de la *Poética* [aristotélica] como un código de perfecta poesía, en especial de la epopeya y de la tragedia. (1995, 32-3)

La heterogeneidad de las recepciones, glosas y polémicas de la *Poética* de Aristóteles es un asunto fascinante, pero que aquí no se comentarán, para no desviarnos de los objetivos de este ensayo. Empero, nos recuerda que hay que tener en cuenta siempre los contextos mentales y sociohistóricos en los que obras y reflexiones –palabras,

siempre palabras- se producen. Sus espacios y tiempos. En este caso, a la apertura geográfica y filosófica que supusieron las expansiones ultramarinas imperiales de Portugal y de Castilla-Aragón, y el inicio de la globalización del comercio y de la cristiandad, hay que añadir, pero siempre en conexión con éstas, la revolución científica de los siglos XVI y XVII. Según Asensi, en su ensayo fundamental para el estudio de la literatura:

Cervantes escribe, además, en una época en la que se prepara un nuevo concepto de ciencia que de la mano de Galileo, Kepler, Gasendi y Newton llegará hasta su consumación en Descartes: ¿en qué consiste ese «nuevo concepto»? Expuesto de forma breve: consiste en sustituir una consideración cualitativo-eidética del ser por una concepción cuantitativo-mecanicista (J. Hirschberger, 1966). En ésa se consagra un método: el inductivo; y una nueva forma de entender su objeto: no el ser o la sustancia sino la función o la ley física. Por otro lado, son también los días en que Francis Bacon (1561-1626) se aparta de la concepción aristotélica del saber como contemplación desinteresada y afirma el principio del saber como poder. (1995, 33)

Se trata del consabido *totum revolutum*¹⁴ y de la relativización del conocimiento, con la consiguiente fluidez de las reflexiones en torno al ser y a las posibilidades de conocerlo. O, en otras palabras: se abren insospechados cauces al escepticismo relativizador. No es, por lo tanto, caprichosa la afirmación de que lo grotesco empezó a situarse en el centro de la poética occidental a partir de la ‘crisis’ renacentista-barroca, en la que fue elaborándose una poética paradójica y baciyélmica, en la que el ser y el no ser se solapan, en la que se ponen en duda los valores, tras una redefinición de la realidad como construcción desde la subjetividad de las percepciones. Aquí, lo grotesco podría plantearse como una posibilidad o categoría del conocimiento. Ser y no ser; ser *no siendo*: un problema ontológico al cual la representación grotesca se adecua como un guante («to be or not to be»). La percepción problematizada se sitúa en el centro de un sistema sin centro.

Como sugiere Harpham:

Once our perceptual habits begin to be established we see the present as a modified version of the past, and perception becomes a matter of ceaseless and slight adjustments to our working hypotheses about the world. [...] The interval of the grotesque is the one in which, although we have recognized a number of different forms in the object, we have not yet developed a clear sense of the

14 He aquí otra hermosa expresión destrozada por el voxpopulismo vigente.

dominant principle that defines it and organizes its various elements. (1982, 16)

Ya se vio en el capítulo sobre la metáfora que todo conocimiento es relativo y se desarrolla dentro de ciertos códigos o marcos conceptuales. Lo grotesco desestabiliza o neutraliza dichos códigos y marcos conceptuales: los descentra. Como leemos en la misma obra: «we are stuck, aware of the presence of significance, or of certain kinds of formal integrity, but unable to decipher the codes. Resisting closure, the grotesque object impales us at the present moment, emptying the past and forestalling the future» (1982, 16). Insistamos en una idea ya antes planteada: un objeto grotesco (Harpham) sería siempre el resultado de un proceso (Connelly), de un proceso de representación grotesca. No existen objetos grotescos 'en-sí'. Las palabras de Harpham que hemos acabado de citar conectan, además, con lo que Manuel Asensi denomina «el escándalo nihilista» (1995, 48), a propósito de Luis de Góngora.

Sea como fuere, queremos esquematizar qué aspectos hay que considerar esenciales para esta sección sobre el manierismo y el barroco, sobre todo en lo que tendrán en común con el grotesco contemporáneo, asunto final de este ensayo. Aspectos o cualidades cuya permanencia en las vanguardias e incluso en la llamada posmodernidad son insoslayables. Quizá lo importante, en el fondo, no esté en los cambios de estilo, sino en las acumulaciones, los solapamientos, las sucesivas hibridaciones.

Por un lado, la relativización de los saberes, el perspectivismo y la ampliación de los márgenes de escalas (en la astronomía y en las ciencias naturales), de lo muy pequeño a lo cósmico, contribuyeron, sin duda, a la consolidación de tendencias escépticas y críticas respecto a los discursos oficiales, tanto en sus estructuras como en sus contenidos programáticos. Sin duda, la progresiva individualización del acto de la lectura (gracias al invento de Gutenberg, a partir de la segunda mitad del siglo XV) contribuyó a la pluralidad de interpretaciones y de perspectivas con relación a lo humano y a lo real. Con esto, el comienzo de una línea claramente nihilista en el pensamiento occidental. Según la *Concise Routledge Encyclopedia of Philosophy*:

As its name implies (from Latin nihil, 'nothing') philosophical nihilism is a philosophy of negation, rejection, or denial of some or all aspects of thought or life. Moral nihilism, for example, rejects any possibility of justifying or criticizing moral judgements, on grounds such as that morality is a cloak for egoistic self-seeking and therefore a sham; that only descriptive claims can be rationally adjudicated and that moral (prescriptive) claims cannot be logically derived from descriptive ones; or that moral principles are

nothing more than expressions of subjective choices, preferences or feelings of people who endorse them.

Similarly, epistemological nihilism denies the possibility of justifying or criticizing claims to knowledge, because it assumes that a Foundation of infallible, universal truths would be required for such assessments, and no such thing is available; because it views all claims to knowledge as entirely relative to historical epochs, cultural contexts or the vagaries of individual thought and experience, and therefore as ultimately arbitrary and incommensurable; because it sees all attempts at justification or criticism as useless, given centuries of unresolved disagreement about disputed basic beliefs even among the most intelligent thinkers; or because it notes that numerous widely accepted, unquestioned beliefs of the past are dismissed out of hand today and expects a similar fate in the future for many, if not all, of the most confident present beliefs. (Craig 2000, 632)

La idea -o actitud- de que no son infalibles los conceptos dominantes o, en última instancia, de que cualquier conocimiento seguro es imposible y, por lo tanto, la fundamentación firme de cualquier sistema moral, ganó espacio: en última instancia, el nihilismo es un extremo de la actitud escéptica de interrogación constante y antidogmática sobre cualquier aspecto de lo real. Ello, ahondándose en un pesimismo ontológico derivado de la escatología cristiana medieval (*tempus fugit; sic transit gloria mundi; memento mori*). El desprecio hacia lo material jerarquizado a partir de la *auctoritas* platónica o tomista deviene en una desconfianza hacia los sentidos en la que al mismo tiempo se asume que para conocer hay que contar, necesariamente, con la percepción sensorial. El escepticismo se extiende al lenguaje mismo, que se empieza a tratar con distanciamiento, con ironía. Se explora, por ello, la metáfora y un sinfín de juegos estilísticos que retuercen el lenguaje silogístico, diáfano, lógico, del maestro Aristóteles: elipsis, hipérbaton, oxímoron, ambigüedades semánticas...

Puesto que todo el lenguaje es relativo, todo es metaforizable y se amplían las posibilidades de disociar signo y significado, tanto Gracián como Góngora jugaron con la contingencia azarosa del signo con relación al significado, de la representación respecto a lo representado. Además, existe la clara percepción de que el pensamiento se construye con lenguaje, de que incluso la mente podría ser una cuestión de estilo. Un ejemplo: Quijano, constructor verbal, intertextual, del personaje don Quijote de la Mancha. Al avanzarse en la conciencia de que el mundo es en gran medida un producto de la construcción del sujeto, y al profundizarse en la deconstrucción lingüística, se impone en algunos autores, como Cervantes, la idea de que la realidad es 'perspectiva': la realidad, quizá toda realidad, es baciélmica. Desde este punto de partida nihilista, que descubre que las cosas que

son quizá no sean lo que se nos dice que son, se extiende una suerte de consciencia baciyélmica, y por ende una poética baciyélmica de la cual lo lúdico, el juego, es parte indisociable. Los palindromas son de ello ejemplo, tal como los bodegones en pintura o los *trompe-l'oeils* en arquitectura.

De esta (con) fusión de perspectivas resultaría la apertura -mental y sensorial- a creativities insospechadas. De la confusión y de la intersección de categorías y dominios separados lógicamente surge un terreno desde el que ensamblar los elementos que configuren una representación grotresca:

Confused things lead the mind to new inventions. [...] In a larger sense confusion lies at the heart of all scientific discoveries of a revolutionary character. This is the position of T.S. Kuhn, who has opened up an extremely fertile area of inquiry by exploring the time of transition when scientists shift from one explanation of a given set of phenomena to another. This pregnant moment is a 'paradigm crisis', when enough anomalies have emerged to discredit an old explanatory paradigm or model, and to make it impossible to continue adhering it, but before the general acceptance of a new paradigm. The paradigm crisis is the interval of the grotesque writ large. (Harpham 1982, 17)

Esta relación entre con-fusión y creatividad puede relacionarse con la fragmentación del sistema clásico de conocimiento. Otro resultado, aspecto esencial del barroco, de su significación en una historia de las poéticas, sería lo que Asensi considera nihilismo, representado especialmente, según el crítico filósofo, por Luis de Góngora. En «El nihilismo: Góngora», afirma que:

si Cervantes representa, en cuanto a la relación filosofía-literatura, el surgimiento de un tipo de escritura que desde el interior mismo de la fábula cuestiona la posibilidad de distribución arisototélica de los saberes acerca del 'ser' y su 'esencia', Góngora encarna la aparición de un 'desorden' textual fulgurante, y ello hasta el punto de que ni la filosofía, ni la poesía ni las poéticas al uso -nos atreveríamos a decir, si se nos permite: al uso todavía hoy- lo reconocen como suyo. [...] Góngora es el escándalo filosófico y literario que prepara y asegura la venida de Leibniz, Schlegel, Mallarmé, Valéry, Proust o Boulez, entre otros. (Asensi 1995, 48)

Repárese en la conexión entre barroco y vanguardias, en el sentido de una configuración de sistemas poéticos de la modernidad. Además, en este contexto reaparece la picaresca, como ya hemos señalado, picaresca que lo es siempre en relación paródica con un horizonte de expectativas, esto es, que presupone códigos heroicos -las

novelas de caballerías y la épica clásica- y los niega, los rechaza: la parodia de modelos discursivos asumidos por el poder es, en mayor o menor medida, un modo de representación nihilista frente a modos apologéticos o neutrales o distanciados respecto a lo real-social. Desde la picaresca se rebaja al héroe, o, con otras palabras formulándolo, vemos en ella cómo se sitúa en el centro de la acción al marginal, al deshonrado, el delincuente, el desclasado. Acciones bajas de personajes ‘indignos’.¹⁵ Don Quijote es el abigarrado y libresco pastiche de los caballeros andantes Amadís de Gaula-Belianís-Don Duardos, picarizados por un autor que biográficamente tuvo más que un motivo personal para relativizar, *modus nihilisticum*, los discursos oficiales (Cervantes, además, que como personaje de *Las naves*, de António Lobo Antunes, será objeto de especial atención en el próximo capítulo).

En fin, es la reflexión foucaultiana: cuando Velázquez se coloca en el centro de *Las meninas* y sitúa a los reyes ‘fuera’ del cuadro, se abre la vía a una posibilidad análoga de desplazamiento de lo solemne hacia fuera del canon, o al menos a un lado de éste.

A la picarización de los modelos clásicos, que surge en *La tragicomedia de Calixto y Melibea* (1499), en *El Lazarillo de Tormes* (1554), en el hidalgo Alonso Quijano de los primeros capítulos del *Quijote*, con cien años de desarrollo, le corresponderá una carnavalesca picarización de los filósofos clásicos. En su novela ejemplar *El coloquio de los perros* (1613), Miguel de Cervantes crea un diálogo al estilo platónico en el que los interlocutores son perros callejeros –canes picarizados, al fin y al cabo. Cuestiones de ética y ontología, ya en sí temas tan propios de la humana actividad racional, pero que aquí incluso cobran una mayor sofisticación intelectual, y además en boca de animales, técnica grotesca de manual.¹⁶

La maniobra grotesca de Cervantes es genial, sin las reservas que lo manido de tal adjetivo deba, en otros casos, suscitar es, a un tiempo, parodia de las fábulas de Esopo y de los diálogos de tipo platónico, como los de las renacentistas meditaciones filosóficas que recuperaban el género del diálogo platónico para el pensamiento y la reflexión.

Manuel Asensi asocia el barroco –sorprendentemente, para algunas personas- a la deconstrucción que el pastor matemático y poeta Lewis Carroll (1832-1898) habría de llevar a cabo, deconstrucción ejecutada desde la lengua de los lugares comunes, del sentido ‘común’:

¹⁵ Pero ‘indignos’ sin poder ni beneficio, al contrario de personajes históricos como aquel que, en parajes y en tiempos no muy lejanos, exclamó, con ardor y temblor, en sede parlamentaria y a causa de un gran y burlesco caso de corrupción, que «jo no he estat mai indigne». También la indignidad, lo sabemos, distingue entre clases o grupos sociales.

¹⁶ Sobre lo grotesco en esta Novela Ejemplar presenté un trabajo en la Università Ca’ Foscari Venezia, en el XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (2019).

El movimiento de Carroll es semejante al de Cervantes de *El coloquio de los perros*, pero desde otras coordenadas y desde una radicalidad distinta. El uno y el otro se instalan de un salto dentro de la ficción. La asumen. Si bien, una vez allí no se limitan a reproducir la ficción como ficción. La ruptura de Cervantes era en relación con el pensamiento clásico y aristotélico, hecho que pone en evidencia la extrema agresividad del texto cervantino al tratar problemas tan esenciales para la filosofía como el de mimesis o apariencia. [...] Para el autor de las Alicia el 'mundo invertido' y el 'mundo ordenado' forman una esquizofrenia constante, una dualidad que no sólo no se resuelve nunca sino que, además, abunda en sus diferencias dentro de un espacio único. (Asensi 1995, 118)

Cervantes, precursor de Carroll, y éste precursor de Beckett, precursor de Lynch, etc. Aquí se inaugura el sentido principal de lo grotesco contemporáneo, de hecho: contrarrepresentar las representaciones oficiales, o acríticas respecto a los discursos oficiales, de lo real. Crear representaciones heteromiméticas, problemáticas, descanonizadoras respecto a los discursos y esquemas oficiales de representación de lo real.

Entre la segunda mitad del siglo XVII, y al ir transcurriendo el XVIII, se desarrollan nuevos movimientos de reflexión estética. Las discusiones en torno a la representación artística, y por lo tanto a la mimesis, se articulan entre tres conceptos fundamentales: el gusto y los sentimientos de lo bello y de lo sublime. Además, van interconectándose, cada vez más, con las indagaciones sobre los mecanismos y los atributos, esto es, la esencia, del propio conocimiento. Así, partamos de las reflexiones de dos pensadores mayores del siglo XVIII, Montesquieu y Kant, aunque sea época de abundante y prolífica producción de textos en torno a estas cuestiones. La elección se debe a que el primero fue una de las figuras que abrieron esa época o período y el segundo lo culmina y abre nuestra contemporaneidad.

En 1757, en la *Encyclopédie Française*, se publicaba el siguiente texto de Montesquieu:

Como es preciso que el objeto que se deba ver de una mirada sea simple, también es preciso que sea único y que todas sus partes queden referidas al objeto principal. Es ésta una razón más para que se prefiera la simetría: produce un todo del conjunto. Está en la naturaleza de un todo que sea acabado, y el alma que ve este todo desea que ninguna de sus partes sea imperfecta. Es otra razón más de la complacencia de la simetría [...] y una construcción con un ala, o con un ala más corta que otra, es algo tan poco terminado como un cuerpo con un solo brazo o con un brazo demasiado corto. (Connelly 2015, 37)

Vemos cómo Montesquieu recupera a Horacio y a Vitruvio: se definen de la simetría, la confluencia proporcional entre partes y todo, incluido el principio de la totalidad, de la completud, de la finitud (la 'perfección'). La Ilustración recupera las poéticas clásicas, reponiendo ciertos principios aristotélico-horacianos que durante el manierismo y el barroco se habían, aquí y allá, debilitado, relajado o incluso abandonado.¹⁷ Se refuerza, por lo tanto, el academicismo de tipo clasicista, mimético e institucionalizante. No es casual que sea, éste, el siglo de consolidación de las academias europeas -Italia, Francia, Inglaterra, España- que desde el Renacimiento habían ido sustituyendo la circunscripción de los saberes al ámbito escolástico. Tampoco nos parece casual la conexión e interdependencia entre las instituciones académicas y las configuraciones de las identidades nacionales modernas.

Sin embargo, y esto sólo a primera vista puede considerarse una paradoja, el llamado Siglo de las Luces, o Ilustración, *Enlightment*, *Iluminismo*, *Aufklärung*,¹⁸ fue una época en la cual surgieron las bases para los así llamados, con algo de brocha gorda, 'irracionalismos': desde el subjetivismo romántico hasta el relativismo sistemático de Nietzsche, quien lo ensamblará, por cierto, desde un escepticismo explícitamente volteriano. Esto es, desde la disciplina cartesiana de la *tabula rasa*. Todo ello incluye, en no menor medida, el modo de representación grotresco. El arte de Goya, una vez más, es ejemplo paradigmático de que lo grotresco no surge necesariamente de lo irracional, que éste no es una manifestación de zonas oscuras de la consciencia, sino que puede surgir de representaciones del mundo, o cosmovisiones, racionalistas, que puede ser el resultado de una acción motivada por reflexiones racionales sobre el mundo y las relaciones sociales e interpersonales. Arte, el de los grabados de Goya, en el giro del XVIII al XIX, que no es solamente pictórico, sino también literario (y sus *Caprichos*, *Disparates* y *Desastres de la guerra* son, como sabemos, el resultado de la interacción entre imagen y palabras). Por supuesto, no hace falta enfatizar qué lugar ocupa el pintor aragonés (¿'afrancesado'? ¿francés?) en la historia del arte, y específicamente en las historias del arte moderno y contemporáneo, como precursor del impresionismo y de sus devenires simbolistas, expresionistas y postexpresionistas.

Reanudemos, en este momento, la metodología genealógica de Wolfgang Kayser y veamos cómo reflejan los diccionarios la evolución de la palabra, a través de algunas de sus definiciones. El diccionario de la lengua inglesa de Johnson, de 1755, nos ofrece esta definición

¹⁷ El *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de Vega, por ejemplo. Esta heterodoxa poética teatral en verso no se trata aquí, aunque señálese por lo menos que es esencial contraponerla al *Arte poética* de Horacio.

¹⁸ La metáfora es siempre luminosa, sea en la lengua que fuere: aurora.

de grotesco: «Distorted of figure; unnatural; wildly formed».¹⁹ En dos siglos y medio, los «sogni dei pittori» de Vasari habían devenido en ‘distorsión, innaturalidad, irracionalidad’ (así puede interpretarse el atributo «wildly deformed»).

Es curioso cómo en ya esta definición plasma, en las poéticas neoclásicas, esa voxpopulización del vocablo ‘grotesco’ que referimos hace algunas páginas. Sin embargo, si nos fijamos en la definición que se daba algunos años antes, en el tomo IV del *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española, publicado en 1734, comprobaremos cómo se atiende rigurosamente a su original etimología:

GRUTESCO. s. m. Especie de adorno en la Architectura y Pintura, compuesto de varias hojas, peñascos y otras cosas, como caracoles y otros insectos. Llamose así, por haberse hallado esta moda en las grutas antiguas de Roma. Latín. Herbis foliis, scrupis distinctus vel ornatus. [...]. Suele tambien el arte travesear en los follages y grutescos.

Como dato añadido interesante, no podemos dejar de mencionar igualmente el sustantivo ‘brutesco’, que surge en el anterior primer tomo (de 1726) y sobre el que se leía:

BRUTESCO. adj. Term. de Pintura y Architectura, que vale lo mismo que imitación de cosas toscas, è incultas: como breñas y grutas, de donde se deriva este término, que mas propriamente se dice Grutesco. Lat. Promiscua speluncarum, dumetorum, & locorum sylvestrium pictura. CERV. Quix. tom. 2. cap. 5. Acá ví otra fuente adornada à lo brutesco. QUEV. Casa de locos de amor. Estaban mil triumphos de amor imaginados de medio relieve, que juntamente con mui graciosos brutescos hacían historia y ornato [...]

No deja de ser muy interesante que para ejemplificar sobre usos literarios del vocablo se propongan, en la Ilustración, dos figuras cumbre del barroco: Miguel de Cervantes y Francisco de Quevedo. Pero vuélvase a la línea principal. A pesar del academicismo neoclásico, será a partir del fecundo terreno de la Ilustración desde donde lo grotesco brotará, nuevamente, con fuerza inédita. Válganos la agrométrica metáfora.

Además, vuelve a aflorar un concepto hasta entonces secundario: lo sublime. Como escribe Fuhrmann:

La obra de Longino *De lo sublime* muestra por primera vez el modo mediante el que se podría aprovechar poetológicamente el en-

¹⁹ https://archive.org/details/johnsons_dictionary_1755/page/n949/mode/2up.

tusiasmo platónico y a partir de aquí la influencia llega, a través de los teóricos franceses e italianos, hasta la estética del genio del siglo XVIII. Y la doctrina de lo bello ejerció, en parte a través de los propios textos platónicos y en parte a través de un mediador de época imperial, Plotino, una considerable repercusión en la teoría poética de [sic] época moderna. (2011, 131-2)

Según Kant, en su *Crítica de la facultad del juicio* (1790), lo bello sería el objeto de un «comprazimento» (1998, 98) sin cualquier interés. La distinción entre algo bello y algo no bello sería función del gusto. De éste, escribió Kant que «o juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser *senão subjectivo*» (1998, 89). La vehemencia de la cursiva -original- demuestra la importancia que este filósofo metódico y sistemático atribuía a la irregular subjetividad del gusto. Tal como vimos con relación al conocimiento como representación en la cual el individuo juega un papel fundamental, podemos comprobar cómo al pontificar acerca del gusto la dimensión subjetiva del individuo se acentúa, si cabe, más aún. Consciente fuera él o no de ello, especulación que no parece importante, sus teorías sobre el conocimiento y la facultad estética del juicio fueron, sin duda, un fecundo punto de partida para la apertura de la expresión artística de los siglos siguientes y hasta hoy día.

En cuanto a lo sublime, el filósofo considera que: «O belo concorda com o sublime no facto de que ambos aprazem por si próprios; ulteriormente no facto de que ambos não pressupõem nenhum juízo dos sentidos, nem um juízo lógico-determinante, mas um juízo de reflexão» (Kant 1998, 137). Distingue, por lo tanto, entre lo bello y lo sublime, pero parte de un enfoque comparativo entre ambos tipos de juicio (estéticos, reflexivos, y no lógico-sensoriales, esto es, no cognitivos), asociándolos además al principio del placer (y anticipándose con ello, en buena medida, al Barthesiano *plaisir du texte*). Así, tenía en cuenta el acto (o la instancia) de la recepción (el efecto, en suma). A continuación, el filósofo profundiza en ambos conceptos, distinguiendo entre una mimesis bella o estricta y una mimesis sublime o amplia:

O belo da natureza concerne à forma do objecto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado num objecto sem forma, na medida em que seja representada nele uma *ilimitação* ou por ocasião desta e pensada além disso na sua totalidade; de modo que o belo parece ser considerado como apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, enquanto o sublime como apresentação de um conceito semelhante da razão. (137-8)

Para Kant, habría (o hay, pues su tono es, como se sabe, más aseverativo que especulativo) lo bello natural (que asocia al entendimiento), y además de éste otra especie de belleza, una belleza sublime que asocia a la razón. Huelga recordar que en el sistema filosófico kantiano, el nivel racional del conocimiento tiene preeminencia, o es superior al del entendimiento. Si es éste el nivel cognitivo que trata de las categorías físicas, espaciales, materiales, aquél (la razón) es de índole conceptual, abstracta. En esta importante distinción, tenemos lo bello de la naturaleza, o lo bello natural, limitado por la forma, y lo sublime, que ya no parte necesariamente de una forma limitada sino que puede incluso hallarse en un «objeto sin forma», potencialmente ilimitado, esto es, sin límites (lo cual no implica necesariamente la infinitud). La desconexión de lo sublime respecto a parámetros formales, resulta en una suerte de bello nuevo, amorfo, y además conduce a otra distinción entre el primer y el segundo tipo de belleza: la limitación formal produce placer cualitativo del entendimiento, aunque indeterminado (subjetivo); la ilimitación formal de lo sublime se dirige a la razón, produciendo en ésta un efecto conceptual igualmente subjetivo. Igualmente subjetivo pero potencialmente más elevado o superior estéticamente, pues afecta al nivel superior del conocimiento: la razón. Según el filósofo:

Portanto o comprazimento é ligado ali [en lo bello natural] à representação da *qualidade*, aqui [en lo sublime] porém à da *quantidade*. O último comprazimento também se distingue muito do primeiro quanto à espécie: enquanto o belo comporta directamente consigo um sentimento de promoção da vida e por isso é vinculável a atractivos e a uma faculdade de imaginação lúdica [...]. (Kant 1998, 138)

En lo sublime, lo importante es la Intensidad del efecto, un efecto reflexivo, imaginativo. Hay en lo sublime un placer indirecto, mediado y permitido por la momentánea inhibición de las fuerzas vitales. De ahí que, según Kant, lo bello de la naturaleza, limitado formalmente y por ello esencialmente cualitativo, conlleve un placer positivo, un placer lúdico, vital. En el caso del otro tipo de sentimiento estético:

o sentimento do sublime é um prazer que surge só indirectamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais fortes das mesmas; por conseguinte enquanto comoção não parece ser nenhum jogo, mas sim seriedade na ocupação da faculdade da imaginação. Por isso também é incompatível com atractivos, e enquanto o ânimo não é simplesmente atraído pelo objecto, mas alternadamente sempre também repellido de novo por ele, o comprazimento no sublime contém não tanto prazer positivo, mas muito mais admiração ou respeito, isto é, mere-

ce ser chamado prazer negativo. (1998, 138)

Lo sublime: placer negativo. Cantidad, efecto, placer indirecto que depende de la oscilación constante entre la atracción y el rechazo, entre la simpatía y la antipatía, entre la sonrisa y el espanto... El rasgo de la «ilimitación» y su asociación a la razón (no al entendimiento); seriedad en la ocupación de la facultad de la imaginación. Admiración, respeto, profundidad.

Con ello, se volverían mucho más complejos los términos en los que se discutía una cuestión aún más amplia, que fue la del gusto. Es decir, así se abría paso a la subjetivización completa de la expresión artística y a que en el siglo siguiente se precipitaran los momentos heteromiméticos en los que se concatenarían los Romanticismos, los Simbolismos y las Vanguardias. Con esos temas o conceptos en discusión, lo bello, lo sublime, lo feo, el gusto, entre las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX surgirán voces que pondrán en liza lo grotesco, con diferentes valoraciones y teorías. Frances Connelly reflexiona sobre las categorías de lo sublime y lo grotesco que nos ayudan a entender cómo, en cierto sentido, un concepto pudo haberse contaminado del otro. Según la especialista:

las diferencias entre lo sublime y lo grotesco son, sin duda, evidentes para el espectador. Sin embargo, tienen un número sorprendente de características comunes. En su tratado de 1756, Burke observaba que el poder de lo sublime sobre la imaginación tenía mucho que ver con su indeterminación, una cualidad central de nuestra respuesta a lo grotesco. También reconocía la sensación de amenaza inherente a lo sublime, con sus representaciones de entornos hostiles o fuerzas naturales poderosas, y el consiguiente placer derivado de nuestra consciencia de que esa amenaza es solo virtual. También es este caso, lo grotesco (particularmente lo grotesco traumático) conlleva una sensación de amenaza, de violencia, de que las cosas están fuera de control. Finalmente, tanto lo sublime como lo grotesco adscriben un papel mayor a lo individual. Al contrario de lo bello, que está unificado e idealizado, lo sublime y lo grotesco son agresivos, enfrentando al espectador con imágenes que exigen compromiso. (Connelly 2015, 303-5)

Destaquemos esta última idea: una poética de lo grotesco incluye el vector del compromiso, de la implicación activa en la obra por parte de la instancia de la recepción (lector, espectador, oyente, observador). Lo grotesco contiene la profundidad que le da su potencia crítica.

Forzoso es concluir que el romanticismo, que se tratará a continuación, no podrá explicarse sin el neoclasicismo ilustrado, que está en su génesis y del cual es inextricable. De hecho, la separación

radical entre períodos o épocas es una ficción más, como se ha sugerido en el capítulo primero. En realidad, es inevitable la continuidad e interconexión no exclusivamente diacrónica entre obras, estilos, temas, tiempos... De ahí la pertinencia, la necesidad de la noción de *invariantes* o *constantes* de la literatura. En este sentido escribía Fernando Guimarães que:

expressaríamos por *continuidade* a impossibilidade de fechar a realidade dos textos literários em unidades históricas, porque estas como que se desagregariam perante um discurso superior que seria o que se projectava a partir da leitura capaz de criar, pelo seu exercício, uma identidade fundamental, onde não faz sentido sequer falar de passado ou futuro, isto é, nos tais precursores e nas tais heranças que conduziriam a uma espécie de síntese continuísta talvez pouco fecunda. (2004, 9)

Aunque defendamos la necesidad de afirmar la autonomía de la obra y por lo tanto la «identidade fundamental» de los textos y de su lectura (lo cual ya relativiza esa autonomía presupuesta), por mucho que respetemos la identidad individual de cada texto, este será siempre múltiple y diacrónico: las intertextualidades y la obviedad de que una obra del siglo XVIII puede conocer una del XVI, precursora o tradicional, y que a la fuerza habrá de ignorar obras posteriores a su siglo, a eso nos obliga. Un caso paradigmático de esta autonomía dentro de una línea de continuidad, y que además problematiza ejemplarmente el *habitus* de las divisiones periodológicas, es el 'ilustrado' José Cadalso (1741-1782), el de las *Cartas marruecas* (1789) y el 'romántico' José Cadalso, el de *Noches lúgubres* (1789-90).

2.4 De los romanticismos a las vanguardias: humores de aniquilación

En el siglo XIX, llegamos a los romanticismos y posromanticismos simbolistas: se enfocarán algunos momentos-textos seleccionados de este largo período, como antesalas o preparaciones para la ruptura vanguardista del siglo XX. Ante todo, hay que afirmar de manera inequívoca qué se entiende por cada uno de los términos estéticos en liza, los cuales se emplearán tanto en su forma singular (por convención en las historias literarias al uso) como en la plural (por mayor adecuación a los principios que subyacen a las perspectivas del ensayo). Además, de esta manera, pluralizando los conceptos, se asumirá la muy probable imposibilidad de reducir a un principio unitario, monista, la amplísima diversidad de textos, autorías, momentos, interpretaciones, etcétera, que se incluyen en los conceptos periodológicos 'Romanticismo', 'Simbolismo' o 'Vanguardias'.

Nuestras premisas son, en primer lugar, periodológicas, esto es, se basan en la pura sincronía: tal como hicimos con la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco y el Neoclasicismo. En segundo lugar, tendremos en cuenta ciertas particularidades innovadoras respecto al período inmediatamente anterior. Con escepticismo ante el paradigma, tan establecido, de la ruptura en términos absolutos, la ruptura o innovación total.

Los romanticismos, entonces, serían las diversas tendencias que, de una u otra manera, entre los últimos años del 'Siglo de las Luces' y primeras décadas del XIX, revelarían una crisis o cambio de posturas estéticas respecto al canon anterior. Esto incluirá un cambio en la práctica de la mimesis y de las consideraciones respecto a la relación de las artes con el sujeto y la sociedad. Habrá que tener cuidado y no extrapolar las consideraciones relativas a los textos específicos que seleccionemos para este fin a todo un 'conjunto' de obras, autores, momentos, que en realidad podrían ser muy heterogéneos y que tendemos a empaquetar en cajones (o sistemas) simplificadorios para uso corriente en ámbitos didácticos. Además, al manejar etiquetas conceptuales que podrán conducir a equívocos entre idiomas diversos.

Es lo que ocurre con los Simbolismos, que en este caso habría siempre que matizar particularmente el hecho de que, en el ámbito de los estudios de las literaturas y artes en lengua española se impusiera el equívoco término 'Modernismo'. Como se sabe, desde la filología de los 'hispanismos' (término con cuya deconstrucción comienza este libro que amablemente alguien, ahora, lee), lo que en otros lugares, francófonos o anglosajones, se conoce como Simbolismo, en el dilatado ámbito de las hablas castellanas corresponde al 'Modernismo'. Con la particularidad de que esta denominación estética incluye también el Art Déco practicado un poco por todas partes en torno a 1900 pero con expresión muy significativa, y nacionalizada nominalmente, en la arquitectura y las artes decorativas del llamado *Modernisme Catalá*.

Es cierto que en este punto, como en otros, podemos restringir conceptos o bien ampliarlos. Aquí, interesa extender el concepto, jerarquizando los aspectos y vectores temáticos y formales que nos llevarán a distinguir entre simbolismo, decadentismo, parnasianismo, modernismo, etc. Sin embargo, a la hora de fijarnos en el problema de la mimesis parece mucho más correcto -y rentable- no perdernos en distingos de este jaez, ni en nacionalizar acontecimientos artísticos que ocurrieron más allá de las fronteras nacionales, esto es, transnacionalmente.

Además, no deberíamos limitarnos al campo de la literatura, sino que tendremos que referir también las artes plásticas o la música: ello, porque todo está interconectado (hecho que se olvida demasiado frecuentemente al estudiar la literatura: la inexperiencia interdisciplinar es un hecho que comprobamos frecuentemente quienes

nos dedicamos a la enseñanza).²⁰ Asumiremos, por tanto, el término Simbolismo, prefiriéndolo al de Modernismo (en el que se incluye la primera fase de Ramón del Valle-Inclán, anterior al esperpento). Para esta opción, tenemos en cuenta las opiniones de críticos literarios como Darío Villanueva o Jorge Urrutia.

En realidad, tanto en el Romanticismo como de manera quizá más marcada en los Simbolismos y en las Vanguardias, lo que hay es una progresiva afirmación de la individualidad artística respecto a sistemas colectivos o a grupos, academias, colectividades. Esto ocurre más en el Simbolismo que en las Vanguardias, que recuperan el asociativismo artístico, aunque de manera frecuentemente paródica, pero con sus escuelas, normas, procesos sumarios, expulsiones, etc. Ello, sin embargo, parece contemporizar perfectamente con la época burocrática de los fascios y de los comités centrales.

Así, y para concluir esta nota preambular, destáquese que el uso de los términos Romanticismo, Simbolismo y Vanguardias, será sobre todo epocal, periodológico, y teniendo la finalidad de demostrar la teoría de que la representación, la mimesis, es la cuestión principal en el devenir de la literatura y más específicamente aún al tratar el grotesco esperpéntico.

En esta sección, partiremos de Schlegel, de (Jean Paul) Richter y de Victor Hugo, ensalzadores de lo cómico, hasta llegar a la reaccionaria reacción de Hegel en defensa de lo solemne y de la norma institucional. Nos interesan particularmente algunas defensas de la individualidad y el consecuente alejamiento de sistemas normativos para la práctica de la representación artística. Después, veremos cómo Baudelaire protagoniza un momento importante en la afirmación de lo grotesco dentro de las poéticas de la modernidad. A continuación, ciertos rasgos de los Simbolismos nos ayudarán a comprender cómo la depuración y radicalización esteticista y no académica de la segunda mitad del siglo XIX, pero sobre todo de sus últimas décadas, convirtieron en un hecho consumado la consolidación de la representación heteromimética dentro del espacio artístico occidental. Ello, sin dejar de progresar, aunque latentemente, en la asociación entre arte e intervención política (entendemos lo político en su sentido lato: participación en la vida pública, en la *polis*; política articulada con ética). Algo que, como sabemos, estallará por obra y gracia de artistas cuya génesis se encuentra, precisamente, en los simbolismos (y el caso de Valle-Inclán es a todas luces paradigmático, aunque se pueda extender a casi todas las vanguardias). Por cierto: no suele incluirse a

20 Soy consciente de que expresiones como la que acabo de escribir y revisar podrán suscitar pruritos en algún lector u oyente. Sin embargo, ante esa posibilidad remitiré al reciente y muy documentado ensayo de Darío Villanueva (2021), *Morderse la lengua*, y a algunas de sus reflexiones, que se apoyan en un vasto repertorio de datos y conceptualizaciones rigurosas (factuales) y complejas.

Valle-Inclán en las vanguardias. Pero, como sabemos, ¿qué es el grotresco esperpéntico sino una estética vanguardista?

Ante todo, no queremos dejar de señalar que el Romanticismo recupera o actualiza aspectos fundamentales del barroco. De hecho, y según Pedro Aullón de Haro, en su edición de Jean Paul Richter, el barroco sería «el gran precedente histórico del Romanticismo» (1991, 19). Además, para Manuel Asensi:

Schlegel reivindica la anarquía, el ocio y la androginia, símbolos, junto a la fantasía, de la libertad política y moral [...] defenderá en todos sus escritos de juventud el *Witz*, la *ironía* y la *parábasis* como los procedimientos por excelencia de la poesía trascendental o poesía absoluta. (1995, 83)

Aspectos, todos ellos, fundamentales en una poética del Barroco y en particular en cuanto a lo que en ellos hay de alejamiento o apertura respecto a las normas clásicas. Además, su importancia estriba en la persistencia del barroco en el siglo XVIII y en los siglos XIX y XX, y, en fin, también porque nosotros usaremos lo barroco como categoría para describir el estilo del grotresco esperpéntico, tanto en Valle-Inclán como en la novela de Lobo Antunes.

Schiller (1759-1805) y Schlegel (1772-1829) fueron, como sabemos, dos de los más grandes e influyentes artistas e intelectuales que reflexionaron sobre la estética de su tiempo, y voces de autoridad de primer rango en el movimiento o período romántico. Tanto el uno como el otro, partiendo de un idealismo que podríamos denominar postkantiano, y a partir del cual se asume -con variantes de grados y matices interpretativos- que la realidad es en gran medida una construcción del sujeto, esto es, que la realidad es un constructo subjetivo. Para Schiller, la tragedia no solamente podría ser menos apta que la comedia en cuanto representación de lo real, sino que incluso vendría a ser preferible una comedia lograda.

En el estudio preliminar a la *Introducción a la estética* de Jean Paul (Richter), escrito por Aullón de Haro, el crítico cita al Friedrich Schiller de *Sobre la Gracia y la Dignidad. Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental* (1793). Según el romántico alemán:

Más de una vez se ha discutido cuál debe ser, entre la tragedia y la comedia, la que merezca preeminencia. Si lo único que con ello se pregunta es cuál de las dos trata objeto más importante, no cabe duda de que es la tragedia la que sale victoriosa; pero si se quiere saber cuál necesita de sujeto más importante, la sentencia favorecería más bien a la comedia. (Aullón de Haro 1991, 15)

Esto es: la comedia requeriría, para Schiller, un tipo artístico más eminente, o superior. Una vez más, como ya hicimos respecto a la

Poética de Aristóteles, hay que lamentar la impotencia de no acceder al original y se confía en la labor de traducción de lenguas que no conocemos, como es el griego (antiguo, además) y el alemán (moderno... de hace más de dos centurias). Un problema que, al fin y al cabo, todos compartimos en una u otra medida. Pero volvamos a Schiller.

Según este romántico –y una de las características centrales, fundamentales, del Romanticismo, es la ironía, la insoslayable pero tantas veces olvidada ironía–²¹ la comedia se corresponderá con el más elevado ideal humano, que sería el del filósofo escéptico, entre cínico y estoico. Según este filosófico dramaturgo, poeta, narrador, amigo y colaborador de Goethe, figura destacada del *Sturm und Drang*, en *Sobre la Gracia y la Dignidad. Sobre Poesía ingenua y Poesía sentimental (Über Anmut und Würde)*:

Si la tragedia, pues, tiene un punto de partida más importante, debe concederse, por otro lado, que la comedia se dirige hacia una meta más importante y que, si la alcanzara, haría superflua e imposible toda tragedia. Su fin se identifica con lo más alto que el hombre puede pretender: estar libre de pasión, ver siempre con claridad y serenidad a su alrededor y dentro de sí mismo, encontrar en todo momento más bien el azar que el destino y reír del absurdo antes que irritarse y llorar por la maldad. (Aullón de Haro 1991, 16)

Un ideal humano que se conecta con el ideal clásico de la ataraxia, del desapego del mundo que, ya integrado en las vías ascéticas cristianas, tan tematizado fue durante los siglos del Manierismo-Barroco, y que tanto evocaría a la figura de Diógenes Laercio, el filósofo can, como a Sócrates o a Séneca (verdaderos héroes para algunas de las principales figuras del Barroco: desde Shakespeare a Monteverdi, desde Quevedo hasta Sor Juana Inés de la Cruz).

21 Pruebas manifiestas de ello se han dado en el romanticismo ibérico, al cual dedica María Fernanda de Abreu su libro *Cervantes no romantismo português. Cavaleiros andantes, manuscritos encontrados e gargalhadas moralíssimas* (1994). Aquí se cita a uno de los grandes narradores del siglo XIX, Camilo Castelo Branco, texto inequívoco y que merece una lectura más integral que la somera selección que traigo a colación: «A minha raiva ao planeta em que estou é acerba; Mas fica muito aquém da misantropia. [...] Por mim e pelos meus vizinhos também eu chorei. [...] Princípiei a rir, às vezes. [...] Claro que o rir é atributo do ser racional. [...] O acume da sabedoria humana é ver os reversos das tragedias sociais; lá está por força a comédia. A ignorancia que esteriliza, e mirra, e encalvece é a que só deixa ver uma fase da medalha. [...] É preciso ter chorado para imortalizar o riso no livro, na estrofe, na sentença, na palavra; O riso que escava, miha e alue teogonias; O riso que desfaz religiões, cujo berço boiou embalado sobre ondas de sangue; o riso que abate a abóboda do templo sobre as ossadas dos mártires; O riso que revolteia as tormentas dos impérios, e abisma tronos, e espuma espadañas de lama - lama com que as gerações erigem os seus marcos milenários, as suas cronologías gloriosas» (179-81).

No olvidemos que, etimológicamente, la ironía *-εἰρωνεία-* significa disimulo, esto es, una forma de distanciamiento o de extrañamiento respecto a los acontecimientos o las circunstancias de una acción. Estas consideraciones serán llevadas a colación ante el grotesco esperpéntico que Valle-Inclán desarrollará con su teoría de las tres alturas pero con un texto algo menos referido que ya se mencionó aquí previamente, *La media noche*, que escribió como corresponsal de guerra en el frente de la batalla de Verdún, una de las más sangrientas *-si cabe-* de la Primera Guerra Mundial.

Así, tras estas consideraciones *-a modo de preámbulo-* de Schiller, y de Aullón de Haro sobre Schlegel, nos desplazamos al siguiente gran momento en la consideración de lo grotesco desde voces filosóficas y artísticas. Si se insiste en enfatizar esta doble condición teórica y práctica de las figuras que nos ocupan, es porque creo que los juicios sobre el arte desde la práctica artística acrecientan la autoridad reflexiva de estos, o al menos, si es que puede plantearse en estos términos, su legitimidad. Apuntemos, con esto, a Hegel, quien escribiría, por estos años, a propósito de lo cómico grotesco en su tan leída (*¿e influyente?*) *Estética*, que:

en esta esfera de lo *accidental* es donde se declara la ruina del arte romántico. Porque, de un lado lo real, desde el punto de vista de lo ideal, se presenta en su objetividad *prosaica*; es el fondo de la vida común, que en vez de ser percibido en su esencia, en su parte moral y divina, se representa en su elemento pasajero y finito. - Y, por otra parte, el *artista*, con su manera enteramente personal de sentir y de concebir, con los derechos y el poder arbitrario de lo que se llama comunmente el *ingenio*, se erige en dueño absoluto de toda realidad. Cambia a capricho el orden natural de las cosas, no respeta nada, atropella la regla y la costumbre. No está satisfecho sino cuando los objetos que figuran en su cuadro, por la forma y la posición rara que les da la opinión, el gusto o la vena humorística, ofrecen un conjunto contradictorio, un espectáculo fantástico, en que todas las cosas chocan entre sí y se destruyen. (1988, 267-8)

No creemos que, de momento, esta cita requiera abundar en más comentario que el siguiente: gracias a Goya, Victor Hugo y demás «románticos de la ruina» fueron posibles las posteriores corrientes artísticas que, poco menos de un siglo después, habrían de revolucionar toda la cultura occidental. Esto es, las vanguardias de principios del siglo XX. Y quizá, hasta este año en el que estamos. Más adelante se analizarán este y otros fragmentos más del sistema hegeliano. Pero por ahora nos concentraremos en dos artistas e intelectuales que reflexionaron en profundidad sobre la literatura; contemporáneos de Hegel, que al contrario de éste, como ya hemos referido, celebraron

y encumbraron, cada uno a su manera, el modo de representación grotresco: Jean Paul, seudónimo de Richter (1763-1825), y Victor Hugo (1802-1885). El primero de ellos, a quien ya hemos referido con las palabras de Aullón de Haro, fue un importante romántico en lengua alemana, autor de la -por su modernidad- cada vez mejor valorada novela *Siebenkäs*.

2.4.1 Del Richter nihilista...

En 1804, Jean Paul Richter publicaba su *Vorschule der Aesthetik*, ensayo de introducción a la estética que era, más bien, una teoría del arte romántico, o del arte desde una perspectiva romántica: esto es, tiene las características de una poética y refleja una perspectiva más o menos contemporánea a la hegeliana pero que se sitúa en las antípodas de ésta. Hegel, como ya se ha visto y aún mejor se comprobará, no sólo despreciaba el arte en general, subordinándolo a la filosofía y a la religión (como supuestas manifestaciones de un imaginado *Absoluto*), sino que aborrecía especialmente lo cómico, al asumir ése maneras burlescas y grotescas. Como escribe Nicola Abbagnano en la traducción portuguesa, de Armando da Silva Carvalho, de su *Storia della Filosofia*:

O que desapareceu e não pode mais voltar é, segundo Hegel, o valor supremo da arte, a consideração que fazia dela a mais elevada e completa manifestação do absoluto. Por outras palavras, a forma clássica da arte, essa, sim, desapareceu para sempre. Mas a arte é e continua a ser uma categoria do espírito absoluto; e todas as categorias são necessárias e imutáveis porque constituem na sua totalidade a autoconsciência viva de Deus. (1978, 156)

Sirva la cita previa para enmarcar el contexto en el que Jean Paul desarrolla sus ideas artísticas. En el estudio preliminar que acompaña a la edición española de la obra y que ya hemos citado, Pedro Aullón de Haro destaca tanto la importancia del texto de Richter como su olvido. De hecho, es un autor muy ignorado, teniendo en cuenta su importancia dentro de la configuración de la modernidad literaria. Según Aullón de Haro:

Antes que al español la obra fue traducida al francés, anteponiéndose al título el término 'Poética o...' [...] En general, fue uno de los textos más difundidos del Romanticismo alemán, aunque actualmente, al parecer, es obra poco menos que desconocida, sobre todo en España, y esto a pesar de haber sido comentada y resumida por Menéndez Pelayo en su *Historia de las Ideas estéticas en España*. (1991, 10)

Para nosotros, más importante que esta constatación, sin embargo, es señalar que en esta su *Introducción a la estética* Jean Paul moderniza la jerarquización de las poéticas tradicionales o clásicas: así, el «humor o cómico romántico» (lo grotresco), tal como para Schlegel, también es para Richter superior a la tragedia. Además, y para que no queden dudas, afirma que lo cómico debe ser necesariamente «humorístico» (equivalente, con sus palabras, a nuestro modo *grotresco*): un humor aniquilador que negaría lo infinito mediante contrastes señalados (lo finito 'en' lo infinito). Estos contrastes son la clave del poder de lo grotresco -hacer temblar los conceptos erigidos y sustentados *sub specie aeternitatis* mezclándolos con, o infiltrando en ellos, elementos 'bajos'-. Escribe Aullón de Haro:

De forma paralela a como hace Schiller al establecer las estructuras sucesivas de dualismo que engendrarán en conjunto las particularizaciones de la poética romántica en su planteamiento de 'opuestos' o 'contrarios', lo cual a toda ella globaliza desde los más distintos niveles de tratamiento, Jean Paul sustentándose también en la dualidad básica infinito/finito, subjetividad/objetividad, yo/mundo, presenta las designaciones de poeta materialista (objetivo) y poeta nihilista (subjetivo), a fin de proponer su síntesis en el poeta integral. (1991, 13)

Uno de los ejes temáticos de Jean Paul es el de la jerarquía poética que ya se ha referido: la superioridad del «humor aniquilador» o «cómico romántico» a la tragedia. En relación con esto, la expresión subjetivizada (imaginación) llegaría más allá que la mimesis clásica o la imitación según normas clásicas. Para Richter,

la multiplicidad de las formas románticas imposibilita el establecimiento de la autoridad de una regla, porque el sol plástico brilla con un brillo uniforme como cuando se vela, mientras la luna romántica despierta una luz cambiante como el sueño». (1991, 92)

Y, por supuesto, el rechazo de una norma de autoridad. ¿En qué consistiría lo «romántico cómico», que también denomina «humor aniquilador», por lo que conlleva de nihilismo, de crítica universal o general de lo necio humano? Desde su perspectiva idealista, postkantiana, la objetividad no construida por el sujeto, no subjetivizada, esto es, la «objetividad clásica», no sería tal; o, mejor, sería inferior, como tal, como objetividad, a la objetividad de lo «romántico cómico»:

lo romántico cómico es, como oposición con la objetividad clásica, el rey de la objetividad. Porque, consistiendo lo cómico en la destrucción del contraste que existe entre los dos principios, el subjetivo y el objetivo, y según hemos dicho, debiendo ser el princi-

pio objetivo un infinito del que deseamos apoderarnos, no puedo imaginar ni poner este principio fuera de mí, sino que lo coloco en mí mismo, donde lo sustituyo con el principio objetivo. (100-1)

Hay aquí un antiacademicismo en ciernes que precede a los expresionismos del siglo XX. Lo «romántico cómico» opone, en contraste subjetivo, a lo finito del entendimiento y del mundo objetivo, la idea (infinita). A lo finito, limitado y definido, lo infinito, ilimitado e indefinido. De este contraste, de esta oposición, se obtendría, gracias a lo cómico romántico, una síntesis, una superación de las limitaciones de ambas dimensiones de lo real. Más allá de lo sublime, lo grotresco no es una manifestación de lo finito ni de lo infinito: lo cómico romántico supone una manifestación de lo finito en lo infinito, en movimiento inverso al de los sistemas cristianos que buscan lo infinito o ideal en lo contingente o material. Una «infinitud de contraste» cuya consecuencia más seria o profunda es la negación del mismo infinito. Una superación de lo sublime, planteando o colocando lo finito en el seno de lo infinito.

La teoría de este autor, en cuya prosa, según Aullón de Haro, «se hace evidente la presencia del lenguaje y el ingenio del Barroco» (1991, 19), presenta otro aspecto (ético, político) que hay que estimar como esencial: el rechazo del nacionalismo, como consecuencia o causa del alcance universal del modo de representación grotresco; la transversalidad del desprecio del mundo humano que según Jean Paul encontramos en el gran arte grotresco implica, de hecho, una perspectiva antropológica universal. Para Richter, la risa grotesca es la de una sabiduría enloquecida, grave, ambivalente. ¿Un nihilismo posteológico? Según el escritor 'alemán':

El universo es la palabra más atrevida y más elevada del idioma; es el más sublime de los pensamientos, aunque la mayor parte de los hombres no ve en el universo sino el teatro de su vida mezquina, y en la historia de la eternidad, la de la pequeña población donde nacieron. (Richter 1991, 30-1)

Subyace a estas palabras una suerte de misotropía humanista, individualista, que desprecia los lugares comunes, colectivos, de las mayorías. Lo cual, en su época, era definitivamente una tendencia a contracorriente, pero no contradictoria con la línea cosmopolita que, en sólo aparente paradoja, estuvo imbricada en el desarrollo folclorista y nacionalista de todo el siglo de la *Encyclopédie Française* y de la RAE:

Si quisiéramos imaginarnos el más grande e inspirado de todos los poetas supondríamos la emigración de un alma de genio a través de todas las naciones, de todas las épocas y de todas las condiciones sociales, y la dejaríamos recorrer navegando en torno todas

las costas del universo. ¡Qué grande y atrevido bosquejo trazaría de sus formas! (Richter 1991, 31)

Jean Paul, como vemos, fue precursor de las actitudes de dos nombres esenciales para este libro: la nietzscheana crítica cultural y social desde una perspectiva elevada, desde metafóricas montañas *hiperbóreas*, frías y alejadas de lo humano cotidiano, vulgar, común, y la poética valleincliniana que sitúa al autor en titiritera posición de altura. Un anhelo de visión superior, panorámica, en suma, pero que enfoca y trata, precisamente, lo 'de abajo'.

Este rechazo del nacionalismo podría muy bien explicar su exclusión -u olvido- de las primeras líneas del canon de las historias literarias, promocionadas en última instancia desde los poderes *de oficio*. Consecuencia del escepticismo radical de alguien para quien «la disposición de autor cómico» es «la idea del desprecio del mundo» (Richter 1991, 96) es el nihilismo, la distancia y negación respecto a los valores oficiales compartidos colectivamente, con un consecuencia y, en términos racionales, lógico desprecio hacia 'lo nacional'.

Para Jean Paul Richter, lo cómico absoluto o aniquilador posee un alcance universalmente antropológico, su desprecio nihilista hacia los absurdos humanos es transversalmente universal. Además, como ya hemos señalado, lo cómico debería ser siempre, para Jean Paul, grotresco o, según su expresión, «humorístico». Jean Paul asocia, además, la libertad creativa al nihilismo poético:

Nihilistas poéticos - El espíritu de la época actual se goza egoístamente en anonadar el mundo y el universo, sólo que, para hacerse dentro del vacío por él producido un espacio libre para sus hazañas, arranca como si fuera cadena el apósito de sus heridas [...] ese arbitrario desenfreno... (1991, 30)

He aquí una consecuencia de su propuesta: lo infinito como función: igualar y «anonadar» todo lo humano (en tanto necio y despreciable): «Rebajar la grandeza y elevar la pequeñez» (30).

El humor aniquilador, nihilista, tiene al mismo tiempo algo de sabio y enloquecido; más bien, sería como una sabiduría enloquecida. Una risa, por tanto, grave, seria, reflexiva, profunda. Al mismo tiempo, un sabiduría irrazonable, insensata, temeraria, insolente. Como escribe Jean Paul Richter: «El humor es, como los antiguos llamaban a Diógenes, un Sócrates demente» (1991, 108).²²

Esta ambivalencia es una característica que en otro sentido, no muy distante, señalará Bajtín al consignarla como principio esencial

²² En este punto, piénsese en la película *Joker*, de Todd Phillips (2019).

de lo grotesco. Lo alto en lo bajo, la vida en la muerte, el espíritu en la materia, etc. Como escribe Jean Paul Richter:

El entendimiento y el mundo objetivo sólo conocen lo finito. Aquí no hay más que un contraste infinito entre las ideas (de la razón) y el finito mismo tomado en su totalidad. Pero, ¿qué sucedería si se atribuyese y se opusiese este finito como contraste subjetivo a la idea (infinito) como contraste objetivo, y que en lugar de lo sublime o de la manifestación de lo infinito se hiciera nacer una manifestación de lo finito en lo infinito, es decir, una infinitud de contraste; en una palabra, una negación de lo infinito?

En este caso tendríamos el humor o lo cómico romántico. (93)

En este fragmento se encuentra condensada la propuesta no clasicista, no académica, de un nuevo tipo de representación, un buen ejemplo de lo que designamos como heteromímesis. Cabe relacionar su teoría del conocimiento con la de Kant, que presupone. Lo «cómico romántico», que más adelante distinguirá de la parodia y la ironía, interioriza (esto es, subjetiviza) lo infinito objetivo (el mundo exterior, objeto de la mimesis clásica que propugnaba el estudio de la naturaleza): subjetivizando lo exterior, se somete a éste a procedimientos (leyes) estrictamente artísticos. Según Richter, es característica de esta nueva mimesis el:

desprecio de la imitación, del estudio de la naturaleza [la representación artística] debe preferir perderse evaporada en el desierto de una imaginación confusa, en el que leyes particulares más determinadas y estrechas, las de la prosodia y la armonía, son las únicas que le resta seguir. (31)

¿Cómo no percibir en estas palabras un adelanto de las correspondencias baudelerianas o de sus posteriores simbolismos, de la doctrina de la autonomía del arte, del arte por el arte? Asociando ética a poética, Jean Paul establece la «universalidad del humor»:

Universalidad del humor. - El humor, como destrucción de lo sublime, no hace desaparecer lo individual sino lo finito en su contraste con la idea. Para él no existe la tontería individual, ni los tontos, sino sólo la tontería y el mundo tonto. Diferente de las ideas de lo cómico vulgar, no pone en evidencia una locura individual. Rebaja la grandeza y eleva la pequeñez pero, diferente también de la parodia y la ironía, lo hace colocando el grande al lado del pequeño al mismo tiempo que lo pequeño al lado de lo grande, y reduciendo así a la nada uno y otro, porque ante lo infinito todo es igual y todo es nada [...] el humorista prefiere proteger la tontería individual y dirigirse por el contrario contra el verdugo y todos los es-

pectadores, porque no es la tontería de tal o cual ciudad sino la simpleza humana, es decir, la universal, la que él persigue. (94)

En Jean Paul, como en Hegel aunque en sentido contrario, la ética precede a la poética. Tal como veremos posteriormente en los esperpentos de Valle o en algunos cuentos de Juan José Arreola, como «Una mujer amaestrada» (*Confabulario*, 1952), el modo de representación que proponía Richter era una formulación, ante todo, ética, política, que se dirigía contra «el verdugo y todos los espectadores», la masa linchadora que vitorea al torturador. Es ése el objetivo serio, grave, de la risa de lo cómico aniquilador romántico, de lo grotesco. Para resaltar el valor aleccionador de lo grotesco, Richter afirma que:

Cuando el hombre, como los teólogos de otro tiempo, contempla el mundo terrestre desde lo alto del mundo inmaterial, aquél le parece lleno de pequeñez y variedad: cuando se sirve del mundo pequeño, como hace el humor para medir el mundo infinito, produce esa risa en la que vienen a mezclarse un dolor y una grandiosidad [...] el humor, en oposición con la burla antigua, inspira sobre todo seriedad. (1991, 97-8)

Pero Jean Paul va aún más lejos e intenta deducir o extraer principios filosóficos de lo grotesco. Así, se revela, nuevamente, como un precursor por doble partida: tanto de Kayser (el nihilismo inherente al humor aniquilador, el desprecio del mundo en todo lo que desde el sistema ideológico-anímico del artista resulte absurdo), como de Bajtín (el principio de carnavalización: grotesco popular, alegre, igualitario... democrático en el buen sentido). Afirma, más adelante, el escritor:

Un tercer hecho semejante son las fiestas humorísticas de los locos en la Edad Media, que con un *hysteronproteron*, en una mascarada interior y espiritual, sin ninguna intención impura, destruyen los estados y las costumbres, todo esto bajo la gran igualdad y libertad de la alegría. Pero hoy nuestro gusto no sería bastante delicado para un humor semejante, si, por otra parte, nuestra alma no fuese demasiado malvada. (Richter 1991, 100)

Sin embargo, mientras hallamos aquí un sincero aprecio de las fiestas tradicionales, adscribibles a esa categoría tan elaborada precisamente en la época romántica que es la de 'lo popular', como manera de criticar distinciones basadas en privilegios de clase -«los estados y las costumbres»- y además de indirectamente burlarse de lo solemne, al referirse más que favorablemente a «la gran igualdad y libertad de la alegría», Jean Paul Richter mantiene un discurso ambiguo, o cuando menos complejo, muy complejo. Ello, porque simultáneamente asume una suerte de elitismo individualista que tiene mucho de

prenietzschiano, al atribuirse un estatuto especial, impuro, indelicado (esto es, ofensivo) y de «alma demasiado malvada». Es una ambivalencia entre lo popular y un individualismo de cuño elitista que no excluye la empatía, precisamente con el individuo, nunca respecto al pueblo linchador; y, simultáneamente, una conceptualización afilada, feroz, de lo colectivo, con lo que se renuncian conceptos muy explotados en los siglos siguientes, como el de masa, o plebe:

Esta universalidad explica también la dulzura y tolerancia de humor para con las tonterías individuales, porque éstas, hallándose esparcidas entre la multitud, tienen menos fuerza y hieren menos; además, el ojo del humorista no puede desconocer su propia afinidad con el género humano. El satírico vulgar, por el contrario, sólo observa y pone en evidencia, en la vida ordinaria o en la de los sabios, rasgos abderíticos aislados y que le son extraños; en el sentimiento estrecho y egoísta de su superioridad, cree ser un hipocentauro en medio de onocentauros; y, como un predicador de mañana y tarde, en esta mansión de locos del globo terrestre predica con una especie de furor desde lo alto de su caballo su sermón de capuchino contra la locura. ¡Cuánto más modesto es el que se contenta con reírse de todo sin exceptuar ni aun el mismo hipocentauro! (97)

Todos estos asuntos serán rasgos fundamentales de los grotescos posteriores, y específicamente de las representaciones de la angustia y el desasosiego expresionista, y la indignación ante ciertos fenómenos sociales, como el embrutecimiento de las multitudes. Cómo no pensar en Goya, nuevamente. O en Munch, o retrocediendo en la línea cronológica, en Quevedo... Y es, además, otra conexión con lo barroco, específicamente con Cervantes (que aquí es lo mismo que decir el *Quijote*, *Rinconete* y *Cortadillo* o *Coloquio de los perros*):

Cervantes, cuyo genio era demasiado grande para burlarse largo tiempo de una demencia accidental o de una tontería vulgar, llega hasta el fin [...] bajo las miradas de la igualdad infinita, el paralelo humorístico entre el realismo y el idealismo, entre el cuerpo y el alma y sus gemelos de la locura se mantienen muy por encima de toda la humanidad. (95)

Mijaíl Bajtín, para quien el bacyélmico Cervantes sería uno de los primeros ejemplos de humorismo moderno y significaría la pérdida del poder regenerador que según el crítico ruso representaba la representación grotesca popular, dialoga críticamente con Wolfgang Kayser y, precisamente, a propósito del «humor aniquilador» afirma que «The world of Romantic grotesque is to a certain extent a terrifying world, alien to man» (Bajtín 1984, 38).

Quizá la concepción bajtiniana de 'lo humano' sea algo cándida, rousseaunianamente ingenua. No lo sé. Lo que sí parece claro es que este «humor aniquilador» sin el cual sería apenas inteligible una parte sustancial del romanticismo (Goya, Richter, Larra) es, precisamente, la semilla del esperpento, esto es, del grotesco contemporáneo que juega con el absurdo. Según Bajtín, en el grotesco romántico:

All that is ordinary, commonplace, belonging to everyday life, and recognized by all suddenly becomes meaningless, dubious and hostile. Our own world becomes an alien world [...] The images of Romantic grotesque usually express fear of the world and seek to inspire their reader with this fear.

Y, además:

Other specific traits are linked with the disappearance of laughter's regenerating power in Romantic grotesque. For instance, the theme of madness is inherent to all grotesque forms, because madness makes men look at the world with different eyes, not dimmed by 'normal', that is, by commonplace ideas and judgements. In old grotesque, madness is a gay parody of official reasons, of the narrow seriousness of official 'truth'. It is a 'festive' madness. In Romantic grotesque, on the other hand, madness acquires a somber, tragic aspect of individual isolation. (1984, 39)

Quizá. Pero no es menos cierto que es con los románticos, y con ellos, las románticas, pues es con la Ilustración cuando se consolida la presencia femenina entre intelectuales y artistas, cuando, en continuidad con la actitud interventiva de autores esclarecidos como Voltaire, Rousseau o Diderot, y con la ayuda valiosa de la prensa, se establece la figura del escritor intelectual, del artista-en-la-sociedad. Y también, recuérdese, *las* intelectuales: Madame de Staël (1766-1817), Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851), Georges Sand (1804-1876), Marquesa de Alorna (1750-1839)...

En las obras y trayectorias biográficas de Larra (1809-1837) o Espronceda (1808-1842), continuadores a su manera de la línea marcada por el ya mencionado José Cadalso, coexisten lo sombrío, trágico y exasperado (por usar conceptos de la cita de Bajtín) con una actividad cívica regular. Muchos románticos fueron artistas e intelectuales, esto es: comprometidos política y socialmente. Además, el antiburguesismo romántico (al menos en actitud) se conduce a partir de una reivindicación de lo humano que procede, en gran medida, de los conceptos ilustrados más humanistas: los que confluyeron en la triple reivindicación de 1789: libertad, igualdad, fraternidad. Contradictoriamente, quizá: pero lo contradictorio existencial no contradice la lógica de lo humano, ni mucho menos. No es baladía que el

marxismo Bajtiniano que lo lleva a mistificar 'lo popular' provenga de las mismas fuentes, en realidad. Esto es: las reflexiones e interpretaciones del crítico ruso presuponen una cierta idea de lo humano deudora del más que discutible y dudoso mito rousseauiano del 'buen salvaje' y del sistema filosófico hegeliano que, lo hemos dicho y mejor se argumentará más adelante, consideramos a varios niveles uno de los menos recomendables desde la perspectiva científica, ética y estética.

Empero, no se acaba de entender bien el rechazo vehemente de Bajtín hacia el desasosiego nihilista de lo grotresco moderno. Aunque si atendemos a su biografía y al acoso profesional e intelectual que sufrió desde la ortodoxia totalitaria soviética su postura podría interpretarse como un gesto de rebeldía antifatalista, una reivindicación de la risa popular (y aquí 'popular' sería sinónimo de 'espacio público/democrático'). El ambiente de censura de aquellos años de terrorismo oligárquico estalinista no permitiría al crítico ir más lejos en la expresión de sus ideas y que blindándose en 'lo popular' (dogma de fe de los totalitarismos comunistas) esquivaría el dogmatismo volksgeistiano soviético. En cualquier caso, no podemos ir más allá de lo que sabemos y no quisiera imponer mis deseos o suposiciones desiderativas a los textos. Pero puede, uno, preguntarse desde qué visión del mundo sería posible criticar el escepticismo y la desconfianza en el arte... ¿Cómo confiar en lo humano tras los holocaustos europeos, soviéticos, estadounidenses, religiosos, económicos y políticos? Resulta un poco extravagante, todo hay que decirlo. Aunque quizá se pudiera aplicar la teoría de las ficciones (Jeremy Bentham) a su distinción algo maniquea entre las (falsas) 'verdades oficiales' y la genuina 'verdad del pueblo' (identificado como la especie humana). Además, estaría trasladando al pasado debates y preocupaciones contemporáneas suyas. Algo que, por otra parte, es inevitable: todos lo hacemos, individuos y colectividades, al crear y organizarlos la Historia, las Historias, para nuestros usos actuales.

Volviendo a Jean Paul Richter, éste indica el camino de una labor muy interesante, aunque sin llevarla a término. Intentará describir y enumerar algunas técnicas que confluyen en el efecto grotresco: los movimientos de los personajes, las multitudes o turbas, la mecanización, esto es, la representación de lo humano desde la escala del teatro de marionetas, como Valle-Inclán sistematizará más de un siglo después. Por ejemplo, observa Jean Paul en su ensayo, que tiene algo de descriptivo y de prescriptivo, que:

El movimiento, y sobre todo, el movimiento rápido o el reposo al lado de este último pueden contribuir a hacer un objeto más cómico, como medio de hacer el humor tangible a los sentidos. Lo propio sucede con la turba, que proporciona, por el predominio de lo sensible y de los cuerpos, la apariencia cómica de un meca-

nismo. (1991, 111)

En esta apreciación del ensayo de Jean Paul Richter debemos valorar, además, su inspiradora manera de relacionar artes diferentes, y particularmente al intentar aplicar su teoría del «humor aniquilador» (o grotesco, como hemos señalado) a la música, una música que hoy dudaríamos en asociar al humor y mucho menos a lo grotesco:

Puede sentirse en la música algo de la audacia del humor aniquilador, o por mejor decir, la expresión del desprecio hacia el universo: en la de Haydn, por ejemplo, de aniquilar series enteras de sonidos por una serie extraña y que se agita alternativamente entre *pianissimo* y *fortissimo*, entre *presto* y *andante*. Un segundo hecho semejante es el escepticismo que nace, según Platner, cuando el espíritu pasea sus miradas sobre la multitud terrible de las opiniones contrarias que le rodean. (100)

Es impecable –y aleccionador– el análisis de Richter, su asociación de unas formas artísticas concretas (conciertos de Haydn), con una teoría estética del humor (lo grotesco, lo disonante, incongruente: humor aniquilador) y con la psicología o el *ethos* del artista (desprecio del mundo, escepticismo), aquí ya con estatuto de demiurgo.

Por otro lado, la expresión subjetivizada (como un tipo nuevo de objetividad, de hecho) superaría (en adecuación de la representación al objeto representado) la mimesis clásica (*imaginación* frente a imitación). Con ello, Jean Paul plantea abiertamente el problema de la originalidad individual frente al convencionalismo académico, con sus normas y preceptos. En gran medida, se distingue aquí un antecedente de los expresionismos, y por tanto del grotesco esperpéntico.

Frances Connelly refiere, por otro lado, la recepción de lo grotesco en su vector de fealdad y con relación a marcos, reglas, normas estéticas. En este sentido, confirma que el Romanticismo supuso un momento clave en la posición del modo de representación grotesco respecto a las poéticas en general. Y alude indirectamente a Jean Paul:

La fealdad, llevada más allá de sus límites normativos, se entrecruza con lo grotesco y nuestra respuesta cambia del asco a la repugnancia. De lo feo podemos reírnos y mantenerlo en su sitio, aunque pueda resultar cruel. La amenaza de lo monstruoso y abyecto hace que se nos atragante la risa. Es lo que los románticos denominaron «risa infernal» o «humor aniquilador», nosotros somos el objeto de burla: de los dioses, del destino, de nuestra propia debilidad. (Connelly 2015, 236)

En fin: la importancia de la teoría de Jean Paul Richter es manifiesta. Como concluye Aullón de Haro en el estudio que hemos ido citando:

Lo cierto es que el Humorismo de Jean Paul contribuyó muy notablemente al pensamiento romántico y a su difusión, así como al definitivo establecimiento de un componente habitual de la poética de la Modernidad que quedó integrado en la Estética y, al discurrir de la evolución artística, alcanzó la ruptura revolucionaria de la Vanguardia histórica reestructurándose junto al componente de juego y sus derivados de infantilismo y ludismo, en el marco de las nuevas necesidades expresivas de la poesía vanguardista del siguiente siglo, naturalmente ahora sometido, entre otros aspectos, al proceso de destranscendentalización que ésta define. (1991, 16-17)

En efecto, el concepto de «destranscendentalización» es esencial: recordemos que, para Kant, lo sublime era incompatible con lo lúdico. En cierto sentido, Richter acopla lo sublime a lo grotesco no solemne, burlón, ridículo. Esto anuncia, como escribe Aullón de Haro, el humorismo lúdico de las vanguardias, que explorarán, por ejemplo, artistas como Miguel Gómez de la Serna, Maruja Mallo, Tarsila do Amaral, Almada Negreiros o Fernando Pessoa (para fijarnos tan sólo en el espacio llamado, bien llamado geológicamente... «ibérico») [fig. 4].

2.4.2 Hegeliano inciso: arte *para* Cristo

Vi o Imperador - *essa alma do mundo* - cavalgar através da cidade em missão de reconhecimento: é deveras um sentimento maravilhoso contemplar um tal indivíduo que, concentrado em determinado ponto, sentado num cavalo, abarca e domina o mundo. (F.W. Hegel, *Werke*, XIX, 68, en Abbagnano 1978, 103-4)

Sobre el modo de representación solemne que se conoce como épica, leemos en «La erosión de las estatuas»:

La épica perdió hace mucho el valor documental que alguna vez tuvo, pero el antagonismo entre la reconstrucción verídica del pasado y el imperativo político de idealizar a los próceres se mantiene hasta nuestros días, porque la épica sigue fascinando a los crédulos cuando se cuela de contrabando en los libros de historia. Subproducto de la epopeya, la historia oficial busca exaltar el fervor nacionalista y no admite medias tintas en el retrato de la virtud cívica o el valor militar. Un héroe indeciso, débil, bebedor o melancólico, profanaría el altar de la patria, donde no tienen cabida las infinitas variedades de gris que forman el mosaico de la condición humana. Como la historia aspira a la verdad objetiva, y tiene mayor autoridad cuanto más se aproxime a esa meta inalcanzable, su primera obligación es someter a crítica la visión épica

del pasado, lo que significa, en los hechos, desmitificar a los próceres, aunque el historiador pueda simpatizar con ellos, y humanizar a los genios del mal que, según la leyenda, oprimen a pueblos enteros con la sola fuerza de su poder hipnótico. (Serna 2013)

En este recorrido diacrónico que vamos componiendo, a partir de momentos importantes en las figuraciones teóricas de los modos de representación, hemos llegado a la época que Victor Hugo prudentemente denominará la época llamada romántica, y en la que Goya introducía nuevas maneras en las artes, con sus series de grabados y sus pinturas *negras*, ejemplos señalados, como sabemos, de lo grotresco en pintura. Recordamos la entrevista que le hizo Martínez Sierra, en 1928, a Valle-Inclán, y en particular «esa tercera manera» de «mirar al mundo» en la que directamente establece una tradición grotresca que conecta el esperpento a Cervantes (1547-1616) y a Goya (1746-1828):

Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. [...] a pesar de la grandeza de don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él.

Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos, el género literario que yo bautizo con el nombre de esperpentos. (Valle-Inclán 1983, 209)

Venimos de exponer y analizar, en la sección anterior, las ideas fundamentales de Richter, tan favorables respecto a la representación grotresca. Vemos, ahora, en la cita en epígrafe, cómo quien habría de ser el gran teofilósofo de la Prusia imperial (y por tanto imperialista), Friedrich Wilhelm Hegel (1770-1831), se representaba al emperador Napoleón Bonaparte, aquella figura fascinante para los admiradores del modo épico en historiografía, amén de frustrado exportador de la revolución francoburguesa mediante los cañones y las bayonetas.²³ Pues bien, como podemos comprobar, Hegel describe la entrada del emperador en Iena en 1806 con los términos épicos de las epopeyas medievales y renacentistas: Napoleón, caballero, cruzado, «barão assinalado». Napoleón, Amadís. Napoleón, César: su caballo es un pedestal olímpico desde el cual «abarca e domina o mundo». Es una representación solemne, imperial, castrense, ortomimética.

23 Por cierto: también el antihegeliano Nietzsche, influido o condicionado por la épica helena y por su parcial neoaristotelismo, fue un admirador del autocoronado 'Emperador' corso.

Será útil tener siempre en mente los *Caprichos* o los *Disparates* o, sobre todo, *Los desastres de la guerra* al leer esta sección en dedicada al filósofo (o 'sabio', como ha solido hacerse equivaler, retorciendo el lenguaje, en demasiadas ocasiones). Hegel, el filósofo con mayor prestigio, prédica e institucionalización por aquellos años y, en ciertos ámbitos, durante bastante más tiempo. A favor... O en contra, como se hace aquí. Escribió Robert Stern que: «Hegel's work provides the background against which the major developments in European ideas since 1831 have emerged, and for many of the philosophers [...] only once they had come to terms with Hegel could their own thinking begin» (1995, 18).

Primero, hay que tener en cuenta que aunque sea cierto que su *Estética* (1835) se publicó en volumen después de que Victor Hugo imprimiera su *Préface à Cromwell*, las ideas en torno a la representación artística que atribuimos a Hegel comenzaron a extenderse mucho antes de la publicación de la defensa huguiana de lo grotesco. Ello, porque el filósofo prusiano, ya en 1802-03, publica textos, colaborando con Schelling, en el «Periódico crítico de filosofía». Desde 1805, ejerce la docencia en Iena, en Nuremberg y en Heidelberg, hasta que en 1818 se convierte en profesor de la Universidad de Berlín.

Sólo después de su muerte por cólera, en 1831, se reunirían, a partir de apuntes de clases suyas tomados por ex alumnos, sus ideas sobre la estética y las artes. Como escribe Federico Vercellone respecto a la *Estética* de Hegel:

é bom recordar que não nos encontramos perante um texto de autor mas uma espécie de miscelânea composta pelas lições de Hegel. Na verdade, o editor das *Lições de Estética* foi um aluno de Hegel, Heinrich Gustav Hotho, que organizou as duas primeiras edições. O trabalho de Hotho baseia-se em parte nas *Nachschriften*, isto é, nos cadernos de apontamentos dos alunos que tinham assistido, em particular, aos cursos que Hegel ministrara em Berlim em 1823 e em 1826; mas o editor teve oportunidade de usufruir também de apontamentos do próprio Hegel, referentes tanto aos cursos de Heidelberg (1818) como aos de Berlim (1820-1821), 1823, 1826, 1828-1829). (2000, 29)

Por ello, podemos asumir su influencia entre la *intelligentsia* europea anterior y contemporánea a 1827, año de la publicación del *Préface à Cromwell* de Victor Hugo. Ello, porque, además de la importancia nacional e internacional de la Universidad de Berlín y la *auctoritas* ejercida desde ella por el filósofo, las ideas fundamentales de su sistema, el denso y totalizante sistema filosófico hegeliano, se publicaron ya en su *Fenomenología del espíritu* (1807).

Desde un teorracionalismo que coloca el trasnochado concepto de 'lo Absoluto', delirante de tan hipotético e improbable que resulta,

por encima de toda realidad material y empírica (y cuya función dentro del sistema hegeliano es simplemente estar al servicio de la misión de revelar ese divino Absoluto), Hegel coloca al Estado por encima del individuo, construyendo su sistema filosófico en torno a ese intangible Absoluto, que no es otra cosa que la recuperación, desde el método racional cartesiano-kantiano, del teocratismo tridentino, actualizándolo para la Alemania postenciclopédica, postrevolucionaria y ya en pleno fervor nacionalista. No es casual que sus primeros trabajos se motivaran desde anhelos religiosos: una *Vida de Jesús* (1795) y el ensayo *Sobre la relación entre la religión racional y la religión positiva* (1795-96) (Abbagnano 1978, 103-4).

En estas sus lecciones de *Estética* (póstumamente organizada y publicada en 1835) refiere brevemente lo grotresco, en desfavorable aunque no menos precisa reflexión. Como señala Dominique Iehl, en *Le grotresque*, a propósito de Hegel, para quien:

L'imagination - [dans le grotesque] ne s'affirme que par des distorsions. Elle chasse les formes particulières hors des frontières précises de leur qualité propre, les disperse, les modifie dans le sens de l'indéterminé, leur prête une ampleur démesurée tout en les disloquant, et n'exprime la tendance à la conciliation des contraires que sous forme d'une impossibilité de conciliation. (1997, 57)

Y, sin embargo, como habrá quedado demostrado en las anteriores páginas, el concepto de distorsión presupone la hipótesis de la posibilidad de una mimesis o representación objetiva, idéntica, sin distorsión respecto a 'la cosa-en-sí'. La fuerza científica de esta presuposición es escasa, por lo que no queda más remedio que prescindir de tales puntos de vista (o de fe), sobre todo si los enjuicamos desde la ciencia moderna (evolucionismo y neurociencia, expuestos en el primer capítulo).

Volvamos, pues, a las palabras de Hegel-por-sí-mismo (aunque según sus alumnos). Respondiendo a la emergencia de lo grotresco en obras y reflexiones como las de Richter, Hegel critica «el sentimentalismo de *Juan-Pablo*» (Jean Paul) y el «mal gusto de sus situaciones» (Hegel 1988, 260): «El arte romántico - De la concentración del carácter». Es cierto que Hegel, en su clasificación de los estadios históricos del arte como manifestación exterior, aparente, material, del Absoluto, al arte romántico, esto es, el arte cristianizado, lo sitúa en la cúspide del proceso, en cuanto a adecuación religiosa (al ser un arte cristiano). Para este 'filósofo', el aspecto positivo de este momento histórico de síntesis, de apocalipsis de resolución de la tesis y antítesis que habrían supuesto las anteriores épocas, es que en el arte romántico el alma se concentra en sí misma. Se afirma, en «El arte romántico: de lo romántico en general» que:

La naturaleza se borra, se retira a un orden inferior; el universo se condensa en un solo punto, en el foco del alma humana. Ésta, absorbida por un solo pensamiento, el de unirse con Dios, ve al mundo desvanecerse o lo mira con indiferencia. Veis también aparecer un *heroísmo* enteramente distinto del heroísmo antiguo, un heroísmo de *sumisión* y de *resignación*. (Hegel 1988, 212)

A la desvaloración de lo natural, de lo aparente, de lo material, en suma, hay que añadir el elogio de la sumisión y de la resignación (valores coherentes con el cristianismo, en cualquiera de sus interpretaciones, pero particularmente con el tridentino). No queremos explorar aquí más de lo estrictamente necesario este fragmento: la asociación, *sui generis*, de lo heroico a la resignación fue en su día más que suficientemente explorado (y explotado) por otro Friedrich (éste, Nietzsche).

Sin embargo, por aquí se queda la valoración positiva del arte romántico contemporáneo de Hegel. Sus objeciones van más allá de aquella. Postulando la preeminencia de eso que denomina 'alma' y desde su 'verdad religiosa', con el sometimiento de 'lo real' a principios lógicos de coherencia e identidad, critica los excesos de la libertad (el fantasma de la libertad, que diría Buñuel). Según Hegel:

Pero esta libertad, no teniendo, como en el círculo de la verdad religiosa, una base sólida en la vida íntima y profunda del alma, no puede ser sino de naturaleza *exterior* o forma. Por otra parte, las circunstancias exteriores, las situaciones, ofrecen este espectáculo de la libertad bajo el aspecto de una multitud de *aventuras* cuyo principio son lo arbitrario y lo caprichoso. Tenemos así, como término final de la época romántica, este carácter *accidental* de los elementos *interior* y *exterior*; del arte y su separación; lo cual lleva al arte a su *ruina*. Desde este momento se revela para la inteligencia humana la necesidad de crearse, si quiere comprender la verdad, formas más elevadas que las que el arte es incapaz de ofrecerle. (1983, 215)

Desprecio de las apariencias, del entretenimiento (las «aventuras»), de lo lúdico y de la diversidad. Para Hegel, la libertad de creadores como Jean Paul es, despectivamente, un «espectáculo», contrario a la conexión lógica entre causa y efecto: un espectáculo arbitrario (o, en términos políticos de la actual España, de 'titiriteros'). Desde una perspectiva jurídica, la arbitrariedad equivaldría a la injusticia, al abuso de poder. Se trataría de un ejercicio de la libertad, pues, ilegítimo en el sistema prusiano-hegeliano de representación filosófica de lo real. Arbitrariedad que asocia, además, al capricho, a los caprichos. ¿Qué hubiera opinado de los de Goya? Pregunta más que retórica, lógicamente. Al criticar el «carácter *accidental* de los elementos

interior y exterior», Hegel, absolutista de 'lo Absoluto', parece estar muy seguro, demasiado seguro, de que es posible establecer una expresión o representación no accidental, esto es, necesaria, de la esencia (la cosa-en-sí cuyo conocimiento directo había refutado Immanuel Kant), en la apariencia (el fenómeno que nos es dado observar, percibir). Como un místico visionario obsesionado con la unicidad unitaria de lo uno, con algo de monomanía teópata, incluso se permite decretar la «ruina», el final de una época, haciendo gala del *pathos* apocalíptico que forma parte constante de la cultura occidental: el fin de la novela, el fin de la historia, el fin de las utopías... Apocalipsis que nunca llegan, a pesar de su prestigio social e intelectual. O más, que son tan frecuentes y constantes, que se anulan por su repetición, tal como en los medios 'informativos' con el adjetivo 'histórico' [fig. 5].

Hay en este filósofo paradójicamente antiescéptico mucho de precursor de los monoteísmos políticos del siglo XX: «Ein Volk, ein Reich, Ein Führer» (o lo que viene a ser igual, un Padre del Pueblo).²⁴ Desprecio hacia lo relativo, lo diverso, lo contingente (el tiempo, el espacio), lo inexplicable o (aún) inexplicado, desde ese 'Absoluto' hipotético del que sólo dentro de su sistema especulativo y dogmático hay evidencia; esto es, para el cual, en verdad empírica y de alguna forma verificable, no hay evidencia alguna. Hegel eleva a evidencia la mera hipótesis (esto es, Dios, lo Absoluto, el proceso de *Aufhebung*).

En el siguiente fragmento, que vale la pena recordar, aunque ya se haya citado en parte, Hegel tipologiza al artista de la «ruina», condenándolo por su resistencia a los valores cristianos de la sumisión y la resignación que el filósofo exalta en líneas previas. Critica la heterodoxia (otra *doxa* u opinión diversa), la extra-vagancia aventurera, el ingenio (que cabe asociar al barroco y a la rehabilitación del barroco llevada a cabo por el romanticismo). Tampoco parece mostrarse amable ante el placer de la risa y de lo lúdico. Para el Hegel del orden burgués, castrense, solemne, religioso, el artista de la «ruina del arte romántico» es una especie de joven maleducado, gamberro, que no reconoce el orden natural de las cosas». Alguien como Jean Paul, por ejemplo. Concepto tan problemático, ese orden natural de las cosas (que, en este caso, y para más *inri*, prefiere lo trascendente a lo material), pero orden natural que tan poco problematiza, aquí, Hegel:

en esta esfera de lo *accidental* es donde se declara la ruina del arte romántico. Porque de un lado lo real, desde el punto de vista de lo ideal, se presenta en su objetividad *prosaica*; es el fondo

²⁴ Una reseñable reflexión artística contemporánea en torno a este asunto, es la que aporta el proyecto Laibach, de origen esloveno, activo desde los años ochenta. Su versión de «One Vision», del grupo británico Queen, es ejemplarmente inquietante. «God is god» sería otro ejemplo recomendado. Por cierto: es el único grupo occidental que ha tocado en el modelo totalitario de Corea del Norte.

de la vida común, que en vez de ser percibido en su esencia, en su parte moral y divina, se representa en su elemento pasajero y finito. – Y por otra parte, el *artista*, con su manera enteramente personal de sentir y de concebir, con los derechos y el poder arbitrario de lo que se llama comunmente el *ingenio*, se erige en dueño absoluto de toda realidad. Cambia a capricho el orden natural de las cosas, no respeta nada, atropella la regla y la costumbre. No está satisfecho sino cuando los objetos que figuran en su cuadro, por la forma y la posición rara que les da la opinión, el gusto o la vena humorística, ofrecen un conjunto contradictorio, un espectáculo fantástico, en que todas las cosas chocan entre sí y se destruyen. (1988, 267-8)

La voz de ultratumba de Georg Wilhelm Friedrich Hegel -Hotho señala, acusa y juzga: si el arte no se ajusta a su moral y a su concepto de lo divino, no *nos* sirve. Se niega, sobre todo, la autonomía de la creación artística. Y el juez Hegel decide por todos los demás, cual magistrado de una suerte de Tribunal Supremo de las artes.

Ya antes de esto había destacado un gran problema del ‘arte moderno’, desde su particular modelo hegeliano de lo real. La integración e incluso el paso a primer plano de las «imperfecciones» y «defectos» de ‘lo real’: esto es, lo feo (en términos simplificadoramente Nietzscheanos, ‘lo dionisiaco’) habría osado (maleducado y gamberro, insumiso) superponerse a lo bello (lo apolíneo). Es lo que se afirma, siempre de manera tajante, al referir una «diferencia característica para el *arte moderno*. Es que en la representación de las formas sensibles, el arte no teme ya admitir en su seno lo *real* con sus imperfecciones y con sus defectos. Lo *bello* no es ya lo esencial; lo *feo* ocupa un lugar mucho mayor en sus creaciones» (Hegel 1988, 213).

Qué duda cabe de que la extemporaneidad de la perspectiva hegeliana no es una cuestión de época: todas las épocas son contemporáneas y extemporáneas al mismo tiempo, modernas y antiguas revueltamente. En una misma época coexisten y dialogan, o se ignoran o se dominan o someten, todo tipo de mentalidades, épocas, psicologías, temperamentos, gustos. En realidad, la distinción hegeliana entre ‘lo bello’ y ‘lo feo’ es en sí un problema de simplonería por parte del filósofo. No podemos olvidar que ya mucho antes de esta dicotomización del gusto entre ‘lo bello’ y ‘lo feo’, el espíritu y la carne, el bien y el mal (etc.), heredera de la tradición mazdeísta-platónico-judeocristiana, habían surgido otras posibilidades de redefinición de lo bello (como el concepto de lo sublime; ya lo vimos respecto a Kant), que abría la puerta a integrar lo feo y lo desagradable, lo monstruoso, en el buen gusto. Como ya hiciera, a su modo, ‘nuestro’ barroco Baltasar Gracián.

En verdad, hay una frase que define al napoleónico defensor del maniqueísmo estético: «Lo que nos falta es la fe» (Hegel 1988, 277).

Es una afirmación que algunas de las ideologías más involutivas de estos años del siglo XXI suscribirán sin titubear, sin mayor análisis.²⁵ Hegel, filósofo de la solemnidad, de la ortomímesis, de las normas, del sistema. Pero ¿hasta qué punto es legítimo juzgar el arte desde fuera de la práctica artística? O mejor: ¿quién podrá tener más conocimiento de causa y, por tanto, más autoridad al respecto: el filósofo o el artista? Aunque este es otro tema, harina de otro costal.

Ejemplo supino de que *El sueño de la razón produce monstruos*, Hegel, en los fragmentos que hemos analizado, y no sin cierta perplejidad ante su comprobado grado de fanatismo religioso, adopta el papel de portavoz del canon oficial, académico, neoclásico-tridentino, solemne. Sin embargo, es innegable su poderosa influencia en algunas de las ideologías del siglo XX más operativas –y contrarias a los Derechos Humanos– como los nacionalismos fascistas, de un lado, y bolcheviques, de otro. Por ello, hay que tener en cuenta sus perspectivas sobre el asunto que nos ocupa. Y es que, además, dicha influencia no es casual. Como observa Aullón de Haro:

En contra de lo que en principio se pudiera pensar, el Humor y su constelación categorial han sido problemas, relativamente, tratados de manera muy escasa. Bien es verdad que la indeterminación teórica en que Aristóteles (y anteriormente Plantón [*sic*]) dejó sumido el tema de la comedia y lo risible debió contribuir decisivamente a perpetuar una situación de indecisión teórica a la cual sólo cabría contraponer de manera relevante, con anterioridad a la época moderna, el cuerpo retórico-poético de la agudeza y el ingenio barrocos (Gracián): pero sucede además que posteriormente a Jean Paul el asunto no ha dado de sí todo lo que hubiese sido de esperar. Esto en razón de que los grandes pensadores alemanes, de Hegel a Jaspers, se centraron sobre todo en la tragedia. (1991, 19 nota 15)

Con Hegel hemos comenzado, por su influencia y prédica, que no necesitamos rechazar, pues sus palabras sucumben por su propia gravedad (grávidas obesidades que la razón desconoce). Escribió mucho sobre arte, en efecto, aunque sin practicarla: un estético no practicante, aunque todo lo moralista posible. No practicante de las artes, aunque de otras manifestaciones culturales humanas, como la religión, sí lo fuera. Afortunadamente para las artes contemporáneas y, en realidad, para todos nosotros, el rechazo hegeliano de lo grotesco fue baladí, pues parece que buena parte de las artes relevantes del XIX hasta nuestros días lo ha ignorado a lo grande. Se confiesa: qué incapacidad para entender el prestigio del teologorreico y

²⁵ Una referencia para comprender y reflexionar mejor sobre la fe, los sistemas religiosos e ideologías política es el abrumador ensayo *The God Delusion*, de Richard Dawkins.

grave Profesor Hegel, en quien no hallamos, plural mayestático, mayor fuente de satisfacción intelectual que su comicidad involuntaria. Lo cual, por otra parte, tampoco es tan poca cosa, pues no es fácil el humorismo, e incluso el involuntario.

Pensándolo mejor, habrá que retractarse respecto al comienzo de este párrafo: sí que se puede entender la influencia del filósofo, quizá como puente entre Torquemada y las hogueras de libros del Tercer Reich y las exposiciones nacionalsocialistas del Arte Degenerado o *Entartete Kunst*, que mostraban, para mayor temor y temblor educativo, obras vanguardistas cuyas poéticas tanto debían a la tradición escéptica, relativista, y muy especialmente a las tradiciones de lo grotesco. Por ello, podemos afirmar que desde el romanticismo y con previa preparación kantiana, se inicia en las artes eurooccidentales una cierta institucionalización de la coaxialidad de lo ortomimético y lo heteromimético [fig. 6].

Volvamos, ahora, a Mijaíl Bajtín:

Hegel is concerned only with archaic grotesque, which he defines as the expression of the preclassic and prephilosophic condition of the spirit. Relying mostly on archaic Indian forms, Hegel defines grotesque by three traits: the fusion of diferente natural spheres, immeasurable and exaggerated dimensions, and the multiplication of diferente members and organs of the human body (hands, feet, and eyes of indian gods). Hegel completely ignores the role of the comic in the structure of the grotesque and indeed examines grotesque quite independently of the comic.

E.K. Fischer differs from Hegel. He sees the burlesque, the comic as the essence and the driving force of this genre: "the grotesque... is the comic in the form of the miraculous, it is the mythological comic". Fischer's definition has a certain profundity.

It must be added that in the further development of philosophical aesthetics up to our times the grotesque has not been duly understood and evaluated; there was no room for it in the system of aesthetics. (1984, 44-5)

2.4.3 ...a la cristiana apología de lo grotesco, por Victor Hugo

(El) otro texto fundamental de la época romántica será el *Préface à Cromwell* (1827), de Victor Hugo. Texto importantísimo, tanto por su modernidad –fue precursor de los manifiestos vanguardistas del siglo XX– como por su carácter de poética: en él, Hugo eleva lo grotesco a categoría estética de primer orden, usando el término explícitamente (lo cual, con Richter, no ocurría). Desde un antiacademicismo –o al menos, un no clasicismo– que se apoya– citándolo expresamente– en la tradición, y concretamente en el *Arte nuevo de hacer comedias en*

este tiempo (1609), de Lope de Vega, el polígrafo francés, influido o no por Jean Paul Richter, reflexiona sobre lo bello, lo sublime y lo feo: «Nous dirons seulement ici que, comme objectif auprès du sublime, comme moyen de contraste, le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art» (Hugo 1968, 72).

Con estilo épico y apologético, pero en absoluto exento de corrosiva ironía, el autor de *Les Misérables* (1831) y, sobre todo y para lo que nos atañe, de *L'homme qui rit* (1869), elaboró, en su *Préface*, una densa y enérgica defensa de lo grotesco, desarrollando una conceptualización que se apoya en argumentos historicistas, ontológicos, ético-religiosos y estéticos.

El escritor sitúa lo grotesco en el centro de sus concepciones artísticas enfocadas, sobre todo, en el «drama romántico». Esta preeminencia, que como hemos visto ya Jean Paul había defendido, así como la influencia y autoridad de Hugo en aquellos y en los posteriores años, supone un nuevo hito en la historia del concepto y de su legitimación en las poéticas.

Según el escritor francés, lo grotesco vendría a ser en arte lo que el cristianismo en la historia de las mentalidades o de la moral. Religión, según Victor Hugo, igualitaria, fraterna y libertadora, el cristianismo habría introducido en la cultura occidental el reconocimiento de que:

Elle [la «muse moderne»] se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit; car le point de départ de la religion est toujours le point de départ de la poésie. (Hugo 1968, 69)

Para Hugo, se trataría, lo grotesco, de un descubrimiento posterior a la antigüedad pagana, una novedad que habría cambiado la misma esencia del arte. O, mejor, gracias al cristianismo habríanse extendido las representaciones de lo feo, de lo grotesco, un paso progresivo a su centralidad en la estética, en las poéticas. De ahí su admiración hacia la arquitectura gótica, a la cual lo grotesco contribuiría, pues:

Il imprime surtout son caractère à cette merveilleuse architecture qui, dans le moyen-âge, tient la place de tous les arts. Il attache son stigmatte au front des cathédrales, encadre ses enfers et ses purgatoires sous l'ogive des portails, les fait flamboyer sur les vitraux, déroule ses monstres, ses dogues, ses démons autour des chapiteaux, le long des frises, au bord des toits. (Hugo 1968, 74)

El escritor no se limita a exaltar lo grotesco como categoría estética. Al fin y al cabo, casi lo transpone a un nivel ontológico: de categoría estética (percepción, representación), Hugo sitúa lo grotesco en una posición de principio esencial de lo real (el mismo ser). Ello, dentro

de un esquema ontológico análogo al sistema progresivo hegeliano, que invierte la escatología ovidiana y judeocristiana y desde el que se interpreta el presente como la fase más avanzada (progresiva) de la humanidad, de un progreso en sentido ascendente, hacia una humanidad ética, socialmente 'resuelta'. Con esta perspectiva orgánica y hegeliana de la historia y de lo colectivo como entidades metafóricamente orgánicas, unitarias, Victor Hugo opone el «arte moderno» (esto es, 'romántico') a los preceptos supuestamente cerrados de la academia y de las normas neoclásicas.

De un lado, Hugo cree positivamente en el sempiterno mito, de tradición apocalíptica, del carácter progresivo, ascendente o descendente, del devenir histórico. Aplica, para ello, las metáforas biológicas al uso, reactivando el clásico, aunque siempre operativo y tantas veces actualizado, esquema mítico de las edades del 'hombre' de Ovidio. En la traducción al portugués de Domingos Lucas:

As quatro idades

A primeira a nascer foi a idade de ouro, que, sem repressão,
espontaneamente, sem nenhuma lei, cultivava a lealdade e o bem. [...]

As cidades não eram ainda rodeadas por fundas trincheiras. [...]

Sem o hábito da guerra,

os povos viviam em segurança uma vida tranquila. [...]

Depois [...]

Apareceu a geração da prata, [...]

A esta sucedeu a terceira, a geração de bronze,
de génio mais feroz e mais pronta para a guerra,
contudo não sacrílega. Do duro ferro é a última.

De seguida, na idade do pior metal, irrompe toda a espécie
de crimes. Desapareceram pudor, verdade e boa-fé,
e para o seu lugar surgiram fraude, perfídia, traição, violência
e a celerada ambição da posse. (Ovidio 2006, 26-7)

Invirtiendo a Hesíodo-Ovidio, y no sin cierta mediación hegeliana, Hugo diseña una división de la historia literaria en 'edades': las de la poesía -oda, epopeya y drama- corresponderían, en este orden, a la 'eternidad' (lo ideal), a la 'historia' y a la 'verdad'. Es curioso, esto de la verdad, tal como los conceptos, o mejor, las convicciones conceptuales, de la historia y de la eternidad (lo ideal). Pero Hugo, en su *Prefacio*, se muestra pletórico de fe. Apólogo, al buen modo romántico, del teatro shakesperiano y del lopesco *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, el autor de *Cromwell* toma a personajes como Hamlet, Macbeth u Otelo -personajes y palabras de carne y hueso, para nuestro romántico, en cuyo carácter contradictorio se revelaría una poética de lo real, para ejemplificar aquéllo que exalta en lo

grotesco: «Shakespeare, c'est le drame; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle» (Hugo 1968, 75).

También Valle-Inclán dialogará, a su modo, con el texto de Hugo, en su teoría de las tres alturas. En cuanto al mito clásico y judeocristiano (e ilustrado) del progreso histórico (de un sentido o una dirección predefinida del devenir temporal), éste será también esencial en el desarrollo de la fantásica teoría hegeliana del proceso 'dialéctico' de la historia (tesis, antítesis, síntesis: *Aufhebung*).

Para Hugo, la palabra 'sublime' funciona como sinónimo de solemne o elevado, y lo sintetiza con lo no solemne, o bajo, vulgar, feo (el tipo grotesco), para dar su definición de arte moderno, con la oposición al arte clásico, que proviene de Schlegel: «c'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations, et bien opposé en cela à l'uniforme simplicité du génie antique» (Hugo 1968, 70).

El *Préface* se presenta como una suerte de manifiesto que se anticipa en décadas a textos como «Un Manifeste littéraire» (1886), de Jean Moréas, y casi en un siglo a los textos programáticos de las vanguardias históricas (desde los futurismos al estridentismo de Males-Arce, desde los manifiestos surrealistas hasta el manifiesto ultraísta, por ejemplo), donde Hugo articula una argumentación en su apología de lo grotesco, jugando, al mismo tiempo, con la novedad y con la tradición. En todo caso, este momento representa otra vuelta de tuerca en la posición de la heteromímesis dentro del canon.

Llegados a este punto, exploremos más profundamente el texto de Hugo, cuyos núcleos temáticos son, sustancialmente, tres: el de la poética (mímesis neoclásica, académica, frente a la representación romántica, original aunque desde la recuperación de elementos de poéticas barrocas); el drama romántico como síntesis de la tragedia y la comedia; la fundamentación ética y política de la poética, desde presupuestos libertarios, revolucionarios (que lo harán precursor de Wagner o de Nietzsche y, por supuesto, de las vanguardias y, en nuestro caso, de la estética del esperpento). De hecho, el escritor no duda en comparar -igualándolos, nivelándolos, lo literario a lo político: «Il y a aujourd'hui l'ancien régime littéraire comme l'ancien régime politique» (Hugo 1968, 106)

La innovadora propuesta poética de Victor Hugo parte de una constatación nacida de la necesidad de una mayor (o mejor) adecuación de la representación artística a la realidad. Según el escritor, la mímesis dieciochesca (no clásica, sino neoclásica, por tanto), tendía a separar artificialmente lo bello de lo feo, que identifica, respectivamente, con lo sublime y lo grotesco. Aun mostrándose menos ingenuo respecto esta etiqueta que Jean Paul, el arte *romántico*, siendo

más original que el arte académico neoclásico, resultaría, además, mucho más objetivo, más apropiado para representar una realidad en la que «tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien l'ombre avec la lumière» (Hugo 1968, 69). A partir de esta premisa, el escritor elabora toda su teoría de lo grotesco en las poéticas occidentales, contraponiendo el arte 'antiguo' al arte 'moderno', y planteando subliminalmente la inferioridad del paradigma épico respecto a la comedia:

Ainsi voilà un principe étranger à l'antiquité, un type nouveau introduit dans la poésie; et, comme une condition de plus dans l'être modifie l'être tout entier, voilà une forme nouvelle qui se développe dans l'art. Ce type, c'est le grotesque. Cette forme, c'est la comédie. (Hugo 1968, 69)

No ignora, por supuesto, la presencia de la comedia en esa antigüedad clásica: sin embargo, aunque «n'est pas qu'il fût vrai de dire que la comédie et le grotesque étaient absolument inconnus des anciens» (Hugo 1968, 70), «la comédie passe-t-elle presque inaperçue dans le grand ensemble épique de l'antiquité» (71). Este sería, según Hugo, el aspecto diferenciador principal de lo antiguo y lo moderno:

Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon. Il attache autour de la religion mille superstitions originales, autour de la poésie mille imaginations pittoresques. C'est lui qui sème à pleines mains dans l'air, dans l'eau, dans la terre, dans le feu, ces myriades d'êtres intermédiaires que nous retrouvons tout vivants dans les traditions populaires du Moyen Age. (1968, 71)

Esto es: de un lado, el lugar de lo grotesco (lo deforme, feo o cómico, risible, o espantoso), que en la poética moderna (romántica o en todo caso posneoclásica) habría pasado a ocupar el centro de la creación; de otro lado, la importancia de la religión –y Hugo va probando, una y otra vez, su entusiástico cristianismo liberal (o libertario,²⁶ que en este contexto hacemos equivaler)–. Como afirmará más adelante:

En effet, dans la poésie nouvelle, tandis que le sublime représentera l'âme telle qu'elle est, épurée par la morale chrétienne, lui jouera le rôle de la bête humaine. Le premier type, dégagé de tout al-

26 'Libertario' en el sentido anarquista del término: nada que ver con la actual corriente de las ideologías económicas que se ha apropiado del vocablo (precursor de ello, por cierto, fue Fernando Pessoa con su relato humorístico-filosófico *O Banqueiro Anarquista*).

liage impur, aura en apanage tous les charmes, toutes les grâces, toutes les beautés» (Hugo 1968, 73)

La adhesión inequívoca del escritor al cristianismo, del que afirma que es una «religion [...] complète, parce qu'elle est vraie» (Hugo 1968, 66), lo convierte necesariamente en heredero de tradiciones platónicas y neoplatónicas, integradas a su vez en la tradición zoroastriana-mazdeísta en su versión judeocristiana. Victor Hugo asume, para su teoría, una bidimensionalidad esencial del ser humano que, como se ha argumentado en el primer capítulo, no tiene sostén científico, pero que para su defensa de la *poésie nouvelle*, de lo romántico, es fundamental. Sin embargo, cuando asume la existencia de un alma-en-sí («l'âme telle qu'elle est»), se contradecirá, pues más adelante afirma, respondiendo a De Staël [De Staël habla de la «ilusión en las artes» (*De l'Allemagne*, II, XV)] que «la vérité de l'art ne saurait jamais être, ainsi que l'ont dit plusieurs, la réalité absolue. L'art ne peut donner la chose même» (Hugo 1968, 89). Aquí percibimos una conexión con la distinción kantiana entre fenómeno y número y la imposibilidad, en el sistema kantiano del conocimiento que vimos en la anterior sección, de conocer la cosa-en-sí. En cierto sentido, Hugo comparte ideas estructurales del hegelianismo, aunque para sabotearlo desde dentro. Parte, aparentemente, del rechazo de la mimesis clásica en su versión neoclásica. Ésta separaba, dogmáticamente, la comedia de la tragedia, lo cual Hegel suscribe en no insignificante medida. Pero, por otro lado, comparte la visión apocalíptica de la historia a la que hemos aludido: las edades del Hombre (de un modo que podríamos irónicamente clasificar como... hegeliano). Según Victor Hugo:

Il serait surabondant de faire ressortir davantage cette influence du grotesque dans la troisième civilisation. Tout démontre, à l'époque dite *romantique*, son alliance intime et créatrice avec le beau. Il n'y a pas jusqu'aux plus naïves légendes populaires qui n'expliquent quelquefois avec un admirable instinct ce mystère de l'art moderne. L'Antiquité n'aurait pas fait *la Belle et la Bête*. (Hugo 1968, 75)

Esto es: tal como Hegel, Hugo proclama una 'superioridad' de la época moderna, de 'su' época, sobre la antigüedad. De la civilización cristiana (romántica) sobre la civilización clásica (pagana):

Ainsi, pour résumer rapidement les faits que nous avons observés jusqu'ici, la poésie a trois âges, dont chacun correspond à une époque de la société: l'ode, l'épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. L'ode chante l'éternité, l'épopée solen-

nise l'histoire, le drame peint la vie. Le caractère de la première poésie est la naïveté, le caractère de la seconde est la simplicité, le caractère de la troisième, la vérité. (Hugo 1968, 75-6)

Tenemos, pues, una construcción de la historia muy cercana a la hegeliana, quizá subsidiaria a ésta. Pero... cuán diferentes serán las conclusiones de uno y de otro, como se va viendo. Volvamos, entonces, a la idea huguiana de que lo sublime (lo bello), aunque «dégagé de tout alliage impur, aura en apanage tous les charmes, toutes les grâces, toutes les beautés» (73), se verá, sin embargo, superado por lo feo o deforme o monstruoso o ridículo, que será más diverso y presentará un repertorio mayor, esto es, más complejo, más rico e interesante: «Le beau n'a qu'un type; le laid en a mille» (73). Más adelante, Hugo irá más allá, anteponiendo lo característico a lo bello, que tanto había sido objeto de disquisiciones y debates a lo largo del siglo XVIII: «si le poète doit choisir dans les choses (et il le doit), ce n'est pas le beau, mais le caractéristique» (91). Siglo XVIII respecto a cuya poesía dedicará Hugo, algunas páginas más adelante, las siguientes palabras de sarcasmo (esto es: de agresión, de ofensa): «cette poésie fardée, mouchetée, poudrée, du dix-huitième siècle, cette littérature à paniers, à pompons et à falbalas» (106). Es en esta misma zona del *Préface* donde el escritor anticipará su brillante estrategia de argumentación contra lo académico neoclásico, construida desde lo clásico neoclásico. Algunas páginas después, como colofón del texto, Victor Hugo enuncia afirmaciones en la misma línea heterodoxa que mantendrá en el verdadero ensayo que es este *Préface*. Argumentos a favor de una heteromímesis, diríase. Pues bien, tales argumentos, tales afirmaciones, son en realidad citas veladas, jingonioso Hugo que recrea al Cervantes prologuista!, de archiclásicos, de autoridades de autoridades dentro del sistema del neoclasicismo: «Qui dit cela? C'est Aristote. Qui dit ceci? C'est Boileau» (109).

Aunque citando a autoridades, no lo hace sin dejar claro su desdén hacia la erudición teórica en lugar de la práctica artística. Y lo hace al rematar el *Préface*, en intertextualidad con el prólogo del *Quijote*, de su admirado Cervantes, escritor de aquella España barroca que denominará «cette Rome castillane» (86): «Mais il a voulu laisser ce mode d'argumentation à ceux qui le croient invincible, universel et souverain. Quant à lui, il préfère des raisons à des autorités; il a toujours mieux aimé des armes que des armoiries» (109). Hugo no se desentiende de lo clásico, sino que problematiza su lugar dentro del sistema artístico neoclásico (el cristiano Hugo, admirador de Shakespeare, precursor del anticristiano Nietzsche, lector entusiasta de Voltaire). Y ataca directamente a los representantes de ese sistema, nuevamente con sarcasmo:

Ainsi, que des pédants étourdis (l'un n'exclut pas l'autre) pré-

tendent que le difforme, le laid, le grotesque, ne doit jamais être un objet d'imitation pour l'art, on leur répond que le grotesque, c'est la comédie, et qu'apparemment la comédie fait partie de l'art. (79)

En su ataque al sistema cuyo eje era el honorable y arancelario «buen gusto» que rechazaba lo monstruoso y lo feo –lo grotesco– Hugo citará más de una vez palabras atribuidas al creador de *Candide*. El rechazo de los sistemas conducirá nuevamente a Hugo hasta Voltaire, con un sarcasmo para nada menos feroz que el que sería marca principal del estilo de Nietzsche: «Les systèmes, dit spirituellement Voltaire, sont comme des rats qui passent par vingt trous, et en trouvent enfin deux ou trois qui ne peuvent les admettre» (Hugo 1968, 98). Voltaire, por cierto, a quien elegirá el nada sospechoso de anticlasicismo Friedrich Nietzsche como la referencia del siglo anterior al suyo para integrarse en una tradición, si cupiera, antitradicional (y añádate, al de Voltaire, el nombre de Diderot). Esto es: la tradición del escepticismo nihilista racional. ¿Es éste el sentido que podemos atribuir a la crítica huguiana del conocimiento académico, institucionalizado?: «On a mis la mémoire à la place de l'imagination» (89). Su ataque a lo bello institucionalizado, al gusto, que es siempre el 'buen' gusto, se expresará con palabras que sin temor (ni temblor) calificaremos como futuristas *avant-la-lettre*: «Mais ce qu'il faut détruire avant tout, c'est le vieux faux goût. Il faut en dérouiller la littérature actuelle» (106). Lo hace desde la creencia, elaborada y arragada entre unos y otros románticos, en el *genio*, contraponiéndolo al *aurea mediocritas*, asociando a ésta con la retórica académica y los códigos del arte institucionalizado. Las reglas y las convenciones, según el escritor, «pour le génie, ce sont des instruments; pour la médiocrité, des outils» (58). Defendiendo a un joven Byron, denominará la labor de sus críticos como «la tactique éternelle de la routine envieuse contre le talent naissant» (85), lo cual (la rutina envidiosa, que cabe interpretar como 'impotente') nos hace pensar en la fundamentación psicológica de las acciones artísticas e intelectuales, fundamentación que también desarrollaría más tarde Nietzsche, en sus conceptos de 'mala fé' y 'resentimiento'.

A partir de aquí, vemos cómo relacionando críticamente diversas consideraciones que se proyectan desde varios ámbitos temáticos el autor francés ensambla un sistema poético antiacadémico, anticonvencional, que sitúa la originalidad del genio en su centro. Parte, para ello, de la afirmación de carácter general de que el idioma, aun siendo compartido por una comunidad de hablantes, diríamos nosotros actualmente, posee una individualidad tan particular y exclusiva como la de quien se expresa mediante aquél (el concepto acuñado por Hegel como *Zeitgeist*):

La langue de Montaigne n'est plus celle de Rabelais, la langue de Pascal n'est plus celle de Montaigne, la langue de Montesquieu

n'est plus celle de Pascal. Chacune de ces quatre langues, prise en soi, est admirable, parce qu'elle est originale. Toute époque a ses idées propres, il faut qu'elle ait aussi les mots propres à ces idées. Les langues sont comme la mer, elles oscillent sans cesse. (97)

De ahí su rechazo tajante del arte creado a partir de reglas poéticas: «Ensuite, ne vaudrait-il pas toujours mieux faire des poétiques d'après une poésie, que de la poésie d'après une poétique?» (98). Inspirándose directamente en el Lope de Vega del *Arte Nuevo* («Cuando he de escribir una comedia, | Encierro los preceptos con seis llaves», Lope de Vega 2003), establece una suerte de maquiavelismo artístico, citando para ello al clásico canonizado, Aristóteles: «Si le poète établit des choses impossibles selon les règles de son art, il commet une faute sans contredit; mais elle cesse d'être faute, lorsque par ce, moyen il arrive à la fin qu'il s'est proposée; car il a trouvé ce qu'il cherchait» (Hugo 1968, 109). Refiriéndose a aquéllos a quienes había atacado como «pedants étourdis», y esta vez citando a Boileau, dirá que:

Ils prennent pour galimatias tout ce que la faiblesse de leurs lumières ne leur permet pas de comprendre. Ils traitent surtout de ridicules ces endroits merveilleux où le poète, *afin de mieux entrer dans la raison, sort, s'il faut ainsi parler, de la raison même*. Ce précepte effectivement, qui donne pour règle de ne point garder quelquefois de règles, est un mystère de l'art qu'il n'est pas aisé de faire entendre à des hommes sans aucun goût... et qu'une espèce de bizarrerie esprit rend insensibles à ce qui frappe ordinairement les hommes. (109)

Así, fundará en la salida de lo racional una nueva racionalidad, romántica, que posteriormente las historias de la filosofía, y hasta hoy, encajarían bajo la simplista fórmula del 'irracionalismo'. Esta racionalidad que trasciende los sistemas lógicos es la que hallamos en creadores como Goya, Blake, Larra o Espronceda. Una razón romántica en cuyo seno conceptual irá incorporándose la locura, que tan destacado lugar temático y estructural ocupará en los simbolismos y en las vanguardias. Además, este enfoque libertario, anárquico, en el que el artista se sitúa más allá de los sistemas y que defiende, al cabo, una autonomía del arte respecto a los poderes institucionales, anticipará la actitud de figuras como Wagner o el Nietzsche de la *Transmutación de todos los valores*: «Nous ne bâtissons pas ici de système, parce que Dieu nous garde des systèmes» (Hugo 1968, 70).

Todo esto nos ayudará a comprender mejor el alcance de su defensa de una poética postclásica, irreverente respecto al «code pseudo-aristotélique» (81) del neoclasicismo y que implica una nueva teoría teatral que anticipará en algunos aspectos importantes la poética grottesca del esperpento valleinclaniano.

Primero, es central la idea de *contraste*, que ya vimos en Jean Paul:

Nous dirons seulement ici que, comme objectif auprès du sublime, comme moyen de contraste, le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art. (72)

Es muy interesante –e ilustrada– esta función matricial de la naturaleza. Además, nos debe resultar particularmente apropiada su interpretación de lo grotesco como tiempo de reflexión, de comparación (necesariamente crítica). Esto es, como proceso cognitivo:

Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l'on a besoin de se reposer de tout, même du beau. Il semble, au contraire, que le grotesque soit un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée. (72)

Esta dialéctica entre lo feo y lo bello se resolverá, como puede leerse, en una armonía de contrarios, proceso que no tiene aquí mayor contenido que esa contraposición entre lo sublime y lo grotesco: «car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires» (79). ¿Una nueva armonía, una armonía disonante? Recordemos las palabras de Richter a propósito de Haydn. No hay que exagerar la modernidad de esta idea: tras esa poética de contrastes, paradojas, contradicciones y antítesis que subyace a lo barroco encontramos ese impulso de encajar (harmonizar) contrarios. Recordemos también la estrecha conexión, en esta teoría, entre la religión cristiana y la representación artística: «du grotesque allié au sublime, de la comédie fondue dans la tragédie, [...] dans la poésie des peuples chrétiens, le premier de ces deux types représente la bête humaine, le second l'âme» (79).

Con todos estos argumentos, Victor Hugo sustenta su defensa de la tragicomicidad del drama romántico, para el cual, si Richter se apoyaba en Cervantes, el escritor francés recupera, por un lado, la Edad Media y, por otro, al Lope del *Arte Nuevo*. Así, para Hugo la tragicomedia o «drama romántico» es 'la' forma teatral superior. Tal como vimos al considerar la nivelación subversiva entre héroes y pícaros, Victor Hugo cree que la comedia barroca de los Siglos de Oro «tandis qu'il fait applaudir par le peuple les *gracioso*s de comédie, il donne aux rois les fous de cour» (74). En esta línea de valoración romántica del teatro jocoso barroco, común a los primeros romanticismos, el escritor destaca la figura dramática de los «gracioso» aureoseculares.

No será caprichoso que Valle-Inclán denomine a sus esperpentos «farsas» o «tragicomedias» y asuma su inspiración en materiales clásicos de la literatura 'castellana', como *La Celestina* o *El burlador de Sevilla*. Pero no es éste el único aspecto del *Préface* que aproxima a

ambos escritores, pues Victor Hugo compara la tragicomedia romántica con un espejo, «un espejo de concentración»: «Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme» (90).

Recuérdese aquella escena XII de *Lucas de bohemia*:

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada [...] España es una deformación grotesca de la civilización europea [...] La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. (Valle-Inclán 2009, 168-9)

Esa distorsión o representación inusitada de los «héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos» se corresponde con la aseveración que leemos en el *Préface* de que «le génie moderne conserve ce mythe des forgerons surnaturels, mais il lui imprime brusquement un caractère tout opposé et qui le rend bien plus frappant; il change les géants en nains; des cyclopes il fait les gnomes» (Hugo 1968, 71). Además, otro punto que la crítica especializada ha destacado, y de manera consensual, respecto a la actitud autoral del creador de *Tirano Banderas* es su condición demiúrgica, esto es, su intencional posición elevada respecto de lo humano, con potencias análogas, de manera figurada, a las de un dios artístico. Pues, según Hugo:

Il faut qu'à cette optique de la scène, toute figure soit ramenée à son trait le plus saillant, le plus individuel, le plus précis. Le vulgaire et le trivial même doit avoir un accent. Rien ne doit être abandonné. Comme Dieu, le vrai poète est présent partout à la fois dans son œuvre. (92)

No hay que dejar de destacar, en esta poética de lo grotesco en el *Préface*, la atención que su autor concede a la recepción, y conectada con ésta, un principio que ya Kant, como se ha visto, había incluido en sus reflexiones en torno a lo bello y lo sublime:

Que ferait le drame romantique? Il broierait et mêlerait artistement ces deux espèces de plaisir. Il ferait passer à chaque instant l'auditoire du sérieux au rire, des excitations bouffonnes aux émotions déchirantes, du grave au doux, du plaisant au sévère. Car, ainsi que nous l'avons déjà établi, le drame, c'est le grotesque avec le sublime, l'âme sous le corps, c'est une tragédie sous une comédie. (105)

Como ya notaran Wolfgang Kayser y Dominique Iehl, Victor Hugo acaba por anular o neutralizar el carácter innovador de su defensa de lo grotesco. Esta suavización de su teoría ocurre porque, aparte de los movimientos argumentativos del *Préface* hacia una ontologización de lo grotesco (y hay conceptos cuya metafisicidad acaba diluyéndolos, como señala Darío Villanueva) (ver cap. 1), tenemos algo que quizá sea incluso más significativo: el hecho de que, para el escritor romántico, lo grotesco no fuera propiamente un modo de representación, sino un repertorio temático asimilable al territorio de *lo feo*. Y, sin embargo, su importancia es fundamental, teniendo en cuenta la poderosísima influencia huguiana sobre dos figuras que, décadas después, habrían de ser clave en la crisis simbolista –pre-vanguardista– de la representación artística: Baudelaire y Mallarmé (por tomar ejemplos señalados de la tradición en lengua francesa, tan influyente en las vanguardias y en ‘nuestro’ Valle-Inclán). En cierto sentido, Victor Hugo consolida, de modo quizá más explícito y sistematizado que el Jean Paul Richter de la *Vorschule...*, la importancia de lo grotesco como categoría estética central en las poéticas de la modernidad que por varias vías buscaron una ruptura o distanciamiento con relación a las tradiciones clasicistas.²⁷

El escritor francés no podía ser más expresivo respecto a esa voluntad de separación: «Mais ce qu’il faut détruire avant tout, c’est le vieux faux goût. Il faut en dérouiller la littérature actuelle» (Hugo 1968, 106). En ese rechazo del academicismo clasicista, que no vemos sólo como ruptura sino también como permanencia de unas líneas creativas que ya encontrábamos en el barroco, como ha sido inexcusable ir recordando, Victor Hugo busca otra *mimesis*. Paolo D’Angelo, en *La estética del romanticismo*, se refiere a este cambio de paradigma poético en el período romántico en los siguientes términos:

Si el arte es creador e instaurador de la verdad, si es el arte lo que queda de acceso a la realidad, es evidente que ya no es en absoluto posible pensar en el arte en tanto que vínculo de fidelidad, por un vínculo creado en la imitación. Pero éste era precisamente el fundamento de casi todas las concepciones del arte y de la belleza vigentes en el pensamiento occidental desde la antigüedad. La tesis de que las artes en general puedan considerarse como reproducción de la realidad, una imitación de la naturaleza, una mimesis de objetos o acciones, forma parte esencial de las convicciones más estables y extendidas de la estética occidental hasta finales del siglo XVIII, y ha constituido la piedra angular sobre la que se

²⁷ Es obligado consultar, respecto a la continuidad de una poética de lo grotesco desde el romanticismo hasta el esperpento (y bien avanzado el siglo XX), la reciente aportación de Álvaro Soler: *El esperpento a la luz del espejo romántico: tradición grotesca y deformación sentimental*, UCM, 2019 (tesis doctoral).

han construido la mayor parte de las teorías estéticas que se han sucedido en este larguísimo período. (D'Angelo 1999, 117-18)

Por otra parte, y como enfatiza Célia Berrettini, la traductora brasileña del *Prefacio*, en el texto introductorio de su edición:

A liberdade pregada por Hugo, em relação a regras e modelos preestabelecidos, justificou e justificaria todas as inovações – e não entramos aqui no mérito de tais inovações –, que têm invadido e invadirão a arte cênica. Se os dramaturgos das vanguardas introduzem suas ousadas inovações, procedem a revolucionárias modificações, poderíamos dizer que o fazem, mesmo sem o saber, muitas vezes, sob tutela de Victor Hugo. (E este talvez ignorasse que, com seu *Prefácio*, repetia a atitude de um seu colega, dois séculos antes). (Berrettini 2002, 11)

Es inevitable reconocer en las siguientes palabras del *Préface* un antecedente directo de tantos gestos posteriores de rechazo, negación y agresivo clamor contra los cánones oficiales, incluyendo, insistimos en ello, al Nietzsche más nihilista y, por ende, el Nietzsche más creativo y más contemporáneo, especialmente respecto a vanguardias como el dadaísmo o el surrealismo: «Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtre qui masque la façade de l'art!» (Hugo 1968, 88). O de cómo teorizar y filosofar con el martillo...

Son también precursoras las palabras que Hugo escribió entonces respecto a lo que habrían de acometer en el siglo XX Kayser, Bajtín y Harpman, hasta Connelly: «Il y aurait, à notre avis, un livre bien nouveau à faire sur l'emploi du grotesque dans les arts. On pourrait montrer quels puissants effets les Modernes ont tirés de ce type» (72).

Bastantes años después, escribiría *L'homme qui rit* (1869), obra compleja que, finalmente, nos revela a un Victor Hugo como ejemplo excelente de cómo la heteromimesis permanece restringida a públicos minoritarios: su popularidad, su éxito popular, se debe a la novela del jorobado de *Notre-Dame de Paris* (1831) o a *Les misérables* (1862): la empatía que genera Victor Hugo entre el público ortomimético sería inconcebible, ya desde su mismo título, con una obra como *L'homme qui rit*, cuyo *incipit* grotesco nos impresiona, desde la primera lectura, por su sofisticación heteromimética y su contemporaneidad (y, ya de paso, por sus puntos de contacto con ciertos barroquismos): «Ursus et Homo étaient liés d'une amitié étroite. Ursus était un homme et Homo était un loup» (Hugo 1963, 190).²⁸

²⁸ En esta novela parece que se habría inspirado el creador del personaje de la película a la que se alude en nota anterior, el *Joker*.

Finalmente, los cambios de poética que se desarrollaron durante este período que hemos acabado de analizar con el *Préface à Cromwell* podemos verlos, con Paolo D'Angelo, como una superación del principio de imitación:

La idea de que el arte esté definido sobre todo por su condición de imitador de algo previamente dado [¿y qué es algo previamente dado, sea como fuere?] abandona la escena y, muy bien puede decirse, que la abandona para siempre, en el sentido de que incluso las teorías que vuelven a proponer algún fundamento de orden mimético par el arte –algunas teorías decimonónicas del realismo, algunas estéticas marxistas–, lo harán sin dejar de tener en cuenta que con el romanticismo se ha producido un corte, ahora ya insalvable, con las teorías tradicionales del arte. (1999, 118)

2.5 Fragmentaciones posrománticas: el canon contemporáneo

En la conclusión de «El mundo como voluntad – la objetivación de la voluntad», del segundo libro de *El mundo como voluntad y representación* (1818), traducido al castellano, aquí, por Eduardo Ovejero y Maury, Arthur Schopenhauer afirma:

Cierro aquí la segunda parte de mi exposición, con la esperanza de que, en cuanto es posible, tratándose del desarrollo de un pensamiento hasta hoy nunca expuesto y que, por tanto, no puede estar completamente depurado de los rasgos de la individualidad que los ha engendrado, he logrado llevar al lector al convencimiento de que este mundo en que vivimos y somos es esencialmente en todo y por todo voluntad, y en todo y por todo representación; de que esta representación, por el hecho de serlo, implica ya una forma, la de objeto y sujeto, y por consiguiente es relativa, y de que una vez suprimida esta forma con todos sus anejos, si preguntamos qué es lo que queda, eso que queda, esencialmente distinto de la representación, no puede ser más que voluntad, o sea la cosa en sí. Cada uno de nosotros encuentra en sí mismo esta voluntad, esencia inferior del mundo, y nos reconocemos también como sujetos conscientes cuya representación es el mundo en su totalidad, el cual por esto mismo sólo tiene existencia en relación con el conocimiento como su base necesaria. Cada uno de nosotros, por consiguiente, es el conjunto del mundo, el microcosmos, cuyos dos aspectos están contenidos por entero en cada individuo. Y aquéllo que él reconoce como su propia esencia, agota también la del mundo entero, el macrocosmos, que lo mismo que cada individuo es fundamentalmente voluntad y representación, y nada más. [...] la voluntad sabe siempre, cuando el entendimiento la asiste,

lo que quiere en un momento y en lugar determinado, pero nunca lo que quiere en general. Cada acto concreto tiene su fin, pero la voluntad en general no tiene ninguno [...] la cosa en sí, que carece de causa. (Schopenhauer 1997, 136-8)

Como ha podido comprobarse en las anteriores secciones, hay una correlación constante, que con propiedad podemos metaforizar como 'diálogo', entre el pensamiento filosófico y las poéticas. Nos encontramos, ahora, ante un pensador fundamental para entender la aceleración del proceso de afianzamiento de la heteromímesis entre las poéticas occidentales. La relatividad de la forma respecto a 'la cosa-en-sí' (concepto tomado del sistema kantiano del conocimiento) o a la 'idea' (en la línea de Platón, más que de Hegel) es la noción que debe destacarse a la hora de tratar de teorizar sobre la fragmentación del canon ortomimético, característica primera que comparten las tan diversas y heteróclitas representaciones artísticas que se aparecen a partir de mediados del siglo XIX y que, como sabemos, atravesando simbolismos y decadentismos, desembocarán en la irrupción heteromimética que conocemos como vanguardias, entre las cuales está el grotresco esperpéntico de Valle-Inclán.

En la formulación schopenhaueriana, la relatividad de cualquier signo respecto a una hipotética esencia de lo real, la cosa-en-sí o idea, inaccesible (pero, eso sí, 'expresable': he aquí la caja de pandora del idealismo), abre el paso decisivo a la progresiva independencia del artista respecto a la norma convencional y, sin duda, al respaldo teórico a la multiplicación de formas de representación y, por lo tanto, de variaciones en la jerarquía de lo bello, lo sublime, lo feo.

Independientemente de que en otras secciones de su influyente obra este filósofo jerarquice tipos de representación (siguiendo para ello, en lo fundamental, el idealismo conservador o biempensante de Hegel), su modelo teórico previo a las consideraciones sobre la actividad artística, que desarrollará en el tercer libro de los cuatro que componen el volumen, es un modelo en el que profundiza o actualiza el postulado kantiano de que todo conocimiento es representación, mediatización, y de que (he aquí su novedad) la cosa-en-sí no es ni un principio racional, ni el 'bien' (desde Platón hasta Hegel, toda la filosofía occidental había mantenido tal convicción). Siendo, para Schopenhauer, «voluntad» la cosa-en-sí, fuerza ciega que «carece de causa», independientemente de la valoración negativa que el filósofo atribuye a la hipótesis de la «voluntad» (Schopenhauer 1997, 136-8), con esta interpretación de lo real Schopenhauer formaliza u oficializa insospechadas posibilidades de libertad para la expresión-representación artística. El estatus de autoridad casi sacerdotal del que ha gozado la filosofía entre las ciencias occidentales ha funcionado, siempre, como una suerte de refuerzo moral, desde la retaguardia, para las realizaciones artísticas.

Afortunadamente, la progresiva liberación de la actividad especulativa respecto a las instituciones dogmáticas religiosas (y castrenses) en una parte importante del mundo ha ido permitiendo muy diversas combinaciones de unas u otras secciones de sistemas filosóficos que han perdurado, precisamente, como fragmentos y no como sistemas cerrados. Así ocurre con el concepto de 'Dios', cuya necesidad, como gancho trascendental, postula Kant: es posible asumir buena parte de su sistema prescindiendo del concepto de Dios, tal como con Schopenhauer es posible inspirarse en su teoría del conocimiento sin aceptar el valor negativo que atribuye a la voluntad, como de hecho haría, medio siglo después, su más famoso descendiente: Friedrich Nietzsche.

En síntesis, reténgase la importancia de la noción de la relatividad subjetiva del conocimiento y por lo tanto de la representación, y por ello y lógicamente de la representación artística. La teoría del genio se proyecta sobre el individualismo cada vez más extendido durante los siglos XVIII y XIX, desde el individualismo económico hasta los individualismos sociales y, naturalmente, estéticos.

La gran implicación de este fragmento de *El mundo como voluntad y representación* es, precisamente, la ampliación de posibilidades para la representación y la expresión de las individualidades artísticas, que irán conduciendo a nuestra contemporánea coexistencia (coaxialidad) de dos cánones: uno, ortomimético (realismos, epopeyas, tragedias, melodramas...); otro, heteromimético (abstracciones, grotescos, disonancias...). Es ese, precisamente, el objeto de esta sección.

Ya ha quedado patente que en este ensayo se siguen paradigmas de continuidad, más que de rupturas o cortes respecto al pasado, que resultan, tras su escrutinio, falaciosos. Por ello enfocaremos, primero, un texto de Charles Baudelaire, discípulo de Victor Hugo, sobre Goya, ese genio de lo grotesco que ha sido absurdamente epitetizado como aragonés-español-universal, como si hubiera alguna hipotética contradicción entre lo uno y lo otro: o entre ser español, aragonés, y, en su caso, desterrado universal...

Además, en esta sección se pondrá de manifiesto, una vez más, el rechazo teórico respecto a paradigmas nacionales o nacionalizantes. A la luz del primer capítulo se entenderá cuán extemporáneas, dadas y trasnochadas resultan las siguientes palabras de uno de los artistas que protagonizaron aquella época del XIX. Escribía el revolucionario Richard Wagner:

Que o poeta ou o artista plástico, no modo como concebem os acontecimentos ou as formas do mundo, sejam *antes de tudo* influenciados pela particularidade da nação à qual pertencem, é algo *sempre* levado em consideração *quando os apreciamos*. ([1870] 2010, 5; cursivas añadidas)

Y, sin embargo, expresiones como ‘Simbolismo francés’ o ‘Modernismo hispánico’ por la misma senda van. No son extemporáneas, pues siguen teniendo valor de intercambio, de poder. De ahí que si nos acercamos a Goya de la mano de Baudelaire, será menester reflexionar –entre lo regional y lo global– en torno a las etiquetas artísticas-estéticas-ideológicas de Simbolismo, Decadentismo, Modernismo, Noventayochismo, Vanguardias. O, quizá, Crisis de fin de siglo: la importancia de esta época es múltiple. Es de su contexto del que se nutre directamente el arte de Valle-Inclán. Origen que lo convierte en autor ejemplar para probar que las vanguardias no fueron un verdadero corte o ruptura. Quizá, por qué no, se trató de una revolución: esto es, del establecimiento e institucionalización de un cambio de paradigma.

Por todo ello, se usará la expresión puramente cronológica y relacional de Posromanticismos para abarcar conceptualmente el gran movimiento de actos y potencias heteromiméticos posteriores al período que precisamente hemos estudiado. Con ello, habría que excluir el Realismo y el Naturalismo, aunque sin hacerlo tajantemente, pues son estilos de representación deudores de una tradición que, como sabemos, se conecta con la picaresca y con Cervantes, por no ir más lejos, y que alcanza a un tipo de representación cuyo efecto grotresco se logra, precisamente, al construirse con procedimientos inequívocamente ortomiméticos, como lo es el principio de verosimilitud (es el caso, por ejemplo, de Kafka). Pero, en fin, con la denominación de Posromanticismos deseamos dar cuenta de artistas y momentos de las poéticas que podríamos adscribir a la ‘modernidad’ desde la que se explica lo grotresco expresionista que veremos en *Tirano Banderas* y en *As Naus*. Artistas y momentos como el que se verá a continuación, de la mano de Charles Baudelaire.

2.5.1 Baudelaire y Goya: lo «absurdo posible»

En el ensayo «De l’essence du rire - et généralement du comique dans les arts plastiques» (1855), Baudelaire le reconoce al humor una dignidad que desde ámbitos oficiales se le había negado. Es un hecho que el humor literario, animado por la risa o por la sonrisa, no gozaba del prestigio que rodeaba (y rodea) a otros modos de representación de tipo grave o solemne. Desde luego, no disfrutaba de la estima, por ejemplo, de los académicos, a quienes se refiere el poeta en los siguientes y ofensivos términos: «certains professeurs-jurés de sérieux, charlatans de la gravité, cadavres pédantesques sortis des froids hypogées de l’Institut» (Baudelaire 1968, 371), cuyas denotaciones de la caricatura, a la que no reconocían la categoría de género artístico, califica como «hérésies dans des dîners d’académiciens» (371). Más adelante, la agresiva vindicación baudeleriana de lo

cómico caricaturesco adopta un tenor sacrílego o irreverente, respecto a la religión, que prefigura su asociación de la risa con lo satánico:

Le Sage, c'est-à-dire celui qui est animé de l'esprit du Seigneur, celui qui possède la pratique du formulaire divin, ne rit, ne s'abandonne au rire qu'en tremblant. Le Sage tremble d'avoir ri; le Sage craint le rire, comme il craint les spectacles mondains, la concupis-scence. Il s'arrête au bord du rire comme au bord de la tentation. Il y a donc, suivant le Sage, une certaine contradiction secrète entre son caractère de sage et le caractère primordial du rire. (371)

Discípulo notable de Victor Hugo, Baudelaire retoma las palabras del *Préface* para reconceptualizarlas. En su opúsculo, el poeta elabora reflexiones a partir de varias obras, literarias o plásticas, como Rabelais, Voltaire, Callot, Hoffmann, pero aquí se enfocarán sus impresiones respecto a las imágenes, insólitas o tremendas, de los grabados de Goya. Según el creador de *Les fleurs du mal*, estos grabados contienen en sí mismos las claves de la modernidad, no dejando de incluirse en una tradición barroca:

Goya est toujours un grand artiste, souvent effrayant. Il unit à la gaieté, à la jovialité, à la satire espagnole du bon temps de Cervantes, un esprit beaucoup plus moderne, ou du moins qui a été beaucoup plus cherché dans les temps modernes, l'amour de l'insaisissable, le sentiment des contrastes violents, des épouvante-ments de la nature et des physionomies humaines étrangement animalisées par les circonstances. (374)

Baudelaire asocia la «gaieté» barroca, refiriéndose al «bon temps de Cervantes», a «un esprit beaucoup plus moderne». Matiza, sin embargo, pues sabe que las características goyescas que enunciará a continuación no son una cualidad exclusiva de 'lo moderno': «ou du moins qui a été beaucoup plus cherché dans les temps modernes». El concepto de modernidad es otro que entraña significativas dificultades de precisión. Octavio Paz, en *Los hijos del limo* (1974), se pregunta y se contesta: «¿Qué es ser moderno? Es salir de su casa, su patria, su lengua, en busca de algo indefinible e inalcanzable pues se confunde con el cambio» (Paz 1980, 65). Dialogando precisamente con Charles Baudelaire, el gran poeta y ensayista mexicano no acaba de ser más específico acerca de qué, o en qué, concretamente, distingue lo moderno de lo clásico. Algunas líneas más adelante, afirma que: «Gracias a la modernidad, la belleza no es una sino plural. La modernidad es aquello que distingue a las obras de hoy de las de ayer, aquello que las hace distintas y únicas» (66). A pesar de lo vago, flexible y maleable de este intento de definición, señálese la coincidencia conceptual entre Baudelaire y Paz en la asociación de la

modernidad con lo indefinible, que en realidad es a lo que se refiere el discípulo de Hugo: lo incomprendible, los horrores o espantos de la naturaleza, el gusto por los contrastes violentos y la bestialización de lo humano. En cierto sentido, es ese sentimiento racionalizado de desasosiego que Fernando Pessoa, a través de Bernardo Soares, eligiría como título de su obra filosófica mayor, *Livro do Desassossego*. Algo análogo, metodológicamente, al proyecto filosófico nietzscheano de *La voluntad de poder* que, cabe recordarlo, se organizó de modo espurio. Sea como fuere, a la Modernidad se volverá en algunas páginas, a propósito del período o movimiento o corriente llamado Modernismo español e hispanoamericano, y Noventayochismo.

La mirada de Baudelaire destaca las varias imágenes contrastantes que coexisten en los *Caprichos* de Goya. El efecto asustador provocado por esta atenta observación se deriva de uno de los procedimientos estilísticos esenciales de lo grotesco: la hibridación. En este caso, la animalización de lo humano. Que no es solamente un desplazamiento categorial, o el reemplazo incompleto de una categoría de lo real por otra, sino «physionomies humaines étrangement animalisées par les circonstances». Se trata de un proceso extraño, anormal, monstruoso, y sin embargo determinado o causado por circunstancias: esto es, como proceso grotesco es el resultado del ambiente, de los espacios exteriores que rodean a los personajes grotescos. Con lo cual, podríamos decir que son figuras grotescas a pesar de sí mismas. Es el contexto el que crea el objeto grotesco. El ambiente bestializa, cosifica.

Hemos destacado la explícita adscripción a lo barroco a «le bon temps de Cervantes», lo cual es una muestra más de la pervivencia del barroco más allá de los estrictos períodos de las cronologías. Es, también, prueba de conexión o contigüidad entre las referencias de Baudelaire, Hugo y Richter. Sin embargo, el grotesco barroco es -sin pretender enunciar una ley absoluta- un grotesco desarrollado entre los límites de una ideología oficial teocrática (tridentina), en una determinada cosmovisión (impuesta o no por las instituciones del Estado): cielo, purgatorio, infierno. Pecado, salvación, apocalipsis. De tal guisa que podríamos hablar, ya con Hugo y Goya, relativamente contemporáneos el uno del otro, del moderno grotesco posteológico, puesto que ya desbordan el marco de aquel sistema teocrático preilustrado y preliberal. Y Baudelaire elabora, encaminándose aún hacia más lejos, una teoría de lo cómico y de lo grotesco que se enlaza con el nihilista «cómico aniquilador» de Jean Paul (Richter). Aquí, entre varios tipos de risa, hay una superior: es lo «cómico absoluto» (Baudelaire), lo cómico que suscita lo humano bestial -lo humano diabólico-. Además, Baudelaire percibe estas imágenes como escenas dramáticas (¿tragicómicas?) en modo de representación teatral, como en la muy barroca escenografía del poder que se extendió por

las cortes y templos tridentinos, europeos continentales y europeos coloniales. Es lo que nos dice, en otro punto, el artista:

Lá, au sein de ce théâtre abominable, a lieu une bataille acharnée entre deux sorcières suspendues au milieu des airs. L'une est à cheval sur l'autre; elle la rosse, elle la dompte. Ces deux monstres roulent à travers l'air ténébreux. Toute la hideur, toutes les saletés morales, tous les vices que l'esprit humain peut concevoir sont écrits sur ces deux faces, qui, suivant une habitude fréquente et une procédé inexplicable de l'artiste, tiennent le milieu entre l'homme et la bête. (Baudelaire 1968, 389)

Al mantener escondidos los títulos de los grabados a los que se refiere, a partir de los cuales reflexiona y elabora su impresionista y personal poética de lo grotesco, Baudelaire abre un espacio de fluidez semántica en el que su lector puede jugar libremente con el texto. Y todo ello, dentro de una adscripción, con irónico reconocimiento, al contrario de Victor Hugo, a la condición cristiana de la cultura occidental: «Les idoles indiennes et chinoises ignorent qu'elles sont ridicules; c'est en nous, chrétiens, qu'est le comique» (Baudelaire 1968, 374).

Cristianismos, en cualquier caso, heterodoxos, que serán característicos de la época en la que nos situamos y que nos permiten emparentar a Victor Hugo, a Baudelaire, al Wagner de *Arte y revolución* (1849) y a nuestro creador del grotesco esperpéntico, Valle-Inclán. Se abría esta sección comentando el carácter sacrilego de las palabras de *L'essence du rire*. Pues bien, de hecho, el poeta logra urdir una intersección de conceptos que, cuando menos, merecerían la calificación de antagónicos: Cristo y el Diablo. A partir de la teoría de Victor Hugo, a quien, como ya hemos visto, la supuesta superioridad de la religión cristiana respecto a sistemas politeístas –Grecia y Roma en el *Préface*, religiones orientales en Baudelaire – le servía como refuerzo para su colocación, en la cúspide de las poéticas, al drama romántico, en cambio, Baudelaire, a su vez, pervierte o subvierte a su maestro, añadiendo a la categoría de lo grotesco «l'élément damnable et d'origine diabolique»:

Comme le comique est signe de supériorité ou de croyance à sa propre supériorité, il est naturel de croire qu'avant qu'elles aient atteint la purification absolue promise par certains prophètes mystiques, les nations verront s'augmenter en elles les motifs de comique à mesure que s'accroîtra leur supériorité. Mais aussi le comique change de nature. Ainsi l'élément angélique et l'élément diabolique fonctionnent parallèlement. L'humanité s'élève, et elle gagne pour le mal et l'intelligence du mal une force proportionnelle à celle qu'elle a gagnée pour le bien.

Además, añade que:

Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire. Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire. Ce n'est point l'homme qui tombe qui rit de sa propre chute, à moins qu'il ne soit un philosophe, un homme qui ait acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son moi. (Baudelaire 1968, 372)

Baudelaire, en realidad, enfatiza la capacidad de lo grotesco para representar lo absurdo, y para ello lo destaca, en Francisco de Goya: «Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurde possible» (389). Es 'lo absurdo posible', esto es: lo absurdo lógico, lo ilógico verosímil. Es una visión 'realista' de la representación grotesca, donde ésta, al menos en términos conceptuales, deja de ser 'deformación' para ser ya representación verosímil: esto es, el poeta reconduce la cuestión central de la mimesis hacia nuevos derroteros, valores o significaciones:

Le grand mérite de Goya consiste à créer le monstrueux vraisemblable. Ses monstres sont nés viables, harmoniques. Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurde possible. Toutes ces contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrées d'humanité. (389)

Esto, cabe destacarlo, en unos grabados que, aunque tuvieran su público, no podrían ser menos oficializables, o canonizables, al menos desde una poética ortomimética: baste recordar aquel rechazo de lo grotesco articulado teóricamente por dos de las mayores autoridades de lo clásico, Vitruvio y Vasari. Y en Goya se despliega lo fundamental de aquello que en la representación grotesca ha suscitado, desde siempre, su marginalidad. Como sobre Goya escribe Valeriano Bozal en un artículo panorámico del catálogo de la exposición *El factor grotesco*, cuyo título es «Grotesco. La sombra de la risa»:

En estampas y en dibujos encontramos un verdadero repertorio de rasgos grotescos. Los frailes que bailan en el aire al igual que las viejas decrepitas, los viejos que se columpian con gesto burlón, todos responden a un punto de vista dislocado. El exceso es nota que caracteriza a los locos y el disparate, a los transportes estra-

falarios. La acumulación, que generalmente es propia de muchas figuras, puede encontrarse aquí en dos unidas por la acción: la víctima y el asesino constituyendo una sola. La escatología, en los frailes que comen mucho –y mucho defecan–, y la metamorfosis, en seres que son mezcla de hombre y mujer o viejos cuya edad y sexo nunca llegaremos a conocer, en ocasiones con atributos bestiales. (Connelly 2015, 87)

Recordemos cómo explicaba Bajtín el necesario atributo degradante y telúrico de lo grotresco. Pero, más que una degradación telúrica, y por tanto regeneradora desde la perspectiva bajtiniana, el de Goya es un grotresco nihilista, por todo lo que supone de negación radical de las verdades oficiales y colectivas. Esto es: incluyendo lo popular en su crítica y aunando víctima y asesino, carrasco y ejecutado. Será, sin duda, una fuente fundamental para la poética del esperpento.

Es inequívoca la deuda de este texto respecto al *Préface* de Hugo. El concepto de una armonía monstruosa mantiene la idea fundamental de Victor Hugo de que en el drama romántico o cristiano la representación artística es superior o más perfecta que en el arte ‘clásico’ porque equilibra y muestra los dos aspectos contrarios de lo humano: la bella y la bestia. Sin embargo, Baudelaire expande la idea, añadiéndole un factor satánico que, sin embargo, se halla «penetrado de humanidad». Monstruos «viabes», «armónicos», esto es, reales, verdaderos (Baudelaire 1968, 389). Fijémonos en que el ser humano es para Baudelaire una contradicción irresoluble: un absurdo, por lo tanto. De su naturaleza contradictoria respecto, sobre todo, a los conceptos absolutos creados y promovidos desde el poder institucional, para sí y para la comunidad, de cuyos lugares comunes también se burla ofensivamente Goya, esos valores con licencia y privilegio de mayúscula (la Verdad, la Justicia, la Humanidad, la Patria, Dios), surge esa risa colérica, sufrida, que no es otra que la que suscitan las «condiciones fundamentales de la vida» (Baudelaire 1968, 389). Baudelaire manifiesta, así, el tenor sombrío y preexistencialista de su concepción de la vida, en una especie de nihilismo ontológico general. Tomando como ejemplo al fáustico personaje de la novela *The Wanderer* (1820), de Charles Maturin Melmoth, el poeta afirma:

Et ce rire est l'explosion perpétuelle de sa colère et de sa souffrance. Il est, qu'on me comprenne bien, la résultante nécessaire de sa double nature contradictoire, qui est infiniment grande relativement à l'homme, infiniment vile et basse relativement au Vrai et au Juste absolut. Melmoth est une contradiction vivante. Il est sorti des conditions fondamentales de la vie; ses organes ne supportent plus sa pensée. C'est pourquoi ce rire glace et tord les entrailles. C'est un rire qui ne dort jamais, comme une maladie qui va toujours son chemin et exécute un ordre providentiel. (Baudelaire 1968, 373)

Baudelaire explica la risa desde una perspectiva psicológica, algo darwiniana (que precede al *Origin of Species* en cuatro años, además) y que prefigura, también, el modelo nietzscheano de la voluntad de poder o de potencia, de creatividad (*Der Wille zur Macht*) como motor de las acciones humanas. La risa como acto de poder, expresión de la voluntad de poder, gesto de crueldad ante lo absurdo. La risa como desprecio, como ofensa. Pero ¿desprecio hacia qué?: desprecio, como en Jean Paul Richter, hacia lo humano (que no puede dejar de ser absurdo). La realidad, humana, demasiado humana, no trascendente, representada como una pesadilla, «cauchemar»: el espanto de lo vago e infinito: «Ce cauchemar s'agite dans l'horreur du vague et de l'infini» (Baudelaire 1968, 389).

Así, se reconoce en lo grotesco facultades óptimas para la representación de lo absurdo humano, que conlleva siempre cierto grado de nihilismo, punto extremo del escepticismo llevado a sus últimas (o primeras) consecuencias, esto es, el escepticismo radical. Desprecio que surgirá en unos u otros grados, insistimos, a lo largo del XIX y del XX y ejemplos no faltan. Desde la elegante aunque no menos cáustica ironía del maestro Eça de Queirós hasta el sarcasmo hiriente del esperpento de Valle-Inclán o al perturbador desencaje de Beckett o, a su manera neobarroca o posmoderna, de António Lobo Antunes.

Es muy ilustrativo de este nihilismo posteológico el poema tragirónico «Marche funébre pour la mort de la terre (Billet de faire-part.)», escrito por Jules Laforgue, uno de los 'descendientes' más ilustres de Baudelaire (o más ilustremente infames, que aquí todo es punto de vista). Se trata de un largo poema, del cual se destacan la cuarta y quinta estrofas, que presentan algunos procedimientos que, recordemos, Valeriano Bozal señalaba en los grabados de Goya. Leemos, en la traducción de Juan Bravo Castillo, la enumeración acumulativa, la contigüidad de conceptos prestigiosos o elevados (como la ciencia, el amor o la caridad), respecto a conceptos o realidades infames (la tortura, los lupanares, el hambre), en una actualización simbolista-decadentista de los barrocos topoi *sic transit gloria mundi, mento mori o theatrum mundi*:

Hymnes! autels sanglants! ô ombres cathédrales,
 Aux vitraux douloureux, dans les cloches, l'encens.
 Et l'orgue déchaînant ses hosannhas puissants!
 Ô cloîtres blancs perdus! pâles amours claustrales,
 [...] ce siècle hystérique où l'homme a tant douté,
 Et s'est retrouvé seul, sans Justice, sans Père.
 Roulant par l'inconnu, sur un bloc éphémère.
 Mais dors, c'est bien fini, dors pour l'éternité
 [...]
 Et les bûchers! les plombs! la torture! les bagnes!

Les hôpitaux de fous, les tours, les lupanars,
 La vieille invention! la musique! les arts
 Et la science! et la guerre engraisant la campagne!
 Et le luxe! le spleen, l'amour, la charité!
 La faim, la soif, l'alcool, dix mille maladies!
 Oh! quel drame ont vécu ces cendres refroidies!
 Mais dors, c'est bien fini, dors pour l'éternité.
 (Laforgue 1993, 92-8)

Lo más importante de todo esto es la consolidación de aquel concepto que Jean Paul Richter acuñara como 'cómico absoluto', y que para Baudelaire sería lo grotesco, estrechamente conectado a la modernidad. Como escribe Federico Vercellone en su *A Estética do Século XIX*, traducido al portugués por Isabel Teresa Santos:

Chega-se assim à distinção entre o cómico e o grotesco, que significa, implica o delinear de duas novas categorias que definem a situação noutros termos: as de «cómico significativo» e de «cómico absoluto». É uma distinção, esta última, não apenas importante, mas de primeiríssimo nível, pois prevê, no fundo, que o *étonnant* da arte moderna se configure não apenas como o lugar do *choque* mas também aquele em que o maravilhoso conquista a sua autonomia. Trata-se de um passo de primeiríssimo nível, porque assim se passa da «arte filosófica», que deriva do romantismo alemão, para a «arte absoluta», que realiza a plena autonomia do imaginário artístico. Plena autonomia em relação a qualquer outra instância: qualquer apelo ao primado da imitação, bem como ao condicionamento do horizonte poético por parte do saber especulativo. Este horizonte livre de pressupostos estranhos ao próprio movimento da imaginação estética conduz-nos através da «poesia absoluta» (Verlaine, Rimbaud, Mallarmé) até às vanguardas históricas (e ao surrealismo em particular. (Vercellone 2000, 122)

Efectivamente, para Baudelaire la gran distinción entre lo cómico significativo, subordinado al principio de utilidad, y lo cómico absoluto, lo grotesco, reposa en el valor creativo de este último. Además, destaca su carácter violento y excesivo, desmesurado, su oposición al sentido común -las verdades colectivas:

C'est le rire de l'homme, mais rire vrai, rire violent, à l'aspect d'objets qui ne sont pas un signe de faiblesse ou de malheur chez ses semblables. Il est facile de deviner que je veux parler du rire causé par le grotesque. Les créations fabuleuses, les êtres dont la raison, la légitimation ne peut pas être tirée du code du sens commun, excitent souvent en nous une hilarité folle, excessive, et qui se traduit en des déchirements et des pâmoisons interminables.

Il est évident qu'il faut distinguer, et qu'il y a là un degré de plus. Le comique est, au point de vue artistique, une imitation; le grotesque, une création. (Baudelaire 1968, 374)

2.5.2 Heteromímesis simbolistas-modernistas: decadencias, acciones directas

Esta sección será especialmente importante, porque las primeras fuentes estéticas de Valle-Inclán se encuentran en el período que, de momento, y ante la reconocida importancia del poeta *du Mal*, se puede denominar como posbaudelaireano.

Valle-Inclán, por un lado, y, por otro, su creación vanguardista coetánea de los desastres de la Primera Guerra Mundial, el esperpento, proceden de posibilidades heteromiméticas abiertas durante las últimas décadas del siglo XIX. Esto, en cuanto al estilo.

Temáticamente, tanto su novela como la de António Lobo Antunes se relacionan con la preocupación/construcción del concepto de 'decadencia' (nacional), que aunque no sea una invención decimonónica no cabe duda de que fue en la segunda mitad del siglo XIX cuando más centró las actividades de tantos y tantos artistas, intelectuales y gentes políticas por activa o por pasiva. Un ejemplo ibérico destacado son las llamadas *Geração de 70*, en Portugal, y la también así denominada Generación del '98, en la España castellanohablante. Fue en el contexto de esta preocupación de época cuando surgió la etiqueta estilística conocida como Decadentismo, simultáneamente a la aparición de muy diversos intentos de 'regeneración' de la vida política, social, esto es, colectiva. Lo cual abarca de igual manera a la estructuración doctrinaria de nacionalismos proto o paraestatales, como el catalán, el gallego o el vasco.

Quien se acerca por primera vez a los estudios críticos sobre la obra (y la vida) de Valle-Inclán se encuentra, inevitablemente, con las expresiones Generación del '98 y 'modernismos' (hispánico e hispanoamericano). Desde la institución pluriestamental del 'hispanismo', término del que se ocupa el capítulo primero de este ensayo, eran esos los denominadores periodológicos desde los que se enfocaba y trataba la obra de Valle, independientemente de las cualidades inequívocamente vanguardistas de su grotesco esperpéntico, y, por ejemplo, en la *Historia y crítica de la literatura española* (dirigida por F. Rico) se sitúa al autor de *Tirano Banderas* en el sexto volumen, cuyo título es *Modernismo y 98*. ¿No debería figurar el Valle del esperpento en el séptimo volumen (alineado con vanguardias como el ultraísmo o el creacionismo) de una tan importante obra de referencia, quizá la más conocida en los estudios de la literatura española? O por lo menos, y aun cuando no lo debiera, sí lo podría.

La prioridad comparatista debería ser, si asumimos las consideraciones previas, unificar etiquetas, desregionalizándolas, o universalizándolas, lo cual viene a ser casi lo mismo, seleccionando aquellos aspectos o rasgos que contribuyan a formarnos una mejor idea del concepto de lo que se ha estado denominando heteromímesis grotesca. Quizá lleguemos, así, al término de definición adecuado para el análisis posterior de las novelas de Valle y de Lobo Antunes.

Las historias literarias distinguen entre varias corrientes o movimientos que, aparentemente, revelan una variedad de estilos diferentes entre sí, pero unitario cada uno de ellos. Me refiero a las denominaciones de Simbolismo, Decadentismo, el (o los) Noventa-yochismo(s), el o los Modernismo(s). Términos que muchas veces se confunden, o que tienen interpretaciones y aplicaciones heteróclitas, provocando confusiones o ambigüedades conceptuales que pueden distraer de lo esencial de las obras. Es una dificultad que nace de la imbricación entre los períodos y los movimientos, los estilos y los temas, la clasificación normativa y el libre acto de recepción e interpretación individual.

Éste es, pues, un momento particularmente proclive a caer en la dulce tentación de perderse, y, permitiéndose uno apropiarse del título de Claudio Guillén, afirmese que se corre el riesgo de desorientarse «entre lo uno y lo diverso». Por ello, problematicemos primero, para después intentar dejar claro qué se puede extraer de esta diversidad de conceptos. Interesa sobre todo consignar las características poéticas e ideológicas de una época (las décadas posteriores a Baudelaire en Francia, a Bécquer en España, etc.) que nos permitan articular una estructura estético-cronológica que podamos hacer equivaler a un período.

Como escribió René Wellek en «What is Symbolism?», texto con el que se abre la primera parte de la gran obra *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, organizado por Anna Balakian, podremos pensar en tales etiquetas como categorías históricas o ‘ideas reguladoras’. En sus palabras, un período sería:

a time-section dominated by a set of norms (conventions, genres, ideals of versification, standards of characters, etc.) whose introduction, integration, decay, and disappearance can be traced. These norms have to be extracted from history itself: we have to discover them in the observable literary process. Symbolism thus is not a unitary quality which spreads like an infection or a plague, nor it is a mere verbal label: it is rather a historical category, or, to use a Kantian term, a “regulative idea” (or, rather, set of ideas) with the help of which we can interpret the historical process. (Wellek 2008, 18)

La importancia de asumir el concepto de Simbolismo como idea reguladora, categoría histórica, tal como se ha hecho antes con el barroco, se debe a lo prolijo y rico del problema que representa el período que enfocamos en esta sección, por la abundancia y heterogeneidad de las obras y artes con las que contamos. Evidencia factual que se nos revela simplemente al leer los índices de las obras escritas o dirigidas por Anna Balakian sobre el asunto, particularmente el ambicioso volumen de 1982, del que proviene la cita anterior. En este gran conjunto de estudios, se coordinan textos interdisciplinarios, con un enfoque comparatista y transnacional. Vale la pena reseñar que a lo largo de sus casi setecientas páginas se tratan obras de los siguientes ámbitos nacionales: Francia, Inglaterra, Alemania, España, Hungría, América Española, Italia, Rusia, Austria, Estados Unidos, Bélgica, Portugal, Dinamarca (y Escandinavia), Finlandia, países bálticos, Polonia, Checo-Eslovaquia, Servia, Bulgaria, Grecia. No olvidemos la vigencia, en buena parte del período de tiempo que se considera para el «movimiento simbolista», del imperio austrohúngaro, que integraba algunos de los países de la lista. Destaquemos a autores de expresión española: los hermanos Machado, Rubén Darío, Lorca, Juan Ramón Jiménez. En realidad, la ausencia de Valle del volumen libro se debe seguramente al azar. En palabras de Balakian los simbolismos fueron: «a literary and ontological phenomenon which emerged simultaneously and sometimes sporadically within the context of many literatures, the common sources enriched with numerous variables» (Balakian 1982, 14).

Como, además, se trata de un fenómeno interartístico (más que otros, pero no menos que el de las artes barrocas), otro ejemplo es el que nos ofrece Michael Gibson (2006), en el obligado libro de Taschen sobre el simbolismo pictórico, que, ciñéndose a un ámbito cultural marcadamente europeo, ordena las obras incluidas entre las siguientes zonas geográficas: Francia, Inglaterra y los Estados Unidos, Bélgica y los Países Bajos, países germánicos y Escandinavia, países eslavos y países mediterráneos. Comprobada, la transterritorialidad de los Simbolismos.

Como se ha visto en el capítulo previo, el rigor aboca a restringir 'lo nacional' a lo mínimo necesario e indispensable para no nublar, en el caso que nos ocupa, el análisis comparatista de las dos novelas de Valle y de Lobo Antunes. Esto plantea algunos problemas.

No se trata solamente del hecho de que nos encontremos en contextos académicos de tradiciones y *praxis* nacionalizadas, sino que las novelas en cuestión son obras que juegan grotescamente con constructos nacionales. Recurriendo a la expresión de Frances Connelly, puede decirse que estas obras juegan, dentro del *Spielraum* grotresco que brinda el esperpento, con las 'naciones' española y portuguesa, con sus colonias y poscolonias de la América española, y el imperio portugués, las poscolonias portuguesas. Sin embargo, no se atenderá

a esencialismos o supuestas especificidades nacionales 'exclusivas' en lo tocante al estilo, a las formas y combinaciones lingüísticas que configuran la representación literaria narrativa. Habrá que prestar atención a esta aparente paradoja.

Otra dificultad que se deriva de las posturas teóricas comparativas que adopto, y al que aquí nos enfrentamos, es el uso extendidísimo de la etiqueta 'nacional' del concepto 'Simbolismo francés' (y la de su análogo 'Modernismo hispánico'). Lo cual nos lleva a algún margen de error en la delimitación o restricción de los Simbolismos. Ya en 1982 escribió Anna Balakian en *The Symbolist Movement...*:

If indeed its first language was French, its theoreticians were non-national in their concern with then relation between the evanescence of human life and its surviving imprint though the permanence of an art form; to this end, they agreed on a certain notion of the Beautiful, devised a linguistic code consisting of special uses of metaphor and myth, understandable on a superlinguistic basis, somewhat like a musical notation, recognizable on the metaphorical and mytological plane, viable on various soils and in various languages, and containing a thematic context of universal signification. (1982, 9-10)

Del Simbolismo, destacaba la preocupación por trascender los límites de lo nacional, desde la teoría del simbolismo, al representar artísticamente los grandes temas humanos con una perspectiva universalizable.

De hecho, como se verá en profundidad, es eso lo que ocurre en *Tirano Banderas* y en *As Naus*, cuyos últimos sentidos, las relaciones entre los individuos y el Poder, en un contexto poscolonial contemporáneo, rebasan ampliamente sus marcos temáticos 'nacionales', o sus respectivas lenguas 'nacionales'. Una de las pruebas de ello es, como se adujo en el primer capítulo, la traductibilidad de ambas novelas.

Esto pone en duda la idea expresada por el crítico Wellek de que «French symbolism was exported», puesto que los cambios artísticos que habrían de surgir tras Baudelaire, también se dieron en otras latitudes, como explica Jorge Urrutia (2004) en *Las luces del crepúsculo*, u otros, defendiendo con muy sólida argumentación la existencia de un presimbolismo castellano ya en Gustavo Adolfo Bécquer). En fin: lo que más interesa es el carácter transnacional de la corriente estética, así como su preocupación por superar o trascender el nacionalismo que se fragua desde el siglo XVIII hasta las primeras décadas del romanticismo, y que, durante el siglo XIX, se materializa en movimientos, ideologías y partidos políticos decisivamente influyentes en el siglo XX. Citando a Balakian, escribe Wellek:

French symbolism was exported abroad and caused an international movement, which, as Anna Balakian has argued persuasively, was the first movement in which «art ceased in truth to be national and assumed the collective premises of Western culture. Its overwhelming concern was the non-temporal, non-sectarian, non-geographic, and non-national problem of the human condition. In the Paris of the 1890's, poets lost their national identity. Francis Vielé-Griffin and Stuart Merrill were native Americans. Foreigners flocked to Paris: Arthur Symons, George Moore, and W. B. Yeats, Stefan George, Rubén Darío and the Machado brothers. Hofmannsthal and Rilke all received decisive stimuli from their stays in Paris». (Wellek 2008, 24)

Balakian destacaba así la preocupación simbolista por la condición humana, objeto para el que procuraba abstraerse lo máximo posible de contingencias espaciotemporales o político-territoriales (nacionales). Un deliberado rechazo de la praxis nacionalista en la actividad creadora de las artes.

No es un hecho fortuito que quien nos ofreciera el «Manifiesto del simbolismo» (publicado en *Le Figaro*, en 1886) fuera el ateniense-parisino Jean Moréas, seudónimo o máscara demiúrgica de Ioannis Papadiamantopoulos. En ese texto se encuentra la siguiente definición de la poesía simbolista, que podemos extender a las demás formas de representación artística:

Enemiga de los preceptos, de la declamación, de la falsa sensibilidad y de la descripción objetiva, la poesía simbólica busca vestir la Idea de una forma sensible que, no obstante, no sería en sí misma su meta, sino que, sirviéndose de ella para expresar la Idea, la mantendría sujeta a esta última. (Moréas 2007, 247)

Hay un aparente influjo hegeliano en la definición de Moréas: lo cual no quita que desde su práctica artística rechazara la ortomímesis académica (que, como vimos antes, había hallado en la *Estética* del profesor de Jena un sólido cemento para reforzar su institucionalización). No busquemos coherencias de sistema que no existen, en realidad, por mucho que sea este artificio metodológico al que recurrimos. Esta filiación idealista de los simbolismos, por ende, no debe distraernos o confundirnos: el, o -más nos vale el plural- los Simbolismos, supusieron un destacadísimo momento de afirmación de las heteromímesis respecto a la ortomímesis, en el proceso de deconstrucción de los principios axiales de las poéticas clásicas y neoclásicas. Una fragmentación que habría de conducir, entre otros, al extremo heteromimético de la abstracción en pintura o de la desgramaticalización en literatura.

La teoría platónica de las ideas se recupera, de hecho, en el marco de un rechazo de la tradición promocionada desde el neoclasicismo

(ver el neoplatonismo de Valle en *La Lámpara maravillosa*, en sus *Claves líricas*, que diverge del aristotelismo neoclásico).

Además, y también filosóficamente, no deja de ser una época de una manera u otra hegeliana (la 'Idea', el 'ideal'...), pero que se anarquiza y se desdogmatiza (o redogmatiza). Jean-Nicolas Illouz reflexiona, en su *Le Symbolisme*:

[...] les doctrines symbolistes tendaient à restaurer l'ancien univers analogique, et postulaient à nouveau l'existence de «correspondances» entre le sensible et l'intelligible, entre l'homme et l'univers, comme entre le poème et le cosmos. L'ancien ordre de la *mimésis* se remet ainsi en place, et l'idéalisme philosophique que sous-tend le discours symboliste permet de réaffirmer l'existence d'un monde idéal, lui-même réfléchi dans le monde sensible, et «représente» dans l'œuvre d'art. (2014, 164)

Se refiere, sin embargo, no a la mimesis aristotélico-horaciana sino a la mimesis platónica. Y si de Baudelaire venimos, a Baudelaire volveremos. En el *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* de la editorial inglesa Penguin se define 'símbolo' del siguiente modo, citando al poeta:

A literary symbol combines an image with a concept (words themselves are kind of symbol). It may be public or private, universal or local. They exist, so to speak. As Baudelaire expressed it in his sonnet *Correspondances*:

La Nature est un temple où de vivants piliers

Laissent parfois sortir confuses paroles;

L'homme y passe à travers des forêts de symboles... (Cuddon 1992, 939)

Estos conocidos versos del soneto «Correspondances» formulan la posibilidad de nuevas combinaciones entre imagen y concepto.

Otra definición reciente y académica de Simbolismo es la que encontramos en el manual universitario de referencia *Teoria da Literatura*, de Vítor Manuel Aguiar e Silva, y que nos acercará aún más al concepto de heteromímesis, al situar la cuestión simbolista en el ámbito de la referencialidad:

[...] uma estética da sugestão: em vez da linguagem directamente referencial, com que expressamente se nomeia o real, a linguagem alusiva e plurissignificativa, que envolve de mistério os seres e as coisas; em vez do significado preciso e delimitador, a evocação sortilêga. A sintaxe rigorosa dissolve-se e a poesia lírica tende assintoticamente para a música. (2002, 589)

2.5.3 Plurisignificación de los simbolismos

Definición, aquélla, certera en cuanto a la referencialidad de la representación lingüística. Esto es, al tipo de identidad entre el objeto representado y su representación: «uma estética da sugestão». Esta definición, una vez más, desterritorializa la corriente o 'movimiento' simbolista. Fijémonos en la plurisignificación de la etiqueta Simbolismos, con la cual podemos referirnos a varios ámbitos o, como escribe Wellek, a diversos «círculos concéntricos»:

Of the four concentric circles we have distinguished: the coterie in Paris in the eighteen-eighties and -nineties; the French movement from Baudelaire to Valéry; the international movement that spans the continents and includes all or almost all literatures between 1880 and 1920; and the symbolism of all ages and places. The third meaning, the concept of the international movement, is clearly the one most relevant to our concerns as comparatists. (Wellek 2008, 28)

También aquí se opta por ese movimiento internacional que «incluye all or almost all literatures» entre 1880 y 1920.

Sobre todo, o ante todo, porque podemos hacer equivaler Simbolismos a Modernismo, abarcando desde Baudelaire, por lo menos, hasta las vanguardias 'históricas'. Un período en el cual se dio una aceleración inaudita de las posibilidades de representación artística, una suerte de estallido heteromimético que habría de conducir, en pocos años, a una relativa coexistencia, o coaxialidad, de ortomimesis y heteromimesis en las culturas occidentales y mundiales (por la consabida globalización de nuestra actual sociedad del comercio, la información y el espectáculo). Sea como fuere, hay fundados motivos para no alejar tanto como se hace habitualmente a los Romanticismos de, por ejemplo, los Suprarrealismos (mejor que Surrealismo).²⁹ En cierto sentido, no pocas manifestaciones de esta corriente de los años veinte del siglo XX son de carácter ultrarromántico (como, por ejemplo, la exaltación del ego, aunque con barniz freudiano, o del *amour fou*). Y son manifestaciones, siempre, transnacionales.

De ahí que asumamos las siguientes palabras de Mainer, quien en el primer suplemento del volumen de la *Historia y crítica de la literatura española* al que hemos aludido previamente ya reconocía que, en aquel entonces, la crítica se inclinaba por una:

²⁹ Palabra, Surrealismo, tristemente condenada al maltrato degradante de la *vox populi*, que ha logrado neutralizar su significado original, tal como ocurre con romántico, grotesco, absurdo, kafkiano, orwelliano... Ejemplos no faltan de que la sabiduría popular propugnada por el posthegelianismo no atiende demasiado ni a razones ni a lecturas.

[...] indiferenciación de lo que antaño se dividía entre modernismo y noventayocho, proclividad a la consideración internacionalista de fin de siglo, aceptación de la idea de crisis general artística y preferencia por buscar los rasgos caracterizadores en el plano de los contenidos -ideológicos, estéticos...- más que en la superficialidad de las formalizaciones. (Mainer 1994, 64)

Evitemos, quizá, la expresión «fin de siglo», pues la época de los simbolismos-modernismos se nos presenta más bien como un comienzo, como una apertura de posibilidades: ni final, ni acotado sólo a un siglo.

Nos preguntamos, por otro lado, si la noción de ‘crisis’ no es, hasta cierto punto y en determinados ámbitos, falaz. Ello, porque se presupone, al convocarla, una anterior estabilidad que en este caso no acabamos de discernir, al menos desde finales del siglo XVIII. Quizá se revele en esta noción de crisis un cierto solapamiento entre la actividad aparente o pretensamente ‘objetiva’ y el mito de ‘las edades del Hombre’.

Más allá de esta digresión no demasiado importante para lo que se expone, hay que adoptar sin restricciones las palabras de este importante crítico, cuando relaciona los cambios de modelos filosóficos y teorías científicas que, de hecho, se precipitan durante las últimas décadas del siglo XIX. Como leemos en la *Breve historia de la literatura española*:

[...] un importante punto de partida: el clima psicológico de una época de cambios que se extiende entre 1880 y 1910. A lo largo de ella se fundó la física moderna (que destronó como ciencia hegemónica a la química), la sociología desplazó a la historia como herramienta de análisis social, quebró la confianza en el positivismo y se difundieron filosofías irracionistas como las de Nietzsche y Bergson, nació la psiquiatría moderna y, en su marco, el psicoanálisis. Después de 1900 ni el ámbito del alma humana, ni la imagen del átomo, ni la dinámica de las multitudes, ni el contenido psíquico de la memoria, ni la percepción subjetiva del tiempo, ni la existencia de Dios tuvieron ya el mismo significado que antes. (Mainer, Alvar, Navarro 2014, 531)

Este punto de partida que establece un ámbito geográfico transnacional, en el que el «clima psicológico de una época de cambios» es más importante que el origen estrictamente regional de las ideas o teorías que provocaron esas alteraciones mentales es el más adecuado. A la lista de los saberes desde los cuales dichos cambios repercutieron en las actividades sociales habría que añadir el modelo evolutivo de Darwin y, no menor en cuanto a importancia cultural, el drástico y aceleradísimo desarrollo tecnológico y mercantil de las

sociedades occidentales (en concreto, en los ámbitos urbanos), con una consiguiente proletarización de masas urbanas y crecimiento significativo de las burguesías, importantes *consumidoras* de productos culturales. La fotografía, la electricidad, el fonógrafo, espectáculos colectivos tecnificados como el cine, tan conectado a las vanguardias.

Recuérdese ahora el problema terminológico inicial: había que elegir entre distinguir o hacer converger conceptos como Simbolismos, Modernismos, Decadentismo, Noventayochismos, Vanguardias. El 'modernismo' es un término que puede, dependiendo del contexto, referirse a diferentes períodos o ámbitos geoliterarios: en los estudios literarios en lengua castellana, se refiere a la literatura de tipo simbolista creada en las últimas dos décadas del siglo XIX, con la figura de Rubén Darío como cabeza de proa (que en Cataluña se solapa con el Noucentisme); en la tradición filológica anglosajona abarcaría desde las últimas décadas del siglo XIX hasta las vanguardias, que incluye; en los estudios literarios en lengua portuguesa se refiere exclusivamente al período de las vanguardias 'históricas' (Futurismo en Portugal, Semana de Arte Moderna de São Paulo); en arquitectura y artes plásticas, el llamado Modernismo catalán nos indica el estilo de arquitectos y escultores como Domènech i Montaner o Antoni Gaudí, y pintores como Ramón Casas o Vidal Balaguer. Así que teníamos que elegir un término estilístico más satisfactorio (ver Chadwick 1975, 13). Ni lo de 'hispanico', ni lo de 'francés', ni lo de 'catalán', convence.

Retrocédase, ahora, al problema planteado al comienzo de este ensayo. La mera equivalencia del topónimo cultural 'Hispania' como España, y todos los desplazamientos semánticos, agregados de marcas de poder político, etc., debería plantearnos un problema de difícil o incluso imposible resolución. No por ello hay que dejar de señalarlo. ¿No debería, por ejemplo, el susodicho vocablo incluir las literaturas escritas en otras lenguas descendientes del latín peninsular, el gallego, el portugués, el catalán? En el caso del Modernismo español e hispanoamericano, para entendernos, ¿no debería incluirse un autor tan leído en medios castellanohablantes de España y de las Américas como el portugués Eugénio de Castro, tan unido al canonizado Rubén Darío? Una vez más, las ficciones nacionales se nos atraviesan en el camino. Y si incluimos el euskera en la pregunta el problema aún se nos complica más. Y no por complicado es menos concreta la cuestión -y contemporánea nuestra, de quien esto escribe y de quien esto lee-.

Y es que hay, además otro problema: los llamados Modernismo español y Modernismo hispanoamericano se cruzan, de una u otra manera, con el invento azoriniano del '98, una ficción ya bien

deconstruida desde la crítica más especializada,³⁰ pero que, como las mejores estructuras ficcionales que se referían en el primer capítulo, 'está ahí', como reconoce José-Carlos Mainer (1994). Volvamos a lo que Mainer denominara como «la esterilidad del dilema modernista frente a noventay ocho» (Mainer 1994, 65); el crítico afirmaba, en sintonía con el título de la obra de Balakian, que:

Por todos los caminos, la nueva investigación del modernismo conduce a la elaboración de un modelo internacional en el que quepa insertarlo. Pero no pocas veces, la denominación consagrada induce a error. Todavía para muchos *modernismo* es una tendencia decorativa y, en tal sentido, un sinónimo de conceptos como *modern style* en el mundo anglosajón, *Jugendstil* en los países germanos (la *Sezession* -en Munich, Viena y Berlín- implica un movimiento intelectual más amplio), estilo *Liberty* en Gran Bretaña o el más difundido *art nouveau* que parte de Francia. Por supuesto, el modernismo que se viene definiendo es mucho más que todo esto. Pero lo cierto es que ningún país alberga bajo un mismo término las formas plásticas de 1900 y las mucho más diversas manifestaciones de la crisis secular que modificaron tan sustancialmente la estética simbolista y naturalista, entronizaron el decadentismo e iniciaron la modernidad. (Mainer 1994, 70)

Pero lo cierto es que aquí, y precisamente a causa de tales discrepancias terminológicas entre unas y otras historias literarias (la española, la portuguesa, la brasileña, la francesa, etc.), he optado por hacer equivaler Simbolismo(s) a Modernismo, aunando ambos términos, pluralizados, siempre con un alcance trans- o supranacional, y recurriendo indistintamente a uno o a otro término. Al fin y al cabo, se trata de un fondo estético y mental compartido, lo que Mainer denominaba «las provincias estéticas del fin de siglo -el decadentismo, el satanismo, el nuevo erotismo, el exotismo geográfico [...] el común subsuelo simbolista de la estética finisecular» (1994, 61).

2.5.4 Síntesis y consideraciones finales en torno a los simbolismos-modernismos

Con las siguientes palabras de sus *Páginas escogidas de Rubén Darío*, Ricardo Gullón destaca dos aspectos estructurantes de los simbolismos-modernismos:

³⁰ Véase, por ejemplo, «La generación del 98: crítica de un concepto», de Inmán Fox y Cacho Viu (1994).

El modernismo se caracterizó por la repulsa de las convenciones vigentes. Esa repulsa no tuvo sólo carácter artístico: alcanzó las creencias religiosas, la estructura social y las ideologías filosóficas y políticas, convirtiendo en virtud la negación de las doctrinas recibidas. [...] La negación de los dogmas fue la primera y más importante característica del modernismo. (Gullón 1993, 11-12)

Destáquense, de las palabras de Gullón, el anticonvencionalismo (que conllevará el *ethos* de la rebeldía, de las rebeldías) en todos los planos individuales y sociales y la ‘negación’ de los dogmas, actitudes de rechazo que aquí hemos hecho equivaler a ‘nihilismo’. Tratemos de ordenar, ahora, las páginas previas en una síntesis de lo que, a partir de las investigaciones y reflexiones previas, significó el período simbolista-modernista en el devenir de la representación heteromimética y dentro de las poéticas occidentales. Insistiendo, con el crítico, en enfocar esa actitud de rechazo o de problematización de las verdades oficiales, de los valores dogmatizados e institucionalizados, tanto en la literatura como en las demás artes, además de todo aquello que hay que poner en relación, siempre, con éstas: los sistemas filosóficos, políticos, religiosos (pues a todo sistema estético, político o religioso-moral subyace alguna ideología, como en el primer capítulo se muestra). Tal actitud de rebeldía se distingue en grados muy distintos, y aquí se ha ido acotando hacia el ámbito de la representación grotesca.

En los puntos siguientes, veremos unas últimas observaciones, estructuradas en torno a tres conceptos fundamentales y a la relación de cada uno de éstos con el anticonvencionalismo simbolista-modernista: primero, la noción-tópico de la decadencia; en segundo lugar, el antiburguesismo filosófico, religioso (moral) y político; y en tercer y último lugar, la actitud general artística de rebeldía con relación a los cánones y que subyace a las creaciones de renovación heteromimética.

2.6 Esteticismo y crítica cultural y política de la *nación*

Paul Verlaine, elegido como maestro por el Simbolismo-Modernismo español y americano, escribía las siguientes y elogiosas palabras respecto al Decadentismo estético

una literatura esplendorosa para un tiempo de ruina, que no marcha al paso de la época, sino a contramano,³¹ con insurgencia, re-

31 A contramano o *À Rebours*, título de la novela-insignia del Decadentismo, escrita por Joris-Karl Huysmans a finales del XIX.

accionando por lo delicado, lo elevado, lo refinado, si ustedes quieren, de sus tendencias, contra la llaneza y la infamia literarias y de otro tipo, ambientales. (Carta a Le Décadent). (Verlaine 2007, 250)

Situémonos. ¿De dónde surge el culto a la decadencia, un concepto al cual se habían asociado, secularmente, valores negativos? Vayamos a su origen. El tema de la ‘decadencia’, como sabemos, está conectado con el mito ovidiano de las tres edades del hombre. Formulación clásica de la idea-sensación, tan humana como animal en lo que de biológico tiene el *homo sapiens*, del decaimiento de las posibilidades vitales. Esta sensación natural, biológica, constante a través de la historia, cuya formulación medieval se fragua en los versos «cómo, a nuestro parecer, | cualquiera tiempo pasado | fue mejor». ³²

Las tantas veces citadas palabras tardomedievales (¿renacentistas?) de Jorge Manrique sirven, si las añadimos a las de Ovidio, para prevenirnos respecto a una reserva que se puede plantear sobre la consideración fundamental de que la decadencia cultural y política, y ya desde la perspectiva decimonónica y posterior, la llamada ‘decadencia nacional’ es esencialmente una construcción discursiva y artística. No así la ‘decadencia biológica’, que no es relativizable discursivamente: es objetivo y consensual el hecho de que la senectud conlleva, *urbi et orbi*, el decaimiento de las potencias orgánicas del individuo respecto a las de la infantojuventud. Es ley de vida, material, atómica.

Sin embargo, no se trata aquí de esa decadencia, sino de la decadencia de los organismos naturales metaforizada (transmutada, desplazada) hacia los ‘organismos’ culturales (como el de la nación, en nuestro caso). Metáforas, si no ilegítimas –¿puede ser una metáfora más o menos legítima, más o menos ilegítima?–, sí, al menos, temerarias, ya que introducen fantasías metafísicas en reflexiones y polémicas a consensuar y que, al imponerse, suelen llevar a catástrofes materiales muy concretas.

La noción de ‘decadencia’, aplicada a una comunidad humana, como lo es la de las llamadas naciones, la podemos extraer, parcialmente, del diccionario de la Real Academia (2017), que nos remite al verbo *decaer*: «Dicho de una persona o de una cosa: Ir a menos, perder alguna parte de las condiciones o propiedades que constituían su fuerza, bondad, importancia o valor». Su segunda acepción es propia del lenguaje especializado marítimo, pero también nos interesa: «Dicho de una embarcación: Separarse del rumbo que pretende seguir, arrastrada por la marejada, el viento o la corriente».

Ambas acepciones, al aplicarse una comunidad humana en su conjunto, conllevan un mecanismo básico de simplificación de lo real que reduce el número amplio y heterogéneo de los millones de miembros

³² <https://www.cervantesvirtual.com/obra/obra-completa-2011/>.

de dicha comunidad, de cualquier edad, estado y condición, del presente -vivos, por tanto- y del pasado -desaparecidos, aunque reelaborados por la memoria-. Esta gran variedad de opiniones, de tendencias, de adhesiones o rechazos a unas u otras ideas, normas, gustos, prácticas, etc., a través de la ficcionalización sociológica de lo real se reducen a una individuación imaginaria, la 'Nación'. A esta, entonces, se la examina y diagnostica como si se tratara de un señor o una señora concretos en un consultorio de medicina general. Doña Francia, la señora España, el señor Portugal, la paciente Cataluña. Podría diagnosticarse desde un simple resfriado hasta una dis-cartrosis cervical crónica.

Pero, bromas aparte, por supuesto que toda enfermedad es relativa; relativa a un estado óptimo de salud. Y si el concepto de salud no ofrece dudas en cuanto a su uso no metafórico, y, sobre todo, a su aplicación individual, al metaforizarlo para encajar en ella a una colectividad, considerada transgeneracionalmente, y al no ceñirse al ámbito de la salud, esto es, al no referirse a enfermedades colectivas (como plagas, epidemias o intoxicaciones alimentarias colectivas), entonces se vuelve necesario fijar parámetros para evaluar el estado de 'salud' de un pueblo-nación.

Los parámetros para establecer el grado de 'decadencia' de un pueblo o nación son variables en calidad y cantidad. Piénsese tan solo que entre tales parámetros se distinguen, y enumeremos sin jerarquizar, la economía, el comercio (producción, importación, exportación de agricultura, pesca, ganadería, artes, caza, textiles...), la literatura, la arquitectura, la pintura, las ciencias puras y aplicadas, técnicas, las relaciones internacionales, los conflictos o las paces y sus tipos diversos: tipos de guerras y tipos de paces, el estado de salud de cada individuo del conjunto-pueblo, las religiones. Y añádanse elementos colectivizables al gusto o interés de cada cual.

De ahí que, como veremos, en cada latitud ideológica se haya utilizado con alegría el concepto de decadencia, y siempre como condición para la acción política o estética. Flexible, maleable, colmable a voluntad, como las nociones de 'bien' o de 'mal', la idea de 'decadencia' circuló durante el siglo XIX entre artistas e ideólogos del rechazo de lo oficial.

La llamada 'Generación del '98' -que tematizó el tan repetido '98', el 'problema' de España y su 'decadencia'- fue, como sabemos, un invento de Azorín, con fecha de registro (1913). Una invención, la del '98', tan operativa como exitosa. Hasta tal punto que, como todas las construcciones culturales, acaban por producir un efecto de realidad objetiva, material. Pero conlleva la -desaconsejable- potencia de inducir en una ilusión de homogeneidad estilística e ideológica que, como también sabemos, no existió de modo constante entre intelectuales y artistas como Unamuno, Valle-Inclán, Maeztu o Azorín. Se suele considerar, siguiendo la invención de Azorín, que la principal

característica de la 'Generación del '98' sería 'su' preocupación por el llamado 'problema de España', o, más bien, 'las tematizaciones de España como problema'. Pero esas tematizaciones literarias, en poemas, cuentos, novelas, ensayos -y el ensayo es un género literario, particular a su manera, o incluso paraliterario-, no tenían, en cuanto tal ocupación mental 'nacional', absolutamente nada de original, de 'nacional'. Ya por aquel entonces el sistema ideológico nacional llevaba décadas, o incluso siglos, como hemos visto en el primer capítulo, condicionando y desarrollándose entre los sistemas culturales occidentales, aflorando especialmente en la literatura, ámbito de producción de identidad cultural desde donde es mucho más fácil asociar una lengua a un *Volksgeist* o espíritu nacional (o raza, o *raça*, o *poble*). Esto es: en todas las naciones europeas se tematizó la nación como problema. Y no menos en sus extensiones ultramarinas. Y, casi siempre, articulándolo en mayor o menor medida con la construcción conceptual de la 'decadencia'.

Es que, de hecho, a pesar de la supuesta vocación transnacional general de los simbolismos-modernismos que Balakian o Wellek, no sin fundadas y compartidas razones, les atribuían, es innegable que parte de las creaciones artísticas a las que podemos colgarles de una u otra manera la etiqueta simbolista-modernista abasteció de iconografía y metáforas a los nacionalismos de comienzos del siglo XX, los cuales derivaron en ultranacionalismos, con los resultados conocidos. Ciertamente, las especificidades regionales son un hecho comprobable y documentable, cómo negarlo. Por ejemplo, la ideología cultural y política del Iberismo, por lógica geográfica, acotable territorialmente y, por lo tanto, nacionalmente.³³ Esto nos permite aunar las generaciones de 1970 y del 1998. Pero hay también demasiados aspectos transpirenaicos, por usar una expresión que fue cayendo en desuso desde el tratado de Schengen, hay demasiados aspectos estilísticos y temáticos compartidos por artistas de unos u otros países, esto es, estilos y temas supranacionales, como para seguir persistiendo en etiquetas que aíslan o provincianizan demasiado a autores como Valle-Inclán, o a su 'maestro' Rubén Darío. Aunque la institución filológica del hispanismo se ha esforzado por establecer las particularidades del Modernismo hispánico e hispanoamericano. Sin embargo, así y con todo, las fuentes culturales de los Modernismos de España e Hispanoamérica acaban por conducirnos, en gran medida, a 'París'.

Volviendo al primer suplemento de la *Historia y crítica de la literatura española*, podemos leer en el texto «Fin de siglo y modernismo»,

33 Aun y cuando no deberíamos olvidar nunca la dimensión ultramarina de lo ibérico.

de Hans Hinterhäuser³⁴ cómo se explica la función de concentración y difusión de París como epicentro de los Simbolismos-Modernismos:

Como es sabido, en la últimas décadas del siglo XIX París era el foco de irradiación cultural de Europa: de allí partían los grandes movimientos literarios y artísticos, como el Naturalismo, el Simbolismo o el Impresionismo; sólo de allí podía, pues, difundirse hacia el resto del mundo –y generalmente en su forma francesa– la palabra que habría de definir la conciencia de la época y el estado espiritual del siglo que declinaba: “Fin de siècle”. (Hinterhäuser 1994, 77)

Esto es, París fue, tanto en el siglo XIX, como en el XX de Mário de Sá Carneiro, Pablo Picasso, Maruja Mallo o Joan Miró, y para tantos otros artistas, una zona desnacionalizada en la cual se concentró y desde la cual se difundió el heterogéneo aglomerado de estéticas, filosofías, éticas, políticas, posturas ante la religión, por el resto del mundo europeo (metropolitano, colonial o poscolonial). Ello, por motivos como el prestigio de aquella capital, de su cultura, el poder de su centralidad borbónica-napoleónica, su localización geográfica en Europa... en fin, de todo se ha escrito y dicho sobre la ciudad de las luces, de la guillotina y de la Torre-Eiffel. Pero se trata de un complejo cultural, el Simbolista-Modernista, sin lugar a dudas transnacional (ni francés, ni español, ni hispanoamericano, sino de todo un poco), como de hecho formula Mainer, citando a Kronik. Éste pone en juego el concepto de *Zeitgeist*. Es una cuestión de época, no nacional. Como escribe José-Carlos Mainer:

De modo algo superficial pero atractivo queda claro que, en palabras de Kronik, “el modernismo hispánico participa de un *zeitgeist* y se enlaza en una larga serie de manifestaciones culturales: la música de Wagner y de Debussy, la filosofía de Schopenhauer y Nietzsche, el misticismo de la novela rusa, el misticismo escandinavo, la pintura prerrafaelita y la impresionista” [...] su cautela verbal refleja, en el fondo, el pugilato latente de dos concepciones: la que se conforma con definir el período con una vasta digestión de elementos heterogéneos y se conforma con describirlos y aquella otra que, sobre esa misma base, intenta una explicación unitaria y coherente. (Mainer 1994, 63)

Esta cita contiene dos núcleos temáticos señalables. Aparte de la noción, enunciada por Kronik, de un espíritu de época compartido por

34 Texto publicado originalmente como «El concepto de fin de siglo como época», en las *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano*, organizado por Guillermo Carnero en 1985, en Córdoba.

una territorialidad transnacional, la segunda parte de la cita, ya en palabras de Mainer, se refiere a una cuestión fundamental de método. Es este nuestro propósito: definir unitaria y coherentemente, hasta donde sea posible, el período simbolista-modernista, desde el concepto de heteromímesis. Esto, sin olvidar jamás que si hay algo que caracteriza especialmente nuestro período es la fragmentación definitiva del canon unitario académico, de los sistemas; fragmentación, que no anulación. No fue el final de nada, sino la creación y exploración de múltiples escuelas, dentro del culto a la individualidad, a la originalidad individual, genuina o de segunda mano, impostada, como en el caso posterior del futurismo marinettiano, la proliferación confusa, desordenada, paradójica, de obras y estilos convergentes, divergentes o ajenos los unos a los otros en esencia y en todas las artes, incluso con la creación de nuevas artes, como la fotografía. Todo ello, en combinaciones variabilísimas de modos espectaculares de capitalismo e individualismos genuina o *poseurment* antisistema, antiburguesismos o antiparlamentarismos. Algo en lo que se profundizará a continuación, con la oposición herejía-rebeldía frente a dogma-canon. Ello, porque, ante todo, los simbolismos-modernismos surgen como una actitud de rebelión contra los preceptos inmediatamente contemporáneos o anteriores: artísticos, pero también ideológicos y, por tanto, políticos, científicos, religiosos. Según Juan Ramón Jiménez, figura mayor y tutelar de los simbolismos-modernismos en lengua castellana:

El Modernismo no fue «solamente una tendencia literaria...» sino «una tendencia general... no [una] cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza. (Jiménez 1980, 62-5)

Lily Litvak, en «Sobre el decadentismo español», artículo integrado en el primer suplemento de la *Historia y crítica de la literatura española*, nos da una idea de cómo se fue desarrollando el concepto de decadencia durante el siglo XIX. Nos interesa, sobre todo, cómo se entrelazó el mito de las tres edades del hombre y la libre mezcla de conceptos biológicos (como lo es el de 'raza') y político-culturales (como lo es el de 'nación').

Según esta crítica, quien parte de una comparación entre las ideas del siglo XVIII (luminosas, optimistas) y las del XIX (apreensivas, pesimistas), esto es, desde la medida que permite la oposición conceptual optimismo-pesimismo:

El pensamiento decimonónico, por el contrario, se apoya en una concepción más pesimista de la existencia, y los tonos sombríos

se acentúan a medida que avanza el siglo. La humanidad se veía sometida a las necesidades del determinismo físico, fisiológico y social, que aplastaba al individuo bajo las leyes de la herencia y a la especie bajo las de la evolución.

Este sentimiento nace de una actitud pseudocientífica: la decadencia de la raza. Aun antes de que Max Nordau publicase su libro sobre el tema, la idea de la degradación general de las razas europeas se había extendido, enraizada en las teorías darwinianas sobre la evolución de las especies. Se deducía que la humanidad seguiría el mismo camino que todas las especies animales y que los individuos; de la juventud a la madurez y luego a la vejez. Los pueblos europeos, herederos de una larga evolución, estaban amenazados por una decrepitud inevitable y condenados a una próxima muerte por el asedio de pueblos más bárbaros y vigorosos [...] En las antiguas civilizaciones decadentes encontraron los finiseculares una predicción de su futuro. Estas satisfacían, además, un esteticismo masoquista que cultivaba los sentidos, la suntuosidad, las delicuescencias más complicadas, las orgías más bárbaras, los perfumes más extraños, las matanzas más sangrientas. (Litvak 1994, 96-7)

El paradigma de la 'decadencia' conlleva, pues, una dimensión estética, que según la autora sería 'masoquista', pero que nosotros entenderíamos al sadomasoquismo. Lo cual es lógico, en una cultura, la occidental, de matriz judeocristiana. La Biblia y sus derivados posteriores abundan y se recrean en episodios e imágenes de ese tipo, como se entiende inmediatamente cuando se leen con cierto distanciamiento teórico-crítico.

Aprovechemos para matizar que ni el 'pesimismo' ni el 'optimismo' son exclusivos de ninguna época: el pesimismo del siglo XIX hunde sus raíces más próximas en pensadores de la Ilustración como Voltaire, a quien hemos señalado con relación al escepticismo radical y, para algunos, pesimista de Friedrich Nietzsche. Además de que tanto optimismo como pesimismo son dos nociones muy problematizables y en varias direcciones. Pero, hecha esta salvedad, destáquese la atracción hacia las ruinas y el recurso a todo un campo semántico relacionado o interseccionado con éstas, la fascinación respecto a las 'decadencias' (del pasado), al tiempo que por lejanías exóticas. Ambas inclinaciones son sintomáticas de un deseo, consciente o no, de distancia, tal como ocurre con el procedimiento estilístico de la ironía. No es algo nuevo: ya Montesquieu había tomado una exótica Persia para problematizar su Europa de comienzos del siglo XVIII y Cadalso hizo lo propio con sus más cercanas *Cartas marruecas* (1774) que preparan una crisis de la Ilustración bien sembrada de semillas de Romanticismo.

El sistema ideológico de la 'decadencia' es, por lo menos, doble: por un lado, político (imperial y postimperial), siendo en este sentido el decadentismo político del siglo XIX heredero del de los siglos de oro; por otro lado, el culto estético de manifestaciones artísticas de períodos históricos políticamente considerados como decadentes.

Aunque ambos sentidos de la 'decadencia' sean meridianamente distintos, e incluso irreconciliables según la perspectiva (uno, es de signo negativo; el otro, positivo), ambos se combinaron en figuras como Rubén Darío, Valle Inclán o Eugénio de Castro y contribuyeron al tenor aristocrático de sus prosas, que son siempre poéticas, simultáneamente con un antiburguesismo igualitario, por lo que cabría hablar de una ética anarcoaristocrática.

Así, piénsese que la elaboración de reflexiones de tipo, en última instancia, ético y político sobre la 'decadencia nacional', en el área ibérica, tiene sus antecedentes directos en la época de máxima expansión de los imperios portugués y español. Figuras como el Quevedo de «miré los muros de la patria mía» o el predicador António Vieira de la *História do futuro* nos sirven como ejemplos, pero sólo son dos entre muchísimos nombres que podríamos evocar.

A causa de su índole disfórica, el discurso de la 'decadencia' se presta a la marginalidad respecto al canon, pues lógicamente sería un contrasentido su promoción activa, expresa, consciente, desde las autoridades oficiales, salvo en contadas circunstancias de toma y consolidación del Poder por parte de esas mismas instancias, que han tendido a equiparar 'decadencia' a 'degeneración' moral (tanto en la Alemania nacionalsocialista como en la Unión Soviética, por ejemplo). Por ello, aunque no sea condición necesaria para una determinada representación heteromimética el discurso decadente, ni la representación de la decadencia, el Decadentismo estético se acopla harmónicamente a representaciones heteromiméticas, por su índole no oficial o paraoficial.

Como se ha visto al principio de esta sección, en el fragmento tomado de *El mundo como voluntad y representación*, y después en Litvak, hay en el siglo XIX un trasfondo importante de lo que podríamos llamar, con las reservas ya manifestadas, pesimismo filosófico. De esta concepción negativa del ser pueden derivarse, fundamentalmente, dos actitudes: una, inactiva respecto a la esfera pública, esto es, apolítica (atracción respecto a la ataraxia, al alejamiento de la sociedad, y precursora de la doctrina del arte por el arte); la otra es la opuesta, la activa respecto a la esfera pública, esto es, política ('acción' que, por cierto, sería el título de una revista cabeza de proa del expresionismo en la Alemania de los años veinte: *Die Aktion*). Esta ambivalencia del pesimismo la expresó Antero de Quental a través de una paradoja: «só os pessimistas são capazes de chegar ao verdadeiro optimismo» (1946, 193)

No son incompatibles, en absoluto, ambas actitudes (la inactiva y la activa), pues ambas, en el arte, buscan la transformación radical, el cambio *revolucionario* y reflejan algún tipo de rechazo respecto a los discursos optimistas o porvenireros de oficio. Como sabemos, en la Península Ibérica del siglo XIX (tras la invasión napoleónica), la preponderancia mundial de los imperios portugués y español fue deviniendo en el dominio de los imperios septentrionales.

En *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos* (discurso pronunciado el 27 de mayo de 1871), Antero, quien guarda analogías con Unamuno en el sistema cultural portugués, afirmaba:

A decadência dos povos da Península nos três últimos séculos é um dos factos mais incontestáveis, mais evidentes da nossa história: pode até dizer-se que essa decadência, seguindo-se quase sem transição a um período de força gloriosa e de rica originalidade, é o único grande facto evidente e incontestável que nessa história aparece aos olhos do historiador filósofo. (Antero de Qental 2018, 11)

Esta «evidencia incontestable» es, claramente, cuestión de interpretación. Sin embargo, la vehemencia de un librepensador como Antero, no subordinado a disciplinas de partido ni a dogmas de fe inamovibles, debe tenerse en cuenta como ejemplo del tipo de dinámica de combate vigoroso a través de los discursos, algo muy característico de aquella época y cuyas marcas retóricas, cuyos *pathoi* se alargan hasta hoy. El poeta filósofo sigue abundando en su análisis e interpretación de la historia (economía, política, religión, artes):

A Península, durante os séculos XVII, XVIII e XIX, apresenta-nos um quadro de abatimento e insignificância, tanto mais sensível quanto contrasta dolorosamente com a grandeza, a importância e a originalidade do papel que desempenhámos no primeiro período da Renascença, durante toda a Idade Média, e ainda nos últimos séculos da Antiguidade. Logo na época romana aparecem os caracteres essenciais da raça peninsular: espírito de independência local e originalidade de génio inventivo. (2018, 11)

Pero, ¿qué viene a ser esto-eso de la «raza» peninsular? El texto anterior es un excelente ejemplo de la mixtificación elaborada a partir de los discursos históricos, con posterior combinación de esa mitologización de los hechos con la metáfora inconsciente o involuntaria de la 'raza', desahuciada ésta de su dominio estrictamente biológico hacia la tan literaturizada 'historia' de la cultura. Quizá no esté de más recordar que este uso del vocablo 'raza' es absolutamente científico. Desde el punto de vista científico, el de entonces y el actual,

se trata de un uso analfabeto del concepto, que recordemos, es, como se lee en *Biología evolutiva*, de Ulrich Kutschera:

Variedade geográfica (adaptada a condições climáticas locais) existente no seio de uma espécie (bioespécie) de ampla distribuição. Entre as raças, ao contrário do que acontece entre as espécies, pode dar-se cruzamento (geração de descendência fecunda). [...] C. Darwin e outros biólogos oitocentistas utilizavam frequentemente o termo raça, mas hoje ele é quase sempre substituído por subespécie. Exeção: criação de animais (por exemplo, raças de cães). (Kutschera 2013, 438)

Es interesante este abastardamiento del concepto de 'raza', en parte por sus nefastas consecuencias históricas y en parte porque nos sirve como prueba para deconstruir otras falacias continuamente asumidas como razonables y 'positivas' por segmentos mayoritarios e influyentes de cualquier sociedad. A finales del siglo XIX e inicios del XX, el *pathos* de lo racial (malentendidamente 'racial', en fin) formaba parte del discurso intelectual occidental y se alargó hasta nuestros días, desde conceptos nacionalistas como el de 'hispanidad', 'mexicanidad', 'portugalidad' y todas las '-ades' que se deseen encontrar o inventar, hasta denominaciones de posracialismo positivo como las de 'música étnica' u otros análogos, descartando, por descontado aunque no por inexistentes, los discursos de racismo excluyente o de enfrentamiento, como el neofascista-*retro* (tan de moda otra vez).

Tanto en los textos de la *Geração de 70* como en los de la Generación del '98, desde los años setenta del XIX hasta bien entrado el XX, se trata de un importante concepto. Recuérdese, por ejemplo, cómo Pío Baroja lo incluye como elemento de debate en su problematización de 'lo español'. Cómo en *El árbol de la ciencia* (1911) atribuía a un supuesto elemento semítico (judeocristiano) determinadas características negativas del 'pueblo español'.

Así, durante el siglo XIX se va desarrollando una tendencia ideológica que asocia la esfera de las ciencias aplicadas que sirven para la actividad comercial, las ciencias utilitarias, entonces en inédita expansión, al afán estipendiario. La fundamentación bancaria del comercio internacionalizado llevaría a una asociación entre comercio y bancos, esto es, entre la utilidad transaccional y la práctica institucionalizada de la usura. De aquí al rebrote periódico, actualización del secular antisemitismo creado y especialmente cultivado por el catolicismo y el islam, aquí con el añadido de la pátina cientifista que marcó la segunda mitad del ochocientos y que ha llegado hasta nosotros. Por ello, el antisemitismo se conecta con los diversos anti-burguesismos de los siglos XIX y XX, fueran aquéllos de izquierdas o de derechas, y añadiéndose, además, el tema de la 'decadencia'.

Recuérdese el feroz antisemitismo de un eminente teórico del XVII sobre la 'decadencia', Francisco de Quevedo.

Análogo al de Antero de Quental de la *Geração de 70* será el espíritu que animará los esfuerzos regeneracionistas en España y particularmente la línea crítica que apreciamos desde Goya, por Larra y hasta el noventayochismo, sin olvidar que José Cadalso, en sus *Cartas marruecas*, ya elaboraba un discurso perfectamente homologable con el de estas últimas citas: mitificación a gusto del pasado; falacia de lo colectivo tomada como realidad factual (el 'glorioso' papel que 'nosotros' desempeñábamos... antes incluso de que hubiéramos nacido); selección, también a la sazón, de elementos de buena memoria retirados de cierto siglo, mientras que de otros siglos se resaltan los aspectos negativos.

Uno se figuraría, al leer el significativo lamento de Antero de que «a Península, durante os séculos XVII, XVIII e XIX, apresenta-nos um quadro de abatimento e insignificância, tanto mais sensível quanto contrasta dolorosamente com a grandeza, a importância e a originalidade do papel que desempenhámos» (2011, 11), que toda la población ibérica sufría jaquecas o depresiones, fuera rica, pobre o medipensionista, estuviera enferma o sana, en una batalla, en el casino o confesándose.

Quedan muy claras las pseudopremisas en las que se basaban muchas de las discusiones de aquellos años, en particular las que atañían a las 'decadencias' nacionales. De cualquier manera, lo que más nos interesa es entender cómo la idea de 'decadencia' condiciona o se articula con los simbolismos-decadentismos. Fue, el XIX, un siglo de barricadas, de rebeliones descendientes de la Revolución burguesa de la Bastilla. Y al mismo tiempo, y no hay contradicción en esto, una época en la que desde las artes se fomenta un cierto antiburguesismo, éste sí, problematizable, sobre todo porque la mayoría de sus agónicos protagonistas provenían del mundo burgués, pequeño o altoburgués, pero burgués al fin y al cabo. En fin: un antiburguesismo burgués. O un burguesismo rebelde.

El concepto o la sensación de 'decadencia', inducido en buena medida por acciones y productos culturales, animará tales rebeldías: la política y la estética, y viceversa, rebeldías directas e indirectas.

Los nombres de Richard Wagner y de Rubén Darío serán dos ejemplos muy relevantes, y algunos de cuyas palabras se examinarán más adelante, a propósito de la rebeldía antiburguesa estética, poniéndolas en relación con esta conexión entre 'decadencia' y 'revolución'. No pocas figuras simbolistas-modernistas vivieron, si no siempre, al menos durante algún tiempo, entre la torre de marfil y las barricadas, entre el arte por el arte y la rebelión social. Es lo que veremos ejemplificando con los casos referidos, tal como, más tarde, Valle-Inclán o Pessoa, quien vendrá a colación solamente porque tal como Valle ilustra perfectamente la continuidad entre Simbolismos y Vanguardias.

Toda la época, en realidad, está impregnada de este complejo ideológico de rechazo hacia la actividad financiera y comercial.

El Decadentismo, pues, no puede ser deslindado de la idea reguladora simbolismos-modernismos, pues forma parte de ella. Como escribe Hinterhäuser en el primer suplemento de la *Historia y crítica de la literatura española*:

Decadencia y Fin de siglo eran a finales del siglo XIX y comienzos del XX conceptos complementarios (la frecuencia de las palabras «décadent» y «décadence» debió de ser algo mayor). Ambos eran igualmente sugestivos, y los representantes de la ideología en ellos contenida eran en gran parte los mismos. (Hinterhäuser 1994, 81)

Decadencia, crepúsculo, Gotterdämmerung... En este ensayo serán temas particularmente relevantes al analizar *As Naus* desde la estética valleinclaniana del esperpento, pues la 'decadencia' en ambos sentidos, el biológico de los personajes, y el metafórico para el imperio portugués, forma un eje de toda la novela. En parte, porque se trata de una idea que surge en contextos imperiales o postimperiales, que es lo que tenemos en esa obra, tal como en *Tirano Banderas*. También porque es una idea clave al enfocar las corrientes iberistas de ciertos momentos del siglo XIX y XX, que ocuparon fundamentalmente a intelectuales de las Generaciones del '70 en Portugal y del '98 en España. Tanto *Tirano Banderas* como *As Naus*, a pesar de su relativa lejanía temporal (que al referirnos a obras artísticas podría no ser tanta, como se ha argumentado) son novelas que tratan con una perspectiva marcadamente decadentista sistemas culturales imperiales y poscoloniales. Temática y estilísticamente. En ambas se problematiza la 'nación', a partir de un diagnóstico decadentista. Además, ambas novelas tendrán un alcance ibérico, tal como se detallará.

2.7 Burgueses antiburguesismos: acciones directas e indirectas

Consideremos una vez más algunas palabras de Juan Ramón Jiménez (1980), uno de los protagonistas destacados de aquella época, cuyas reflexiones podemos leer en «Modernismo en América y España (apuntes de una conferencia)». Juan Ramón explica el origen del término modernismo, que nos servirá aquí para usarlo en el sentido de Mainer y de Balakian:

El modernismo, el movimiento modernista, empezó en Alemania a mediados del siglo XIX y se acentuó mucho a fines del siglo XIX. Fue muy importante entre los teólogos que empezaron ese movimiento. La idea era unir los dogmas católicos con los descubri-

mientos científicos modernos; y el papa Pío X publicó, divulgó una encíclica excomulgando a todo ese grupo [...] la encíclica *Pascendi gregis* del papa Pío X contra el modernismo en general, no solamente contra el teológico, sino el literario; contra todo el modernismo. (Jiménez 1980, 62)

La traducción de esta encíclica es *Apacentando al rebaño del Señor* y, a pesar de lo que da a entender la cita de Juan Ramón Jiménez, no daba nombre a la época, o a la corriente de pensamientos, sino que reaccionaba ante la multiplicidad de heterodoxias aparecidas, sobre todo, a partir de la progresiva pérdida de poder efectivo de la iglesia católica frente a la circulación de ideas escépticas (desde el siglo XVIII). En la misma *Enciclopedia Católica* (1907-12) se explica con detalle la etimología de 'Modernismo', que atribuye a Rousseau (1769). La *Pascendi dominici gregis* se dirigía, principalmente, a la 'teología modernista'; no refiere específicamente las artes o la literatura. Empero, se consideran todas aquellas ideas a las cuales atribuye la causalidad, de una u otra forma, del debilitamiento del sistema dogmático católico. La defensa del dogma como elemento axial de todo el cuerpo doctrinario de la Iglesia, con toda una argumentación teológica que no rehuía aspectos problemáticos de la polémica, concluye con un anatema contra todo 'modernismo', que puede leerse en la página oficial del Vaticano:

es deber de los obispos cuidar que los escritos de los modernistas o que saben a modernismo o lo promueven, si han sido publicados, no sean leídos; y, si no lo hubieren sido, no se publiquen. No se permita tampoco a los adolescentes de los seminarios, ni a los alumnos de las universidades, cualesquier libros, periódicos y revistas de este género, pues no les harían menos daño que los contrarios a las buenas costumbres; antes bien, les dañarían más por cuanto atacan los principios mismos de la vida cristiana. (*Pascendi dominici gregis*)³⁵

La relación entre canon y dogma es, así, meridiana; tal como su reverso, la herejía, que no deja de ser correlativa a la actitud de rebeldía. En otros términos, fue una época de conflictos entre sistemas fijos (ortodoxia/dogma) y sistemas abiertos/ideas flexibles (escepticismo).

Vemos, así, cómo el término 'modernismo' está necesariamente conectado a este otro de 'herejía' (que implica excomunión, como se sabe). La herejía es la heterodoxia, la opinión diferente respecto a un sistema conceptual canonizado, institucionalizado, fosilizado. Así,

³⁵ https://www.vatican.va/content/pius-x/es/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-gregis.html.

uno se arriesgaría a suponer que es característica de los Simbolismos-Modernismos una triple herejía-rebelión.

Primero, respecto a los cánones religiosos, que han condicionado en buena medida los códigos morales. Ante estos, se desarrollan durante el siglo que estamos enfocando rebeldías de tipo filosófico, científico, teológico y moral, que suponen ontologías no oficiales, no canónicas.

En segundo lugar, hacia los cánones político-económicos, polarizados en aquellos años entre el conservadurismo afecto a las estructuras sociales del Antiguo Régimen y los liberalismos constitucionalistas, fueran estos republicanos o monárquicos. Paralelamente a estos sistemas ideológicos oficiales, se alza otro tipo de herejía o rebeldía: el antiburguesismo de diverso tono y contenido y sobre todo un mito moderno *par excellence*, el de la revolución.

En tercer y último lugar, ante los cánones estéticos, artísticos. Son estos, como se ha ido viendo, los que se relacionan directamente con la representación grotesca, al legislar o normativizar las prácticas artísticas y particularmente los límites de estas. Época de renovaciones o innovaciones estéticas extremas, el siglo de los simbolismos-modernismos fue, es innegable, el de la disolución o secundarización de los paradigmas de representación teorizados por las poéticas clásicas de la ortomímesis. Esto, aparte de la progresiva autonomización del arte respecto a funciones 'extraartísticas', con todo lo problemático que puede llegar a ser esta distinción.

A cada esfera del sistema canónico de cada época le corresponde un tipo de herejía o rebeldía.

Desde la filosofía, como hemos visto con anterioridad, Immanuel Kant había culminado el subjetivismo racionalista inaugurado por el *cogito* cartesiano. Con ello, se relativizaba con fundamento todo conocimiento, y con esta relatividad general de las posibilidades del conocimiento se cargaba de autoridad la relativización del ser. Así, varias ontologías podían legitimarse al margen de la ontología canónica u oficial. Simultáneamente, aumenta la difusión de ideas al margen de sanciones o filtros oficiales, en parte por el relajamiento de la Santa Inquisición, iniciado en el siglo XVIII, junto con la proliferación de encuentros libres para el intercambio de ideas y experiencias, en tertulias o clubs. En España, las Sociedades de Amigos son un ejemplo interesantísimo. Esta mayor difusión se debe en no menor medida a la prensa y a la circulación de textos impresos: folletos, periódicos, libros. Se defiende la libertad de cátedra, en consonancia con nuevas teorías educativas, como el Krausismo (que tanto influyó en el ámbito ibérico, y específicamente en las generaciones de 1970 y de 1998). No es ajena a nuevas propuestas pedagógicas la teoría rousseauniana del 'buen salvaje', que sirve también como argumento para rechazar los cánones sociales. Existe, paralelamente, una línea de pensamiento que podríamos denominar la del 'mal salvaje', de la

que el marqués de Sade sería un ejemplo señalado y quizá extravagante, pero cuya inclusión de la especie humana en el sistema natural en general, entre las demás especies, lo convierte en precursor de las teorías evolucionistas de la segunda mitad del XIX. Esta línea la seguirían, a sus maneras respectivas, pensadores o artistas como Nietzsche o Bataille, y de ella podría ser Luis Buñuel el ejemplo ibérico más señalado en el siglo XX.

Junto a los materialismos y empirismos post-XVIII, están los neoplatonismos heterodoxos, que fueron importantísimos para la reformulación estética de los simbolismos-modernismos. Doble herejía: ante el materialismo/positivismo y ante el dogma católico institucionalizado. Cristianismos heterodoxos, espiritualismos y esoterismos alternativos como la teosofía, tan importante para Rubén Darío, maestro elegido por Valle, que llegarían hasta las vanguardias: es ese el sentido del *menino Jesus* de Alberto Caeiro, o la conexión ocultista de Fernando Pessoa con Aleister Crowley. Las doctrinas esteticistas del arte por el arte son, en cierto sentido, una espiritualidad o religiosidad alternativa, no institucionalizada. Finalmente, no hay que olvidar un hecho frecuentemente ignorado, consciente o inconscientemente: el siglo XVIII y, sobre todo, el XIX, son, en toda la historia, la época en la que el agnosticismo y el ateísmo salen del armario. La separación progresiva entre el Estado y la Iglesia es anterior, pero la rigurosa separación de ambos ámbitos, esto es, el laicismo político-ideológico, se va extendiendo durante el siglo XIX, muy inspirado por el ejemplo de la Revolución Francesa pero con raíces en pensadores prerrepúblicanos.

Detengámonos, ahora, en las herejías o rebeldías político-económicas, ante las cuales no podemos en ningún caso abstraernos de los acontecimientos revolucionarios de 1789, que significaron la insurrección de la burguesía ante la aristocracia. Sobre esta relación entre el modernismo y «radicalismos pequeñoburgueses» escribe José-Carlos Mainer que:

no pueden considerarse la difusión y los intereses del movimiento modernista al margen del acelerado y conflictivo proceso de cambios sociales en cuyo marco se produjo. El modernismo es, en fin, comparecencia política de los radicalismos pequeñoburgueses o de ideología milenarista ácrata, significa proliferación de periódicos y modernización del circuito de la letra impresa, supone una nueva reglamentación del mercado artístico en la que no pocos se ven a sí mismos como un proletariado estético en trance de permanente subversión. (Mainer 1994, 68)

El crítico confirma la importante interacción o dependencia entre estética y sociedad, aludiendo al origen burgués de los antiburguesismos decimonónicos, lo cual se extiende hasta nuestros días. Desde

el revolucionarismo antiburgués cultivado en el seno de la burguesía y de parte de la aristocracia surgen, desde finales del XVIII, figuras que cuestionan todo el modelo de relaciones socioeconómicas (Sade, Kropotkin, Bakunin, Mary y Pierce Shelley, Marx, Engels, Wagner, Antero, Unamuno...), oscilando entre el reformismo pragmático y el reformismo radical, esto es, revolucionario. De ahí que el ímpetu de ruptura innovadora, revolucionaria, se arraigara en las prácticas artísticas. Marx, Proudhon o Bakunin son ideólogos fundamentales para entender bien los Simbolismos-Modernismos y la relación de estos con la acción política directa o, al menos, radical y antisistema. Todo esto, en el marco general de un estatismo descendiente del republicanismo francés, que en cierto sentido sustituyó la institución de la Monarquía absoluta por la de la Nación absoluta, y diferentes concepciones de constitucionalismo, de republicanismo y de monarquía, con combinaciones tan diversas como las que se enfrentaron durante todo el siglo XIX en el orbe occidental. Piénsese en la análoga o paralela historia de los reinos ibéricos a lo largo de ese siglo y del previo: del reformismo monárquico de las casas de *Bourbon* y de *Bragança* hasta -mediada la invasión napoleónica de 1808-14 y la posterior gobernanza británica de Portugal- la larga serie de guerras entre 'liberales' y 'reaccionarios' a uno y a otro lado de la 'raya'. No era ajeno a estos conflictos el establecimiento, más acelerado que gradual, y ciertamente problemático, de la urbanización e industrialización en sociedades de muy desigual distribución de las plusvalías de la producción y del comercio, ya a escala global. El arte simbolista-modernista no puede desvincularse de ese dinero generado por el capital y por su concentración en grupos restringidos de población. José-Carlos Mainer llama la atención hacia «lo que este movimiento tuvo de típicamente urbano y de vinculación a clientelas burguesas enriquecidas por el comercio o la industria» (Mainer 1994, 69). Tan solo lo señalo como una posible contradicción latente en las artes de ruptura o revolucionarias, de las cuales un extremo muy clarificador puede ser el futurismo fascista, que surgiría como anticonvencionalismo postsimbolista radical y que serviría de utillaje estético para el totalitarismo mussoliniano, pequeñoburgués y conservador.

Resultará interesante desglosar algunos fragmentos de una figura a la cual ya se ha aludido en varias ocasiones, fuente de inspiración de primer orden para lo que aquí se está denominando Simbolismos-Modernismos: Richard Wagner (1813-1883). Conocido sobre todo por su obra operística, fue además un influyente ensayista que intervino políticamente extremando el sistema ideológico de la Revolución Francesa: *liberté, égalité, fraternité*. Se nos presenta como destacadísimo ejemplo de la combinación de las tres herejías-rebeldías, y con ello nos aclarará la índole compósita de creadores clave del período: Antero de Quental, Valle-Inclán o el maestro elegido por éste, Rubén Darío. En todos estos artistas se combinó, en modos diversos, las ideas de

revolución -libertad, igualdad, fraternidad- de superioridad y autonomía del arte con un cristianismo heterodoxo que intentaron armonizar con la adoración hacia cánones estéticos e individuales helenísticos. Por cierto, la autoridad de Wagner, tan reconocida por Charles Baudelaire, llegó por lo menos hasta las vanguardias.³⁶ Piénsese en la elección de la apertura de *Tristán e Isolda* para la primera película expresamente surrealista, *Un chien andalou*, de 1929, de Buñuel y Dalí. Como escribe Carlos da Fonseca en su introducción a *A Arte e a Revolução*: «os dois ensaios *A Arte e a Revolução* e *A Obra de Arte do Futuro* antecedem, em muitos aspectos, as duas correntes estéticas contestatárias mais importantes do nosso século (Expressionismo e Dadaísmo)» (Fonseca 2000, 30). Wagner, quien a finales de los años cuarenta del siglo XIX había participado en acciones subversivas revolucionarias, combinando a Proudhon y a Bakunin, y que aún estaba lejos de ser el Wagner marcado por el pangermanismo ultracristiano y antisemita de sus últimas décadas, fue un defensor, convencido y practicante, de la acción directa revolucionaria y de algo que podríamos denominar anarcoaristocratismo estético-político.

En 1849 escribe *Die Kunst und die Revolution*, entre el periodo medio y el último y gran periodo de su obra operística, cuando pasa a expresar sus críticas a la sociedad mediante una gran construcción artística de recreación mitológica, refinando el empleo romántico de escenarios y ambientes medievales o shakespearianos para dicho fin.

En este texto de intervención, el compositor defiende una complementaridad entre revolución estética y revolución social. En traducción al portugués de José M. Justo, leemos cómo Wagner combina ideales aristocráticos con anhelos revolucionarios igualitarios. Es lo que hemos llamado anarcoaristocratismo. Según el compositor:

Só a grande Revolução da humanidade, cujo longínquo início reduziu a ruínas a tragédia grega, nos pode vir a dar uma tal obra de arte [el drama, la tragedia: la obra de arte perfecta]. Porque só a revolução pode fazer nascer dos seus mais profundos fundamentos, com renovada beleza, mais sentido social e mais nobreza, aquilo que tiver conseguido arrancar ao espírito conservador de períodos anteriores, detentores de uma cultura mais bela mas também mais limitada. (Wagner 2000, 82-3)

36 Aunque a juzgar por la domesticación de la épica (wagneriana o postwagneriana) que han logrado los diversos sistemas políticoeconómicos del siglo XX, parece que Wagner sigue activo, instalado en las normas no escritas de prácticamente todos los géneros y subgéneros audiovisuales. Reducido a versiones portátiles que sirven para decorar o fermentar estados de ánimo en publicidad, deportes, mítines políticos, desfiles militares, películas de serie A, B o C, tertulias televisivas, *breaking news* sobre Afganistán o lluvias estivales. Pero esto será asunto para el futuro (que guarda relación con lo grotesco esperpéntico, empero).

En la secuencia del *Préface* de Victor Hugo, Wagner sitúa el drama en la cúspide de la valoración jerárquica de las artes. La tradición clásica representa la belleza, pero el futuro, según el compositor, pertenece a una revolución transnacional, universal, hacia «la humanidad libre». Para él:

é precisamente a Revolução e não a Restauração que nos pode devolver essa suprema obra de arte. A tarefa que se nos apresenta é infinitamente maior que aquela que em tempos foi levada a cabo. Se a obra de arte grega sintetizava o espírito de uma nação bela, a obra de arte do futuro tem que abarcar em si o espírito da humanidade livre, para lá de todos os limites respeitantes às nacionalidades. Nela, o cunho nacional não pode ser mais que um adorno, um estímulo oriundo da diversidade espiritual, mas nunca um obstáculo espartilhante. (Wagner 2000, 82-3)

En tono hiperbólico, diríamos que sobreexcitado y nada escéptico, entusiástico y utopista, Wagner critica el nacionalismo limitador y defiende un arte (el arte del futuro) supranacional, en la cual sea precisamente lo nacional el elemento accesorio, secundario. Lo hace, como vemos, sin dejar de desplegar el *pathos* metafísico (identitario) de su época, que es aún la nuestra. Pero hay que destacar que es el elemento igualitario, fraterno-cristiano, el que prevalece. Según el autor:

temos que ser capazes de amar todos os homens para podermos amarmo-nos a nós mesmos, para conseguirmos voltar a experimentar alegria em nós próprios. Queremos libertar-nos do jugo escravizante e desonroso do salariato generalizado e da alma pecuniária que o faz viver, para nos elevarmos ao plano de uma humanidade livremente criadora e dotada de uma alma universal radiante. (2000, 85)

Y lo hace desde una perspectiva antiburguesa, expresamente denunciando el sistema, según él, de «salarinato» que somete a un yugo de esclavitud, asociando el ideal revolucionario de liberación del individuo a otro ideal, que décadas después reformulará su admirador Friedrich Nietzsche, con el concepto de *Übermensch*: el de una humanidad libremente creadora. Asimismo, y más adelante, tras su exaltación de un individualismo colectivo fraterno, con un tono lírico-mesiánico –«alma universal radiante»– cuya candidez manifiesta cierto aurorismo o solarismo protototalitario, este Wagner internacionalista afirma que la revolución acabará por institucionalizarse. En efecto, esto ocurriría en los Estados surgidos de procesos revolucionarios del siglo XX, de uno u otro signo, y que en parte se apoyaron en las estéticas de las vanguardias, como México, la URSS o

los fascismos italiano, portugués, español, alemán. Como leemos en *A Arte e a Revolução*:

Esta arte voltará então a ser *conservadora*. Mas em boa verdade, devido à força real que a anima e a faz subsistir e florescer, conservar-se-á por si, sem precisar de mendigar socorro junto de objectivos que lhe sejam exteriores. Será uma arte que não anda no encaicho do *dinheiro*. (Wagner 2000, 95-6)

El compositor vislumbraba la posibilidad de un arte no sometido a las reglas de los mercados, un arte no burgués. Paradójico anhelo, a la luz de los condicionamientos materiales que abocaba a los artistas a la «vinculación a clientelas burguesas enriquecidas por el comercio o la industria» que refería Mainer en la cita previa (1994, 69). Quizá tales esperanzas, o tal fe, como puede denominarse el utopismo igualitario, se base en uno de los fundamentos filosóficos de la Revolución Francesa: la creencia en la teoría rousseauiana del ‘bien salvaje’, que está en consonancia con nuevas propuestas educativas y pedagógicas como el Krausismo que le fue contemporáneo y que tanto influyó en algunas propuestas sociales de la *Geração de 70* y de la Generación del ‘98. Según Wagner:

A educação, podendo assentar assim na aprendizagem da força individual e no cultivo da beleza do corpo, estimulada pelo amor sincero à criança e pela alegria de fazer crescer nela essa beleza, será então puramente artística e cada indivíduo chegará a ser, à sua maneira, um verdadeiro artista. (2000, 96)

El compositor formula una suerte de profecía que a la luz de lo visto, de lo vivido y de lo muerto y lo matado en las décadas y el siglo posterior a sus palabras, harto difícil se nos figura que pueda leerse, hoy día, sin cierta ironía:

As tragédias serão as festas da humanidade. Nelas, o homem livre, forte e belo, desobrigado de todos os convencionalismos, celebrará as alegrias e as dores da sua entrega total, e poderá então, digno e sublime, cumprir com a morte o grande sacrifício ditado pelo amor. (95)³⁷

Cabe entender las últimas palabras de la cita como el sometimiento del individuo al ‘bien común’, al Estado, en lo cual se apoya mi interpretación del contradictorio anarcoaristocratismo de los

37 Al reescribir estas líneas, en agosto de 2021, el espanto de Kabul. Y hoy, martes de carnaval de 2022, Ucrania.

Simbolismos-Modernismos, al menos en la vertiente wagneriana. Asimismo, el amor entendido como dignidad sublime, valores tan caballerescos como vacíos. A la Historia nos remitimos. Pero déjese esta cuestión, de momento, y destáquese, sobre todo, no sólo la dimensión artística del ser humano, sino incluso su sentido artístico. Y la fascinante simbiosis entre lo grecorromano y lo judeocristiano, lo patricio y lo plebeyo, en la fusión de varios personajes mitológicos - Cristo y Apolo- como símbolo bifronte de la justicia igualitaria y de la belleza. Es sorprendente la conclusión de este ensayo-manifiesto:

a actividade social futura só poderá ser de natureza artística, já que essa é a única que corresponde às nobres capacidades que existem em cada homem. Assim, Jesus ter-nos-ia mostrado que os homens são todos iguais e irmãos, e Apolo teria imprimido sobre esta grande irmandade o selo da beleza e da força, libertando-a da descrença nas suas capacidades e despertando-a para a consciência do seu poder divino. Levantemos então, na vida e na arte, o altar do futuro em honra dos dois mestres mais sublimes dos homens: Jesus, que sofreu pela humanidade, e Apolo, que a ergueu ao júbilo da dignidade! (Wagner 2000, 110)

Ejemplo del tono mixtificador de la época, el *pathos* épico en el que se aúna la doctrina del arte por el arte con ideologías revolucionarias derivadas de algunas ideas desarrolladas durante el período ilustrado y que se plasmaron en el lema *liberté, égalité, fraternité* a través de una interpretación no institucional de la figura-personaje de Jesús. Wagner actualizaba, así, el permanente intento de síntesis entre paganismo y cristianismo, como también veremos, por ejemplo, en el significativo *À rebours*, de Joris-Karl Huysmans. Algo que, además, tendrá su continuidad en el período de las vanguardias, como en la propuesta de un *paganismo crístico* que formularía en los años veinte y treinta del siglo XX una figura de la talla de Pessoa a través de su heterónimo Ricardo Reis en algunos de sus escritos no publicados en vida. Culto sincrético, libertario, de lo pagano clásico con la tradición judeocristiana decanonizada. Reconfiguración de las representaciones de Jesucristo que resultó del reto permanente al dogmatismo religioso, político y artístico.

Además, cabe destacar la unión conceptual de fuerza y belleza, que merece consideración a la luz de la antes expuesta estética de lo sublime. Esto, retrocediendo en el tiempo. Si en lugar de retroceder avanzamos, podemos pensar, por ejemplo, en el wagneriano Nietzsche y en el nietzscheano futurismo.

Por otra parte, en dirección opuesta al utilitarismo de su tiempo, el autor de la tetralogía del anillo defiende la condición esencialmente artística de nuestra especie. De hecho, la condición humana es, en aquel inicial modelo wagneriano del individuo y de la colectividad,

una condición artística, creativa y creadora, demiúrgica, tal como en la concepción del creador del grotresco esperpéntico.

Finalmente, es fácil distinguir la acelerada desacralización del espacio sagrado institucional (o instituido). Ello, como resultado de una divinización de lo humano que podemos observar en autores como Wagner, precisamente, y cuyos antecedentes, como ha ido viéndose, son varios y nos conducen, precisamente, al siglo 'de las Luces'.

Como también se ha referido, la proliferación de recombinaciones y alteraciones del canon religioso, de la religiosidad oficial, permitió que intereses por aspectos del ocultismo fluyera en medio del culto del arte por el arte y del rechazo de las convenciones de los regímenes burgueses. Rubén Darío, por ejemplo, escribiría: «yo comprendo el secreto de la bestia» (1993, 71).

Dos décadas después, el oscilante iberista Antero de Quental cejaría su *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares* con las siguientes palabras: «O Cristianismo foi a Revolução do mundo antigo: a Revolução não é mais do que o Cristianismo do mundo moderno» (Antero de Quental 2001, 62). Concepto clave, el de la revolución; la idea de revolución como rechazo antiburgués. Una novedad de época respecto a otras épocas previas. Idea estructural que se extiende desde lo político y lo religioso y moral hasta el ámbito de la representación artística, y que será un elemento clave en la obra de Valle, por ejemplo. En fecha como 1905, Rubén Darío siente la necesidad de justificar la integración de una dimensión política en su arte. En *Cantos de vida y esperanza* escribe:

Si en estos cantos hay política, es porque aparece universal. Y si encontráis versos a un presidente, es porque son un clamor continental. Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable); de todas maneras, mi protesta queda escrita sobre las alas de los inmaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter. (Darío 1993, 90)

No son iguales todos los igualitarismos. La herejía política antiburguesa, en el caso de Valle-Inclán, sería una suerte de anarcoaristocratismo, dentro de lo difícil que acaba por resultar establecer una coherencia ideológica en armonía con clasificaciones convencionales. No es casual que nuestro escritor pasara del carlismo a una activa afinidad con movimientos revolucionarios de signo proletario o antiburgués, como el mexicano, el bolchevique o el primer fascismo mussoliniano anterior a la Segunda Guerra Mundial. Según Alberca (2015) la orientación política de Valle-Inclán podría incluirse en la extrema derecha. No estamos seguros de ello, pero sí es cierto y conocido que el escritor expresó su apoyo al fascismo del *Duce* en varias ocasiones. Por otro lado, al volver de su misión en Italia declaró que

su entusiasmo inicial hacia el dictador se había disuelto por el factor nacionalista, que entendió que predominaba en el proyecto mussoliniano. Sea como fuere, no debe extrañarnos que en aquel bullente clima de creatividad e incesante búsqueda de lo original, de cualquier tipo de seña de identidad diferenciadora individual y colectiva se incurriera -muy a menudo- en lo que desde la racionalidad se ha denominado aquí como fantasiosos delirios identitarios y, por ende, políticos.

Un ejemplo más que pertinente para esta modalidad de la ficcionalización de lo real lo encontramos en Rubén Darío, quien formuló, en su «Salutación del optimista», una suerte de panhispanismo que hay que situar en contigüidad a otros sistemas ideológicos panculturales y panlingüísticos como el fascismo mussoliniano y sus adaptaciones ibéricas e iberoamericanas:

La latina estirpe verá la gran alba futura | y en un trueno de música gloriosa, millones de labios | saludarán la espléndida luz que vendrá del Oriente, | Oriente agosto, en donde todo lo cambia y renueva | la eternidad de Dios, la actividad infinita. | Y así sea Esperanza la visión permanente en nosotros, | ¡ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda! (Darío 1993, 98)

Esta hiperbólica y sobreexcitada poetización unificadora de sociedades heterogéneas, múltiples, problemáticas, bajo la racial o racia lista expresión «sangre de Hispania fecunda», es análoga y precede a la equivalente noción de Hispanidad, que vertebró la legitimación poético-ideológica del nacionalcatolicismo español, o de otras dictaduras sanguinarias del siglo XX. No tiene desperdicio el misticismo mesiánico, apocalíptico, de los últimos versos.

A los antiburguesismos se les unió, lo vemos, una poetización generalizada al representar lo real y al pensar el mundo y la sociedad. Tal como hiciera Richard Wagner, exclamaciones incluidas, se suspende el principio escéptico, racional, para sustituirlo por la voluntad de ficción blindada por la fe: delirios identitarios de los ultrarromanticismos modernistas, pánicas ficciones. Parecería interesante indagar en las causas psicológicas de tal opción, que en Rubén Darío es claramente el resultado de una voluntad razonada, o al menos argumentada. En su texto «¡Toros!», en el que se refiere *-oh tempora, oh mores!*- a una hipotética «sabiduría de las naciones»,³⁸ Rubén Darío comentaba la creación romántica de una España ficcionalizada, consciente de las operaciones retóricas mediante las cuales autores como Gautier o Victor Hugo habían redactado la invención de una cierta 'España':

38 ¿Qué puede significar esto, a la luz de nuestra razonada crítica a la abusiva y patológica configuración de las identidades nacionales? Nada -no significa nada-.

Fácil es imaginarse el entusiasmo de Gautier por esta España que aparecía en el período romántico como una península de cuento; la España de los *châteaux*, la España de Hernani y otra España más fantástica si gustáis, y la cual, aun cuando no existiese, era preciso inventar. (Darío 1993, 240-1)

Es legítimo preguntarse: pero ¿por qué «era preciso inventar» a España, ¿inventar cualquier ‘nación’? ¿Por qué esta voluntad, si no de poder, sí de ficción, fingimiento, fábula? O mejor que por qué: ¿para qué?

Como ya se vio previamente, con relación al concepto-sentimiento de ‘decadencia’, también en el poeta filósofo portugués Antero de Quental se da un cruce de regeneracionismo político, socialismo utópico, republicanismo radical y, por otro lado, pero nada desconectada de estos, la poesía filosófica y la filosofía lírica. La creencia de que la expresión poética puede, en última instancia, comunicar verdades, algo que Nietzsche compartía.

De este ambiente de cruces filosóficos, políticos y estéticos participó de manera destacada el autor de *Tirano Banderas*. A la herejía o rebelión frente el dogma político-social del orden burgués, le correspondió la rebelión hereje de la representación artística, que será el objeto de la próxima sección.

2.8 Herejías heteromiméticas. Renovación. *L'art pour l'art*

A pesar de la complementariedad entre arte e ideología política y religiosa, no deja de existir una tensión entre el arte por el arte y la acción política desfavorable a tal interacción, que se plasmó en una poética que propugnaba la autonomía y separación absoluta de arte y política y a la cual no sería ajena la noción de ‘decadencia’, como se ha expuesto.

En el primer número de *Le Décadent littéraire et artistique* (abril de 1886), Anatole Baju y Luc Vajarnet³⁹ afirmaban, o mejor, exclamaban (siempre esta sobreexcitación tan propia de las épocas superestimuladas): «¡Lectores! -: “Nos abstendremos de la política como de una cosa perfectamente infecta y abyectamente despreciable”» (Baju, Varnet 2007, 244).

La relación directa entre lo que llamamos aquí tres herejías modernistas se pone de manifiesto en las palabras de Claudio Iglesias. Según el editor de la *Antología del Decadentismo*:

se reinterpreta la tradición filosófica según la cual lo simbólico oculta y revela a la vez su significado: el símbolo suscita incom-

³⁹ El Director y el redactor en jefe de *Le Décadent*, según indica Claudio Iglesias, editor de la edición citada.

prensión y rechazo por parte de los burgueses y, también, hace tremolar al lector exquisito que lo escribe con pasión y lo deshoja. Hay una lógica modernista en esta bidimensionalidad, destructiva -del buen sentido, de los lugares comunes, de la comprensión vulgar- y constructiva -de otra tradición subterránea que vuelve a escribir la historia de la literatura o la lee al revés-. (2007, 15)

La «otra tradición subterránea», de la que hay referencia en este texto, que había empezado a moverse silenciosamente, desarrollando su historia «al revés» muestra el punto de *terminus* de una crítica profunda a las convenciones burguesas que no aceptan (inicialmente) la heteromimesis simbolista-modernista. El arte empieza a ser *otra* cosa más allá de lo visible e inmediato, reconectándose, por otra parte, con el barroco más hermético. Invita al lector a una participación activa en su descodificación y en la construcción subjetiva de significados.

Como botón de muestra de la extensión temporal del decadentista culto de la belleza, y de su continuidad en el tiempo hasta las vanguardias (lo cual llega, creo, hasta nuestra contemporaneidad), podemos referir a Luiz de Montalvor, quien, en una fecha tan vanguardista como 1916, en la revista portuguesa *Centauro*, que con involuntaria ironía se publicó en la *Typographia do Anuario Commercial*,⁴⁰ afirmaba que «Somos os descendentes do século da Decadência. Vamos esculpindo a nossa arte na nossa indiferença. [...] Só a Beleza nos interessa. O resto passa por nós como nós passamos sobre tudo» (Montalvor 1982, 7). La relación entre el culto de la belleza y el nihilismo, el rechazo del entorno social y el elogio de la indiferencia frente al entorno de la comunidad queda meridianamente clara en estas palabras de Montalvor, quien extiende la línea de poetas como Rubén Darío o Eugénio de Castro, y los anteriores Verlaine o Mallarmé, cuando postulaban la superioridad humana del poeta: «A decadência é para nós o símbolo com que vestimos o estado de alma coletivo de *exilados da Beleza!* Ser-se decadente é ser-se doente espiritualmente, é ser-se superior! A arte é a doença imortal dos pálidos de Deus e da Beleza...» (1982, 8). Dios -o lo divino- una vez más relacionado con lo bello (Platón). Aunque se trate de una relación sacrílega, incluso blasfema: en todo caso, siempre herética. Una religión de la belleza que reformula y rehabilita el concepto de decadencia y que, además,

⁴⁰ Podría osarse la analogía entre el sarcasmo de este marco 'comercial' con la actual mercantilización de la depresión (camisetas del grupo rock *grunge* Nirvana en multinacionales neocoloniales, que miles de jóvenes consumen por una pura motivación decorativa *low-cost* y gregaria), del 'mal gusto' (esto ya viene de lejos) o de movimientos políticos, como el feminismo (camisetas de *feminismo* porque l@s amig@s de mis amig@s las llevan, fabricadas en países con derechos laborales a ras de suelo). El rock antisistema convertido en postales turísticos, Van Gogh en calcetines porque cotiza en bolsa y la transacción del *merchandising* de *Human Rights* (en inglés, suena tan *better*).

desde el rechazo de lo colectivo (moral, política, estéticamente), que se conecta con la rebeldía sadiana, la cual pasará a las vanguardias y en sus ramificaciones posmodernas, en la que algunos críticos sitúan *As Naus*. Se prolongará de muchas maneras, revolucionarias, individualistas y populófilas, caóticas, inmorales, libertarias o totalitarias. Esteticismos antisociales que, sin embargo, harán del ideal político (la utopía) su conexión con esa sociedad que, desde la estética, se rechazaba. «Pois, senhores, proclamemos que a arte tem uma moral à parte: – ser Beleza e apenas Beleza! A moral colectiva é a mordaçã da moral individual» (Montalvor 1982, 11). Es evidente la conexión con aquel dieciochesco Marqués de *La filosofía en el tocador* y con el individualismo ácrata del XIX.

Hay que observar que el centauro es una figura mitológica valorada de diferentes maneras a lo largo de la historia de las artes, aunque especialmente apreciada por los simbolismos-modernismos. Figura híbrida de la que, por cierto, participa de forma destacada el modo de representación grotresco.

¿Pero cómo se refleja la decadencia en el ámbito de la representación? Este extremo que expresaba de la manera que se ha visto Luiz de Montalvor, en la secuencia directa de Moréas o Huysmans, nos retrotrae, necesariamente, al Gautier que refería Rubén Darío un poco antes. Vayamos, pues, hasta los años ‘románticos’, la década de 1830, durante la cual surgían los primeros signos que anunciaban la doctrina de *l’art pour l’art*, con Théophile Gautier como pionero. En el ensayo de Nuccio Ordine, *A utilidade do inútil. Manifesto*, se trata de manera muy interesante –y reivindicativa– la cuestión de la inutilidad. Escribe Ordine que:

Em 1834, aos vinte e três anos de idade, o autor de *Mademoiselle de Maupin* antecede o seu romance de um longo prefácio, que se tornará não só o manifesto da chamada «Arte pela Arte», mas, de um modo mais genérico, a eloquente reacção de uma geração em revolta contra aqueles «que têm a pretensão de ser economistas e que querem reconstruir a sociedade de cima abaixo.

Y cita directamente al romántico ‘francés’:

Não, imbecis, não, cretinos e papudos, que outra coisa não sois, um livro não faz sopa de gelatina; um romance não é um par de botas sem costuras; um soneto não é um repuxo de jacto contínuo; um drama não é uma linha férrea. Tudo coisas magnificamente civilizadoras e que fazem com que a humanidade caminhe pela via do progresso. (Ordine 2016, 64)

Desde aquí, destacamos la ironía, cuya agresividad se trueca en sarcasmo. Sarcasmo que es siempre, recordemos, agresión, ofensa.

Remata Gautier, con un tono nihilista respecto a lo humano: «Só é verdadeiramente belo aquilo que não pode servir para nada; tudo o que é útil é feio, porque é a expressão de uma determinada necessidade, e as necessidades do homem são ignóbeis e repugnantes, tal como a sua pobre e enferma natureza» (Ordine 2016, 64). En la línea de la misantropía judeocristiana (la representación de lo humano es literal o metafóricamente negativa tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, en la Torá como en el Corán) y del nihilismo moderno (amplificación, en buena medida, de las actitudes antisociales del personaje literario conocido como Jesús, el *ungido*), y en una especie de silogismo escatológico, Gautier dirige a los defensores del utilitarismo la siguiente frase lapidaria, que condensa en supositorial sentencia su rechazo vehemente de la subordinación de la praxis artística a aquella sociedad de incipientes, pero lanzadísimas, primeras revoluciones industriales: «O lugar mais útil de uma casa é a retrete» (64).

La confluencia de la noción de decadencia política (y su correspondiente rechazo) con el posterior interés (y exaltación) del «estilo de decadencia», en más palabras de Gautier que leeremos a continuación, informan o aclaran sobre algunas aparentes contradicciones de los Simbolismos-Modernismos. Pero que nos conectan directamente con un saber de tipo panorámico y multidisciplinar, un tipo de cultura que las historias de la cultura tienden a atribuir, algo engañosamente, al siglo XVIII, a las *Luces*: un saber enciclopédico.

De este saber enciclopédico podrá haberse generado cierto hastío museológico y el solapamiento contemplativo de capas superpuestas –e interpuestas– de zonas culturales e históricas diversas, a modo de un lector que salta de unas a otras páginas de una enciclopedia o de una historia del arte, probablemente hastiado de lo cotidiano. La cultura, ensimismada en sus incontables imágenes y fragmentos de imágenes, reproducciones mejores y peores, que reducían los originales a retazos de las unidades clásicas –la unidad original de la catedral, la unidad del mural original, la unidad de la escultura original– de una integridad perdida en su reproducción. Fragmentación (re)producida, y por tanto alterada en la percepción de su esencia original unitaria y, por tanto, transmutada en su misma naturaleza.

Gautier establece una relación entre la «decadencia» política y el «arte de la decadencia» (artístico, individual, pues se centra en la recepción de arte, en su disfrute individual). Escribe Claudio Iglesias en el Prólogo de la *Antología del Decadentismo*:

Estilo de decadencia, dice Théophile Gautier en su estudio sobre Baudelaire (1868), es «ese punto de madurez extrema que las civilizaciones envejecidas determinan a sus soles oblicuos: estilo ingenioso, complicado, erudito, lleno de matices y de búsquedas, atravesando siempre los límites de la lengua, tomando términos de

todos los vocabularios técnicos, colores de todas las paletas, notas de todos los teclados, esforzándose por dar el pensamiento en lo que tiene de inefable, y la forma en sus contornos más vagos y escapadizos, transcribiendo las confidencias sutiles de la neurosis, las confesiones depravadas de una pasión marchita, las alucinaciones bizarras de la idea fija que se hunde en la locura». (2007, 23)

Decadencia como signo verbal de búsqueda, de desafío de convenciones sociales, morales, estéticas, traspasando límites –no solamente los límites de la lengua– hasta llegar al punto de probar las prácticas más marginales y marginalizadas, «alucinaciones» y la propia «locura». Una búsqueda del arte como fenómeno total en el que no hay prohibiciones si el objetivo exclusivamente artístico puede ser alcanzado.

Cuando Théophile Gautier habla de «civilizaciones envejecidas», participa en la práctica de esa ficcionalización delirante, en este caso colectivizadora, tan característica del siglo XIX (y del XX y hasta nuestros días), como de hecho se ha ido señalando: la naturalización de la metáfora orgánica, presumiendo, a través de dicho proceso de desplazamiento semántico, que una civilización es un individuo. Y de aquí, a la tematización de la enfermedad y a la preferencia por los estados malsanos, no ‘fuertes’, no ‘útiles’ desde el sistema de verdades oficiales del sistema institucional, canónico: neurosis, alucinaciones monomaniacas, deseos o amores depravados, el tabú de los erotismos no reproductivos, extramORALES o mórbidos. Un desarrollo de lo que había representado la huida romántica hacia pasados egregios –lo no contemporáneo, como la Edad Media o el Renacimiento– y heterodoxamente fascinada por la ruina arquitectónica y personal. ‘Apocalípticos’, más que ‘integrados’, en palabras del clásico posmoderno Umberto Eco. Una burguesía fascinada, también, por lo aristocrático y que podía, gracias a los desarrollos técnicos y comerciales, recrearse en libros, imágenes, reproducciones o en la práctica (no útil, no práctica, no moral, sino lujosa) del coleccionismo; el *otium*. Paradoja que sería una de las aparentes ventajas evolutivas del capitalismo: trabajar para disfrutar, la evasión como causa o consecuencia de la cadena productiva. De ahí la íntima conexión entre el antiburguesismo burgués, el nihilismo y la doctrina esteticista del arte por el arte. Y quizá, y aún más paradójicamente si cabe, entre evasión y acción revolucionaria.

La evasión desde el arte implica, como sabemos, un rechazo, individual o colectivo, de su contemporaneidad respectiva, en algún aspecto de esta o globalmente. Si ideas como las articuladas por Richter o Baudelaire expresaban una concepción poética relativista, anulando incluso la vinculación de las poéticas a la tradicional *utilitas* clásica, se permitía además que, a través de posturas de repliegue del arte hacia sí mismo, este ejerciera una acción social y política indirecta al crear zonas de expresión artística y de pensamiento al margen

de la ley, esto es, de los cánones de la representación artística, pero también de los cánones de la representación y la organización social.

Por otra parte, la consolidación ilustrada de la figura del intelectual, artista o pensador participante en el gran escenario de lo social, desembocará en el ideal byroniano-nietzscheano del 'hombre de acción', en una combinación de aristocratismo con igualitarismo, que se enlaza con la figura heroica, caballerescas y mesiánica del 'revolucionario'. Paradójicamente, podríamos vincular el inconformismo a mecanismos psicológicos de evasión, y de ahí el culto de las acciones directas: anarquista y socialista, primero, bolchevique y fascista, después.

Las vanguardias históricas se caracterizarán, precisamente, por la prédica de la 'acción': expresionismo, futurismo, dadaísmo y surrealismo son ejemplos manifiestos.

En síntesis, durante el siglo XIX se consolida la presencia de la representación heteromimética, de la cual lo grotesco es un modo destacado, y ese asentamiento fue el resultado de la superposición o interacción entre tres tipos de rebeldías o herejías:

1. Herejías frente al canon religioso-moral (filosofía, ciencia, ontología, religión);
2. Herejías político-económicas (antiburguesismo de origen burgués, aristocrático o proletarizante, revolucionarismo);
3. Herejías heteromiméticas (expansión de los límites de la representación artística, no academicismo).

Por lo tanto, los Simbolismos-Modernismos son, en realidad, la continuidad y profundización en las corrientes heteromiméticas del período llamado romántico, en lo que este implicó de deconstrucción de la norma oficial, de experimentación heteromimética.

Como conclusión, acentúese la amplitud de la etiqueta Modernismo y, por tanto, también la de Simbolismo, según el ya citado Juan Ramón Jiménez, quien hizo todo el recorrido que llevó de los Simbolismos a las Vanguardias, tal como Valle-Inclán, aunque aquél fuera más joven que este. Dijo Juan Ramón Jiménez que «El modernismo es un movimiento envolvente. Las escuelas son parnasianismo, simbolismo, dadaísmo, cubismo, impresionismo, etc. Todo cae dentro del modernismo porque todo es expresión en busca de algo nuevo hacia el futuro» (Jiménez 1980, 64).

El futuro: otra de las ideas o mitos de la modernidad. No es casual que una obra principal del ya aquí enfocado Richard Wagner se titulara *Das Kunstwerk der Zukunft* (La obra de arte del futuro). Cabría conectar el nihilismo al tema del futuro, pues rechazando su presente aquellos artistas sugerían o abrían posibilidades diversas para el futuro, innovadoras y de muy variado signo. En el sentido que le daba el compañero de Wagner en las barricadas de Dresden de

1848, Bakunin, a 'nihilismo' en 1842, tal como muestra Martin Sebo en *Nihilism in Tension*. Este autor cita el *Cambridge Dictionary of Philosophy*:

Michael Bakunin, anarchist writer and revolutionary leader, formulated in 1942 the basic Russian nihilist creed: "the negation of what exists... for the benefit of the future which does not yet exist". (Sebo 2017, 31)

Por todas estas razones, es indiscutible la permanencia, la continuidad de los Simbolismos-Modernismos, hasta hoy día. Incluyendo la perenne noción de 'decadencia nacional' (política, económica, moral, cultural), que será tan importante en los esperpentos de Valle-Inclán y en el Lobo Antunes de *As Naus*. Gibson nos confirma que el Simbolismo, o los Simbolismos, tendría raíces diversas desde el punto de vista de las corrientes artísticas, científicas, de pensamiento, etc., y que sigue existiendo incluso en el cine. Según Gibson:

El simbolismo intenta representar otra cosa que lo real inmediato y visible. Es romántico hasta cierto punto, alegórico a ratos, onírico o fantástico cuando le place; y a veces se aproxima a esa instancia profunda que Freud había descrito al teorizar sobre el inconsciente. Como predecesores en la pintura se puede citar a Füssli, Goya o William Blake. Pero las raíces del simbolismo hay que buscarlas igualmente en la tierra abonada del Romanticismo - en el de Novalis, de E.T.A. Hoffman, de Jean Paul, se entiende [...] el Simbolismo no ha dejado de existir. Perdura aún hoy en día, especialmente en textos literarios, incluso en la obra de un Samuel Beckett, por moderna que se nos antoje. También perdura, de forma espectacular, en el cine, sobre todo en la forma simbólica o barroca de un Fellini o un Pasolini. (Gibson 2006, 24-7)⁴¹

O, como leemos en otro lugar, según otro estudioso de los Simbolismos (su enfoque conserva la Denominación de Origen falseada de 'Simbolismo francés'):

Na realidade, é mesmo possível que os efeitos do Simbolismo não tenham ainda deixado de repercutir-se e que o mundo estranhamente real e, contudo, irreal, de tantas obras literárias escritas hoje em dia, a maneira como tentam criar um estado emocional, mais do que comunicar uma mensagem intelectual, e as formas não convencionais que tantas vezes assumem, venham a ser en-

⁴¹ Lista que puede actualizarse, hoy, con la en otro lugar de este libro referida película *Favolacce*, de los hermanos D'Innocenzo.

carados futuramente como devendo muito à poesia simbolista da França dos fins do século XIX. (Chadwick 1975, 88)

Finalmente estaría la cuestión clave y tan entusiasmante de cómo, con la progresiva integración de la heteromímesis en las instancias oficiales, y por lo tanto académicas, fue extremándose el alejamiento artístico de la praxis mimética, llevando, como se ha dicho, a la mancha vanguardista o al lienzo en blanco. Sin embargo, fuga vana ha sido, siempre, cualquier antiburguesismo burgués: el capitalismo del espectáculo, parlamentario o no, absorbe y asimila cualquier modo de representación y los totalitarismos, directamente, prohíben algunos. Hoy en día, como sabemos, Van Gogh, Dalí, Miró y Tàpies, Pollock y Warhol, decoran paredes de instituciones bancarias y estaciones de metro. Pero esta será otra reflexión, en la siguiente sección. Lo que nos interesa es resaltar cómo debemos integrar categóricamente las falaciosamente rupturistas vanguardias en un extremo de los simbolismos-modernismos. Según Charles Chadwick:

O Simbolismo pode [...] ser definido como uma tentativa de penetrar para além da realidade num mundo de ideias, quer as ideias inerentes ao poeta, que englobam as suas emoções, quer as ideias no sentido platónico, que constituem um mundo sobrenatural perfeito ao qual o homem aspira. Para assim ultrapassar a realidade superficial há frequentemente uma fusão de imagens, uma espécie de efeito estereoscópico para obter uma terceira dimensão. (1975, 17)

Podemos apreciar en el cubismo, en los expresionismos y demás estilos vanguardistas de representación artística, un extremo de dicha «fusión de imágenes», una búsqueda permanente de efectos de estereoscopia o, como en el esperpento, una intención de representar el mundo humano de manera caleidoscópica. Como escribió Anna Balakian en *El movimiento simbolista*:

Puesto que el simbolismo, como su predecesor el romanticismo, cristaliza en un estilo que sobrevive a su fase doctrinaria, cabe especular hasta qué punto el dadaísmo es un vástago del simbolismo en literatura, así como sus denominadas incursiones de vanguardia en el teatro y el cinematógrafo [...]. (Balakian 1969, 235)

