

#01

POE
Y
LO
GROTESCO
MODERNO

David Roas

Profesor Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

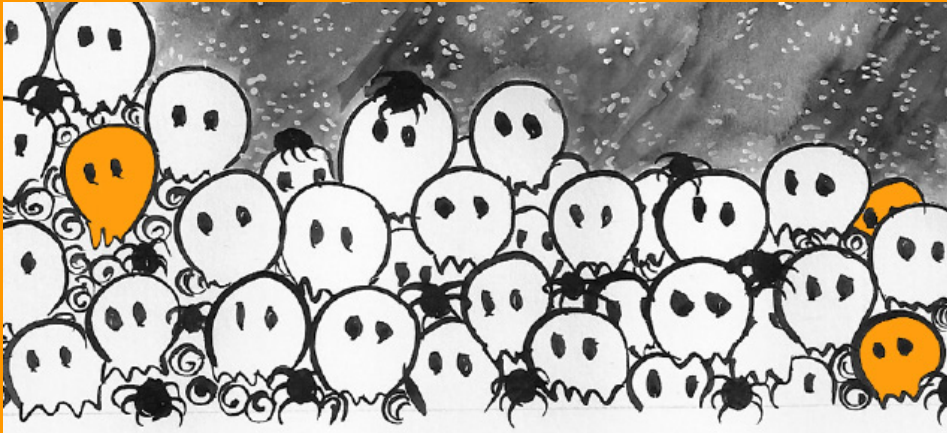
Universidad Autónoma de Barcelona

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

Ilustración || Mireia Martín

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

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



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

Palabras clave || Poe | Lo grotesco | Humor.

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

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

una risa que sólo puede surgir sin pulmones

Kafka, *Preocupaciones de un padre de familia*

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

extraño, en un monstruo:

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

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

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

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

cementerio, una vez recompuesta su naturaleza original.

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

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

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

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

NOTAS

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

#01

POE
AND THE
MODERN
GROTESQUE

David Roas

Profesor Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Universidad Autónoma de Barcelona

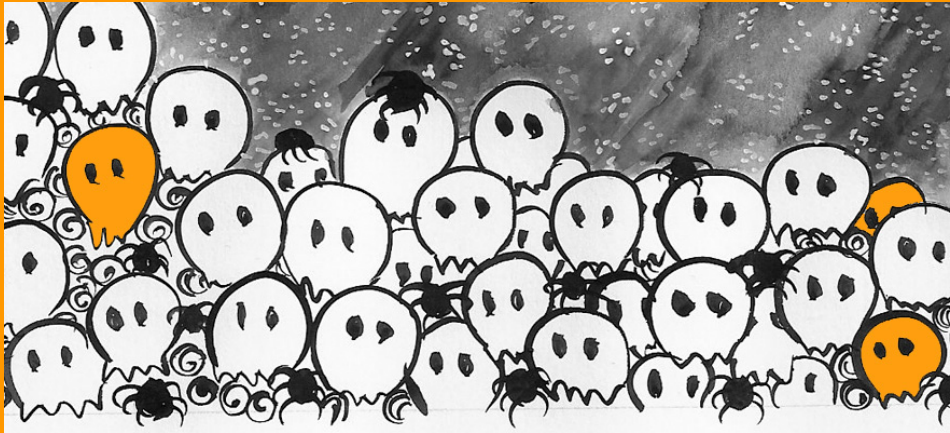
Recommended citation || Roas, David (2009) "Poe and the Modern Grotesque" [online article], 452°F. *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 1, 13-27. [Consulted on: dd/mm/yy], < <http://www.452f.com/issue1/poe-y-lo-grotesco-moderno/> >.

Illustration || Mireia Martín

Translation || Paula Meiss

Article || Upon request | Received on: 23/04/2009 | Published on: 01/07/2009

License || Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 2.5 License.



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

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

a laughter that can only occur without lungs
Kafka, *The Cares of a Family Man*

NOTES

1 | The first theoretical analyses on the use and meaning of the grotesque were carried out in the field of art, since it was born as an ornamental painting style. So, Vasari, in *Le vite dei più eccellenti pittori scultori e architetti* (1550), casted an unfavourable opinion while qualifying it as “una spezie di pittura licenziosa e ridicola molto”. Several other similar approaches followed this one. Daniele Barbaro comment on *De architectura* (I b.C.) by Vitruvio (1556) stands out, where he qualifies the grotesques as *sogni dei pittori* (a mimic to the Horatian expression to qualify the artist's imagined monsters as “sick people's dreams); in *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie* (1564), Gilio da Fabriano states that the finto (the feigned) is that which is not but could be (it is plausible), while the favoloso (fabulous) is that which is not and cannot be, and must therefore be excluded from art; to mention one more, the *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), by Cardinal Paleotti, warns us about the danger of grotesque images, as they allow the soul to access images that are “bugiardi, inerti, vani, imperfetti, inverosimili, sproporzionati, oscuri e stravangti”. On Renaissance theories of the grotesque, see Chastel (1988) y Morel (1997).

2 | Not a very good choice for a vision, since 18th century literature offers interesting examples of grotesque works, with obvious satirical aims. Just think about Laurence Sterne or the masterly work by Jonathan Swift *A Modest Proposal For Preventing The Children of Poor People in Ireland From Being Aburden to Their Parents or Country, and For Making Them Beneficial to The Public* (1729), in which the author proposes a delirious solution to the problem of hunger in Ireland: to eat

Louis Vax asserts (1960: 15) that “No se ríe ante lo grotesco de la misma manera que ante lo cómico”. And this is so because the grotesque is an aesthetic category based on the combination of the comic and the terrible, this one understood in the broad sense that includes the hideous, the horrific, the macabre, the scatological, the abhorrent or the uncanny.

That particular double dimension of the grotesque was not rightly assessed until the 19th century. Therefore, during the previous century, throughout which the first theoretical reflections on its presence and meaning in literary works¹ were published, the usual was to reduce the grotesque to a vulgar version of comedy, deeply related to the burlesque and caricatures. A good example of this is the essay by Christoph Martin Wieland *Unterredungen mit dem Pfarrer von ****, (*Conversations between W** and the Pastor of ****, 1755), where the grotesque is defined as a variant of the absurd caricature that contradicts verisimilitude, the laws of representation of the natural (the same definition Renaissance theoreticians gave of the grotesque in painting). For that reason, it awakens contradictory feelings: laughter, in the face of distortions (ridiculous exaggeration of features or facts), and aversion, due to the sinister and the hideous (against-nature) of those images.

Similar definitions appear in the works by Justus Moser, *Harlekin Oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen* (*Harlequin or The Defence of the Grotesquely Comic*, 1761), and by Karl Friedrich Flögel, *Geschichte des Grotesk-Komischen* (*History of the Comic-Grotesque*, 1784-1787), titles that make explicit the dominant conception on the 18th century. In this sense, Moser –defending his own terrain– conceives the grotesque as a hyperbolic art, based on the reunion of the heterogeneous, and on the breaking-off of proportions (therefore its relation with the caricature) that results (positively) in laughter. Flögel, on the other hand, also insists on the breaking-off of established aesthetic canons, together with the hyperbolic dimension (especially in relation to the material and the corporeal). All this aims at provoking laughter in the audience, as a consequence of incongruity in relation to the norm. This characteristic distinguishes –according to Moser– the grotesque from the satire, comic mode that takes advantage from the corrective power of laughter to perform a critical, didactic and moralizing task on human vices and defects².

From this perspective, the grotesque is conceived as a minor genre, related to the caricature (as proposed by Wieland). This would explain

to a great extent the emphasis placed throughout this century on the ridiculous and extravagant components, to the detriment of the terrifying and/or scatological.

With the dawn of Romanticism, the grotesque becomes not only an aesthetic category, but also a sign of modernity, an expression of a new world vision. As Rosen asserts (1991:45), the Romantics are driven by the pressing need to think about their own aesthetic activity, and this helps them re-discover the grotesque in relation to their current, very alive, concerns:

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

German Romanticism provide some of the first fundamental reflections on the grotesque, in which it is related to the categories of beauty and the sublime. Therefore, Friedrich Schlegel defines the grotesque in his *Athenaeum* (vol. I, 1798; *Fragmentos*, 75, 305, 389) as “el contraste pronunciado entre forma y argumento, la mezcla centrifuga de lo heterogéneo, la fuerza explosiva de lo paradójico, que son ridículos y al mismo tiempo producen horror” (quoted by Kayser, 1957: 60). As we can see, Schlegel emphasizes the two elements that will always be considered basic in the construction of the grotesque: the comic and the horrific (or disturbing). Likewise, it should be considered that for Schlegel the grotesque designates a new stadium for art, knowledge and the world, marked by the seal of dissonance and heterogeneity³.

Jean Paul, in his *Vorschule zur Aesthetik (Introduction to Aesthetics, 1804)*, also insists on those two features as defining the Romantic grotesque. What should be noted is that Jean Paul never uses the word “grotesque”, but “cruel humour”, a humour he considers is aimed at the perfect finished world. It is a negative humour, “satanic” (as Baudelaire will express it later).

After the German Romantics, it will be the French who carry on with the fundamental restoration of the grotesque, by placing this category at the centre of the debate on modern art. However, in many occasions they will not pay much attention to the elements and

NOTES

a part of the many children born to the Catholic families.

3 | See also Lacoue-Labarthe and Nancy (1978).

effects that characterize the grotesque (laughter and horror), while favouring other aspects –above all the hybridism of genres and the breaking-off of established rules– as basis of a much more general aesthetic reflection.

The most representative text of this period is, without a doubt, the famous *Préface* to the play *Cromwell* (1827), by Victor Hugo, considered the French Romantic manifesto, in which the author aims at “bouleverser l’ordre des préséances, annoncer un nouveau règne et une nouvelle législation, celle de l’art ‘moderne’” (Rosen, 1991: 52). Hugo restores the grotesque as one of the aesthetic categories that define Modern Romantic art, conceived as a union of opposite items: in art there is no separation between beauty and ugliness, laughter and tears, good and evil, as it happens in life where everything is part of a common totality. True poetry, according to Hugo, total poetry consists in the harmony of opponents. In other words, a kind of poetry free of the rigid Classical rules (genre, tone, style...) is vindicated. For Hugo, the grotesque is an expression of Modernity.

After the Romantic period, the first great theory on the concept and meaning of the grotesque as an aesthetic category appears: *De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855), by Charles Baudelaire. In contrast with the vague formulation proposed by Hugo, Baudelaire carries out the systematic study of the notion of the grotesque. It should also be mentioned that this study is on occasions deliberately confuse, and its objective also implies a much wider framework, as it involves the conception of Modern art and artists.

Through his line of argument, Baudelaire starts with one of the essential theories on laughter: that of superiority, already put forward by Plato and Aristotle. As the French writer points out, when we laugh at someone who trips over something on the street, we do it out of a feeling of superiority over the affected one (it did not happen to us); at the same time, though, laughing at someone else’s expense is a sign of weakness. For that reason, Baudelaire says, this laughter is “satanic”. Here it is possible to find what Bozal (2001: 57) considers the central point in Baudelaire’s thesis: the “world’s point of view”. When radically assuming this perspective, he breaks with the tradition of the moral-humour. Without destroying it, he puts it on a different perspective, a mundane one. This makes Baudelaire distinguish between the *absolute-comic* (the grotesque) and the *significant-comic* (the ordinary humour).

The absolute-comic is creative, from an artistic point of view, while the *significant-comic* is simply based on the imitation of human customs.

Following Bozal's terminology (2001: 57), the significant-comic would have a trans-worldly purpose (and therefore, a useful one), while the absolute-comic adopts the "world's point of view":

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

It is possible to interpret, then, that the world created by the grotesque is not a literal imitation of daily life, but another world. This does not imply a lack of relation between them: what Baudelaire seems to be stating is that under the grotesque distortion we can find our true nature, both ridiculous and horrible at the same time.

Baudelaire notices that the grotesque was already present in Rabelais or Molière, but in their fantasies there still underlies something useful and reasonable, which radically differentiates them from the Modern grotesque. This one only verifies the world's distortion and expresses itself through satanic laughter.

Among Edgar Allan Poe's narrative works several grotesque tales stand out. They exactly reflect the vision proposed by Baudelaire. In them, the American author skilfully combines the macabre (even the horrific) with the comic, to offer a distorted vision of the world and the human being.

It is meaningful that Poe should have used the term grotesque in the title of his first book of tales: *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840), the prologue of which also asserts that "The epithets 'Grotesque' and 'Arabesque' will be found to indicate with sufficient precision the prevalent tenor of the tales here published". To this he adds that the twenty-five chosen tales have a common unity and atmosphere⁴. And this is so –we can deduce– because in both categories he perceives a common willingness to distort and transgress the perception of the real and the individual, even though their effects will be different. For Poe (as for Baudelaire), the *grotesque* rests on the amalgamation of the comic and the horrific, while the *arabesque* has to do with what he describes in the prologue as "phantasy-pieces", i.e. what we now define as "fantastic short stories". This concept is, without a doubt, a borrowing of the German concept of *Fantasiestücke*

NOTES

4 | The tales included in the first edition of *Tales of the Grotesque and Arabesque* are the following: "Morella", "Lionizing", "William Wilson", "The Man that was Used Up", "The Fall of the House of Usher", "The Duc de l'Omelette", "Manuscript Found in a Bottle", "Bon-Bon", "Shadow", "The Devil in the Belfry", "Ligeia", "King Pest", "The Signora Zenobia" and "The Scythe of Time" (these two later merged into one tale: "How to Write a *Blackwood* Article"), on the first volume; "Epimanes" (later on reshaped into "Four Beasts in One"), "Siope" (re-titled "Silence –A Fable"), "Hans Pfall", "A Tale of Jerusalem", "Von Jung" (later, "Mystification"), "Loss of Breath", "Metzengerstein", "Berenice", "Why the Little Frenchman Wears his Hand in a Sling", "The Visionary" (later "The Assigination") and "The Conversation of Eiros and Charmion", on the second volume.

(‘phantasies’, ‘phantasy pieces’) that E.T.A. Hoffmann used for the title of his first collection of stories: *Fantasiestücke in Callots Manier* (1813-1815)⁵. This title also combines references to the fantastic and the grotesque, because Jacques Callot was a 17th century illustrator and painter, famous for his *gobbi*, caricatures of crippled characters, with deformed bodies and extravagant gestures.

Poe again put these two terms together, in the description of the extravagant costumes of the characters in the central scene of his tale “The Masque of Red Death” (1842), a fact that reveals the significant connection that the author perceived between both categories:

Be sure they were grotesque. There were much glare and glitter and piquancy and phantasm – much of what has been since seen in “Hernani.” There were arabesque figures with unsuited limbs and appointments. There were delirious fancies such as the madman fashions. There was much of the beautiful, much of the wanton, much of the bizarre, something of the terrible, and not a little of that which might have excited disgust. (*Complete Tales*, 452)

The reference to Victor Hugo’s drama ends up being extremely revealing in the light of what I have exposed in the previous pages. It coincides with the French author’s statement that the grotesque is a merger of opposites.

Poe makes use of the grotesque in many of his tales, although with different objectives, ranging from parody and satire (either political, literary or social), as we can see on “King Pest” (1835), “How to write a *Blackwood Article*” (1838), “Never Bet the Devil your Head” (1841), “The System of Doctor Tarr and Professor Feather” (1844) and “Some Words with a Mummy” (1845), to the most distorted and absurd incarnation of the grotesque hyperbole, as in “Loss of Breath” (1832), “The Man that was Used Up” (1839) and “The Angel of Odd” (1844), texts that become almost a pre-figuration of Kafka’s narrations or Grosz’ engravings. A separate remark should be done for “Hop-Frog” (1849), a tale in which Poe reflects explicitly the change implied in the Modern grotesque in contrast with its carnivalesque (medieval and Renaissance) incarnation, so much praised by Bakhtin (1965). In this tale, as we will see, the festive Rabelaisian laughter, gives way to a sinister humour, sign of the new times.

That transformation of the grotesque connects in turn with one of manners in which humour in general evolved during Modernity: through the promotion of the sinister and the macabre. As Grojnowski (1990) notices, “Le déplacement des tabous remodèle l’aire des transgressions et transforme les raisons de rire” (p. 453), which explains that, at the end of the 19th century, the most fertile leanings of humour are “la dérision, l’humour noir, le non-sens, la mystification,

NOTES

5 | Significantly, it is from this German term –as Castex (1951: 5-8) explains– that the critic Jean-Jacques Ampère created the expression “contes fantastiques” (against the equivocal and rather vague “fantaisies”) in an article on Hoffmann’s works that he published in 1828 on *Le Globe* (when his work began to be translated into French). This expression ended up imposing and adapting itself to the different European languages on the 19th century (on the origin and usage of the term “fantastic short story” see also Roas 2006a: 116-121).

l'indécidable" (455). According to Grojnowski, the "humour noir" emerges from the *Contes cruels* by Villiers de L'Isle-Adam, and the *Histoires désobligeantes* by Léon Bloy. Revealingly enough, Villiers himself asserts in relation to his *Tribulat Bonhomet*: "Le rire qui court ces pages inquiète parfois et donne le frisson" (459). In these same years, Huysmanns, after publishing *À rebours*, speaks about "éclats de rires sinistres" and "humour noir", a label that owes its later fortune to the *Anthologie de l'humour noir* (1939), by André Breton.

In his reflection on the most sinister manners of humour, Grojnowski relies on Hugo's theses on the grotesque: as I have already mentioned according to the French poet, the grotesque becomes involved with the sublime to offer a complete representation of the real. This conception refutes the framework of classical poetics, according to which the comic and the tragic are mutually exclusive. From that moment onwards, theoreticians on the comic have never stopped stressing the principle of discordant signification (the incongruity). All this allows Grojnowski to state that "[the 'Modern' comic] procède d'une vision des choses où le bien et le mal, le noir et le blanc se confondent. Cette indétermination traduit non un cécité mais une indifférence, une incroyance ou une désespérance" (p. 466). Therefore, modern humour is aimed at recipients who accept its dark and disconcerting part. This can help us understand the evolution itself of grotesque laughter.

Poe's tale "Loss of Breath" (1832) offers a paradigmatic example of everything I am exposing. The story's starting point is an impossible event (supernatural) that, instead of disturbing the reader, provokes their hilarity and surprise. The tale is narrated by its protagonist, Mr. Lackobreath, and refers how he loses his breath due to an argument with his wife, but this does not imply his death. After unsuccessfully looking out for it around his house, he decides that the best would be to leave his wife, city and friends, his everyday life, since he has become a stranger, a monster:

alive, with the qualifications of the dead –dead, with the propensities of the living – an anomaly on the face of the earth – [...] a calamity calculated, even more than beggary, to estrange the affections of the multitude, and to draw down upon the wretch the well-merited indignation of the virtuous and the happy. (*Complete Tales*, 44, 46)

Before he runs away, he rehearses a guttural sound that will allow his oral expression. Once achieved, he starts his journey and a series of delirious adventures take place. The first one occurs in the carriage he takes to leave town: squashed between two obese men, he suffers the dislocation of several bones. This, together with his following passing out and his evident lack of breath, becomes an evident symptom of his death for the rest of the travellers. Instead of

stopping the vehicle and looking out for help, they decide to throw him out in front of a tavern. The owner picks him up, and still believing him a corpse (he is still unconscious), sells him to a surgeon. The surgeon cuts his ears off, and a friend druggist applies galvanic discharges on him. While he is lying on the dissection table, two cats fight over the possession of his nose. Invigorated by pain, and attempting to escape from the doctor's room, he throws himself out of the window. Unfortunately enough, he lands on the cart that is used to transport a murderer to the gallows; in the confusion, the murdered runs away, and the protagonist is hanged instead (they are very much alike). The hanging helps him with the dislocated neck. To "give the crowd the worth of their trouble", he offers an overwhelming sight:

My convulsions were said to be extraordinary. My spasms it would have been difficult to beat. The populace encored. Several gentlemen swooned; and a multitude of ladies were carried home in hysterics. (*Complete Tales*, 51)

As we can see, everything becomes more and more absurd and nonsensical, until the end of the story, where the grotesque hyperbole reaches its maximum: in the cemetery, the protagonist escapes from his coffin and finds a man, affected by another strange disease: he has double breath. It happens to be his neighbour Mr. Windenough, who had walked by the protagonist's window on the day he quarrelled with his wife, and involuntarily caught his breath. So, "Preliminaries being at length arranged, my acquaintance delivered me the respiration; for which (having carefully examined it) I gave him afterward a receipt" (56). The tale finishes with both characters leaving the cemetery, with their original nature recomposed.

I avoid here the repetition of Marie Bonaparte's psychoanalytical interpretation (1933) –its contents being easily intuited by the reader (just one clue: according to the author, the loss of breath consists of Poe's unconscious confession of his loss of sexual prowess)–, since it does not take into account an element that I find fundamental to understand one of the essential objectives of the American writer when composing his tale: the original subtitle being "A Tale Neither In nor Out of Blackwood". This makes evident the clear intention to parody (through grotesque distortion) the macabre and necrophilia stories that used to be published in *Blackwood's Edinburgh Magazine*, of great success at the time. A letter from Poe himself to John P. Kennedy (February 11th 1836) confirms this idea: "Lionizing" and "Loss of Breath" were satires properly speaking – at least so meant – the one of the rage for Lions and the facility of becoming one – the other of the extravagancies of *Blackwood*" (Walter, 1995: 532, n. 51).

However, the obvious parodic intention does not exhaust the meaning of the tale. What we see represented in that grotesque story is the world upside down, a reality that becomes illogical and caricaturesque. This is so, not only because the protagonist loses his breath and is still alive (the same will happen with another character when he loses his head, as we will see), but also because of his reaction that assumes his new state and tries to adapt to it. As Todorov (1970: 78) asserts in relation to another masterly grotesque story, also related to mutilation –“The nose” (1835), by Nicolai Gógol–, Poe’s text is pure incarnation of the absurd: as well as the world depicted itself (ours), the interpretation of the tale also escapes any possible attempt to subject it to a rational logic.

Poe played with grotesque mutilation of the human body in other of his tales: “How to write a *Blackwood Article*” (1838), “The Man that was Used Up” (1839) and “Never Bet the Devil your Head” (1841)⁶.

In the second part of the first of these tales, entitled “A Predicament”, Poe parodies again –as he did in “Loss of Breath”– the ridiculously macabre stories published in *Blackwood’s Edinburgh Magazine*. He also constructs, through the female narrator, a completely delirious scene: after being beheaded, the protagonist is not only still alive, but also narrating this topsy-turvy experience from a double perspective that combines the separate perceptions of body and head, causing a grotesque duplication of the character:

My senses were here and there at one and the same moment. With my head I imagined, at one time, that I, the head, was the real Signora Psyche Zenobia -- at another I felt convinced that myself, the body, was the proper identity. To clear my ideas on this topic I felt in my pocket for my snuff-box, but, upon getting it, and endeavoring to apply a pinch of its grateful contents in the ordinary manner, I became immediately aware of my peculiar deficiency, and threw the box at once down to my head. It took a pinch with great satisfaction, and smiled me an acknowledgement in return. Shortly afterward it made me a speech, which I could hear but indistinctly without ears. I gathered enough, however, to know that it was astonished at my wishing to remain alive under such circumstances. (“A Predicament”, *Complete Tales*, 218)

Poe places us on the domain of the grotesque hyperbole, where exaggeration, unlikelihood and absurd have an evident humorous intention. This is combined with the macabre dimension of a phenomenon that, in other kind of tales, would have generated and obvious fantastic effect: just think about the un-homely impression provoked by the headless rider in “The Legend of Sleepy Hollow” (1819), by Washington Irving. Nevertheless, in Poe’s tale, the image of a headless and animated body generates the grotesque double effect of laughter and abhorrence (as with the different adventures of the “Loss of Breath” protagonist)⁷. Another turn of the screw for the

NOTES

6 | The mutilation motive must have obsessed Poe, since he revisited it –in different forms and meanings– in many of his fantastic and horror tales “Berenice” (the protagonist’s husband removes her corpse’s teeth), “The Murders of the rue Morgue” –the corpses of two women appear horribly mutilated: “la anciana señora [...] había sido tan degollada tan salvajemente, que al tratar de levantar el cuerpo, la cabeza se desprendió del tronco”, (*Cuentos completos*, 352)–, “The Black Cat” (the protagonist pulls his cat’s eye off with a knife), etc

grotesque: the idea of a headless and animated body can generate laughter in those watching it. This effect is exploited by some gore films, such as *Re-Animator* (1986), by Stuart Gordon (free version of Lovecraft's short story, "Herbert West, Reanimator"), where the life of a headless body and that of its head (on a tray) ends up being hilarious and not at all horrific, due to the parodic and hyperbolic treatment of the scene. What would otherwise be terrible becomes humorous here (without losing its distressing and disgusting dimensions) thanks to the incongruity.

Something similar happens in "The Man that was Used Up" (1839). This tale is centred on the fascination that the handsome and brave honorary general John A.B.C. Smith provokes on the protagonist. This fascination becomes horror when he discovers the real aspect of Smith when he can finally meet him. When he enters General Smith's room, the narrator tells us that "There was a large and exceedingly odd looking bundle of something which lay close by my feet on the floor, and, as I was not in the best humor in the world, I gave it a kick out of the way." ("The Man that was Used Up", *Complete Tales*, 240). Then he realises that the amorphous shape is in fact the heroic general, who becomes human again when he puts on –with the help of his butler– the artificial members that substitute for the ones he lost in war: a leg, an arm, the shoulders, chest, hair, teeth, an eye, the palate and tongue. The title describes literally the impossible state of the character. This is grotesque hyperbole at its best, not to mention its inevitable satiric charge against the banality and emptiness of social usages and behaviours.

This playing with the supernatural and the horrific has led some critics to consider these tales fantastic. If we examine their working, and above all, their effect, we can prove the mistake in such a statement. Even though we find those supernatural elements, what those tales actually pretend is to distort the limits of reality, transforming them in caricatures. This is done not to provoke the restlessness that characterises the fantastic, but to provoke the reader's laughter, while they negatively impress the reader through the monstrous, macabre, sinister or disgusting character of the situations represented. Laughter establishes what we could call a "security distance" in the face of the supernatural, which detracts from the possible fantastic effect of the tale. On the contrary, the fantastic places us initially inside the world as we know it, the world that we (let's say it like this) control, to immediately break it with a phenomenon that alters the natural and usual manner in which that everyday world works. This makes that phenomenon impossible, and as such, inexplicable. However, in the narration everything is organised to finally assume the fantastic phenomenon as an effective presence, as something "possible", which implies a transgression of our usual world, of our

NOTES

7 | Something similar happens in Benito Pérez Galdós' "¿Dónde está mi cabeza?" (1892): someone wakes up one day without his head and narrates us the efforts to find it. See also Roas [2008].

idea of the real⁸. The grotesque, instead, reveals the true face of that world: chaotic, ridiculous and meaningless.

I mentioned before that these tales of Poe's reflect very clearly the step from the carnivalesque grotesque to the modern grotesque, from festive laughter to sinister humour. For Bakhtin (1965), in carnival there is no place for pure denial, since degradation is always fertile; blood becomes wine, as in the Rabelaisian episodes he analyses in his book. This would explain that there is no fear of life or death, which is defeated by happy and liberating carnivalesque laughter. Therefore, laughter in Bakhtin's model is a degrading principle but always ambivalent: it lowers and materialises the elevated, the ideal, the sublime, the spiritual, the horrific. All those forces capable of subjugating and horrifying human beings, be it earthly or superhuman authorities, even death itself, lose their power and become "espantapájaros cómicos" (Bakhtin, 1965: 51). Carnival laughter is always popular and universal. Everybody laughs and they laugh about everything.

On the contrary, the universe of the Romantic (modern) grotesque promotes the sinister and the horrific: the world stops being something usual and reassuring, and becomes a chaotic, absurd and alien entity. All this should not be understood as Kayser (1957) does. His theories have signalled much of the subsequent reflections on the modern grotesque: the German critic favours in excess the horrific dimension, to the detriment of the always necessary comic side of the grotesque. In many occasions he forgets about laughter, and defines the grotesque as if it was the fantastic.

Even though the modern grotesque is the sinister expression of a deranged, remote world, where the familiar becomes strange, the resulting image is always humorous and horrific in one go. If one of those two faces disappears, we abandon the domains of the grotesque and enter those of neighbouring categories: the fantastic, the horrific, the absurd, black humour...

This evolution of the grotesque is perfectly represented in one of the most disturbing tales of Poe's: "Hop-Frog" (1849). Set in the court of Charles IV, Poe creates characters and scenery that we could –apparently– qualify as carnivalesque, in the best Rabelaisian tradition. To make this connection more evident, even the name of the French writer is mentioned on describing the king: "He would have preferred Rabelais' 'Gargantua' to the 'Zadig' of Voltaire: and, upon the whole, practical jokes suited his taste far better than verbal ones." (*Complete Tales*, 945). The shadow of Rabelais is also perceived in the caricaturesque construction of the king and his

NOTES

8 | This is the idea of the fantastic that I stand for, and which I have exposed in different papers of theoretical character: see also Roas (2001), (2004), (2006b) and (2009).

courtiers as fat and joking beings. This is as far as the similarities go. The tale soon reveals that all of them actually lack the funny vitality of Rabelaisian bodies. They are horrific, evil beings who enjoy torturing and humiliating poor Hop-Frog, a midget joker, lame and deformed. This hackneyed image is also initially related to the carnivalesque grotesque tradition.

As Lehl warns us (1997:71), the king uses the fool not to associate him to the community of laughter (following Bakhtin's expression), but to crush him with his power. This will justify the final meaning of the tale, and above all, the change from the festive grotesque to the sinister grotesque. To avenge the humiliation he has suffered (they have got him drunk, mocked his relation with midget Trippetta), Hop-Frog plots a horrible joke. He convinces them to dress up as orang-utans, to present them to the court as real animals. Everybody is delighted with the idea, assuming the joke will be really funny. To do so, Hop-Frog covers their bodies with tar and flax, and chains them. When presented in public, their image is so realistic that provokes panic scenes (some ladies even pass out). Then, Hop-Frog raises the chain with a tackle, and leaves them hanging in the air. Immediately afterwards, he sets them on fire and runs away from the palace with Trippetta: "The eight corpses swung in their chains, a fetid, blackened, hideous, and indistinguishable mass." (Complete Tales, 955).

That "last jest", as Hop-Frog himself calls it, has nothing to do with the carnivalesque masquerade, where everybody laughs festively, as Bakhtin says. What Poe is showing us, through Hop-Frog's wit, is the true and terrible faces of human beings and the society we inhabit. The playing with the orang-utan costumes makes the animal character literal, the inhumanity of king and court are evident. Less than a century afterwards, Valle-Inclán will construct in his theater of the grotesque animalised beings, moving around like puppets, rag dolls and marionettes. He will promote the distorted exaggeration of their physical and psychic features, in consonance with the distortion of the world. That is why laughter goes hand in hand with restlessness.

In conclusion, the aforementioned tales of Poe's –even though they have different objectives– coincide in providing the reader with a distorted and caricaturesque image of reality (much more sinister than the upside-down world of the carnivalesque grotesque). This functions as a metaphor of the modern idea of the world and the human being as a caotic, ridiculous and meaningless entities. As I have mentioned, the characters in these stories are always turned into rag dolls and puppets, so that when we contemplate the other as an object, we take a distance and become aware of our superiority,

and laugh. However, as Bozal warns us (2001: 71), that feeling of superiority and/or distance only lasts the short time it takes us to realise that in fact those *others* are ourselves, that that other world is only a distorted reflection of ours.

Works Cited

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

#01

POE ETA GROTESKO MODERNOA

David Roas

Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren irakasle titularra

Universitat Autònoma de Barcelona

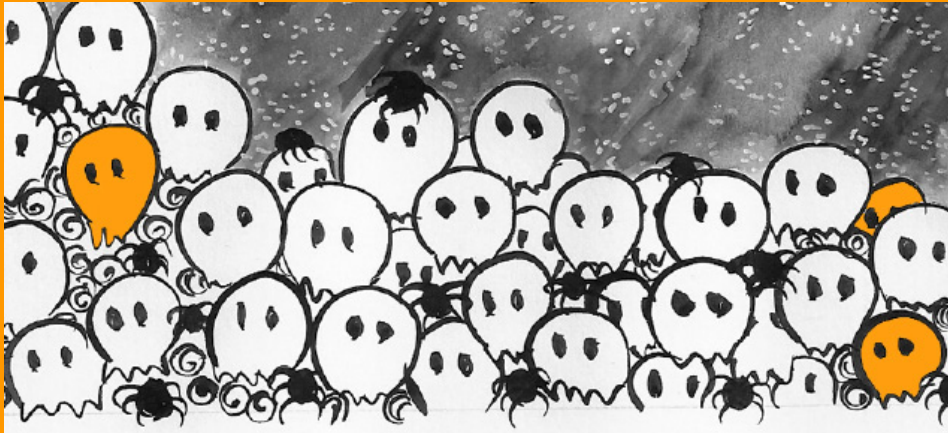
Aipatzeko gomendioa || ROAS, David (2009): "Poe eta grotesko modernoa" [artikulua linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 1, 13-27, [Kontsulta data: uu/hh/ee], <http://www.452f.com/pdf/numero01/01_452f-mono-david-roas-eu.pdf>

Ilustrazioa || Mireia Martín

Itzulpena || Amaia Donés

Artikulua || Enkargatuta | Jasota: 2009/04/23 | Argitaratuta: 2009/07/01

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe.



Laburpena || Groteskoa umorea eta izua (bere esanahi anitzetan) konbinatzen dituen kategoria estetiko da. Hasieran inauteri kutsua zuen, eta barrea jai-giroak eragiten zuen argi eta garbi. Gerora, groteskoa aldatuz joan da, eta bere dimentsio umoretsua galdu ez badu ere, balio maltzur, makabro eta baita beldurgarria ere garatu du. Edgar Allan Poeren hainbat ipuin groteskoaren ikuspuntu moderno horren isla dira. Helburu eta forma desberdinak dituzte, parodia eta satiratik hasi eta zentzugabeak eta zoroak diren egoerak bultzatu arte. Analisi eta iruzkin bat egitean ipuin horiek fantastikoak ez direla konturatuko gara, zenbait kritikoren ustearen aurka.

Hitzak || Poe | Groteskoa | Umorea.

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

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

Birikarik ez duen norbaitek egin dezakeen barrea

Kafka, *Aita familiakoaren kezka*

OHARRAK

1 | Groteskoaren erabilera eta zentzuari buruz egin ziren lehen azterketa teorikoak artearen arlokoak izan ziren, kategoria estetiko hau apainduraren pinturaren estilo moduan jaitzen. Vasarik, *Le vite dei più eccellenti pittori scultori e architetti* (1550), groteskoari kritika egin zion honako esaldi honekin: “una specie di pittura licenziosa e ridicola molto”. Antzeko iritziak agertu zituzten beste egile batzuek ere. Aipatzekoa da, adibidez, Daniele Barbarok, Vitruvioren (1556) *De architettura* (s. I a.C.) groteskotzat hartu zuela *sogni dei pittori* deitzerakoan (Horazioren aipua moldatu eta “gaixoen amets” deitu zien artistek irudikatzen zituzten munstroei); *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de’ pittori circa l’istorien* (1564), Gilio da Fabriano planteatzen du *fintoa* (iturazkoa) dela egon zitekeena baina hala ere ez dagoen hura (sinesgarria da) eta *favoloso* (alegiakoa), ordea, izan ezin den eta ez dagoen hura dela, eta beraz arteak baztertu behar duena; beste obra bat aipatzearen, Paleotti kardenalaren *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) esaten da irudi groteskoak arriskutsuak direla beraien bitartez arimak “bugiardi, inerti, vani, imperfetti, inverosimili, sproporzionati, oscuri e stravangti”tzat hartutako irudiak ikusi ditzakeelako. Groteskoari buruzko errenazimenduko teoriari buruz gehiago jakiteko, ikus Chastel (1988) eta Morel (1997).

2 | Asmatu ez duen iritzia, izan ere XVIII literaturak lan groteskoen adibide interesgarriak eskaintzen baitizkigu, zeintzuen helburua argi eta garbi satirikoa den. Aski da Laurence Sternengan pentsatzea edo Jonathan Swiften lan ikaragarrian *Una modesta proposición para evitar que los hijos de los*

Louis Vaxek dio (1960:15) “Groteskoari ez zaiola barre egiten komikoa denari egiten zaion modu berean”. Hori hala da groteskoaren oinarrian umorea eta izuaren arteko konbinazio bat dagoelako. Izu hau bere zentzu guztietan ulertzen du: higuigarria, beldurgarria, makabroa, eskatologikoa, nazkagarria edo zitala den hura.

XIX mendera arte ez zen groteskoaren alderdi bikoitz hori aintzat hartua izan. XVIII mendean, literatura obretan groteskoak duen esanahiari buruzko lehen hausnarketak azaltzen diren unean¹, ohikoena zen kategoria estetiko hau komikotasun arruntaren pare jartzea berau sinplifikatuz, burleskoari eta karikaturari oso estuki lotuta egongo balitz bezala. Horren adibide ona da Christoph Martinen Wielanden *Unterredungen mit dem Pfarrer von **** saiakera (...*ko parrokoarekin elkarrizketak*, 1755). Bertan, groteskoa karikatureskoaren aldaera bat bezala definitzen da, zentzugabea eta sinesgarritasunari eta naturaren irudikapenaren araei kontrajarria (errenazimenduko teorialariek ikuspegi bera eman zuten pinturaren alderdi groteskoari buruz). Horregatik, hain zuzen, sorrarazten ditu sentsazio kontrajarriak: desitxuratzeen (hau da, ezaugarri eta gertakariak puztea) aurrean barrea, eta maltzurra eta higuigarria denari (hau da, naturaren aurkakoa denari) nazka.

Antzeko definizioak agertzen dira beste obra batzuetan, besteak beste Justus Moseren, *Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen* (*Arlekina eta komiko-groteskoaren defentsa*, 1761) eta Karl Friedrich Flögelen, *Geschichte des Grotesk-Komischen* (*Komiko-groteskoaren historia*, 1784-1787). Izenburuek jada agerian uzten dute XVIII mendeko joera nagusia zein zen groteskoa definitzerakoan. Moserrek –bere lanak defendatuz– groteskoa arte hiperbolikotzat du, heterogeneoaren eta proportzioen hausturaren arteko lotura bat balitz bezala (karikatureskoarekiko lotura hemendik dator), eta bere efektu (positiboa) barrea da. Flögelek, bestalde, uste du ezarritako kanonen haustura eta euren dimentsio hiperbolikoa (batez ere materialarekiko eta gorputzarekiko) ere badela; helburu nagusia hartzaileari barrea eragitea da, eta horretarako arauaren aurka joaten da. Moserren ustez hau da satiratik desberdintzen duena, barrearen indar zuzentzailea erabiltzen baitu lan kritiko, didaktiko eta moralizatzailea egiteko gizakiaren bizio eta akatsen aurka².

Ikuspegi honetatik hartuta beraz, groteskoa karikaturari lotuta dagoen menpeko genero bat da (Wielandek esan bezala). Honek

azaltzen du neurri handi batean garai honetan garrantzia eman izana groteskoaren osagai irrigarri eta nabarmenari, bere beste alderdi itsusi eta eskatologikoa albo batera utzita.

Erromantizismoa jaiotzean groteskoaren aldarrikapenak ez ziren bakarrik egin kategoria estetikoaren abiapuntutik; modernitatearen ezaugarri zela ere nabarmendu zen, mundu ikuskera berri baten adierazgarria. Rosenek baieztatu bezala (1991:45), erromantikoek beren estetika propioari buruz hausnartu behar dute; horrek groteskoa zer den berridaztera bultzatzen ditu, beren lan estetikoari buruz hausnartzera behartuz egun oraindik bizirik dituzten kezken arabera.

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

Alemaniano erromantikoek eman zizkiguten groteskoari buruzko oinarriko lehen hausnarketak. Gogoeta horietan ederraren eta sublinearen kategoriekin erlazionatzen dute. Friedirch Schlegelek *Ateneoan* (I liburua, 1798; *Fragmentos*, 75, 305, 389) groteskoa definitzen du “el contraste pronunciado entre forma y argumento, la mezcla centrifuga de lo heterogéneo, la fuerza explosiva de lo paradójico, que son ridículos y al mismo tiempo producen horror” (Kayserratik, 1957: 60). Ikusi dugun bezala, Schlegelek bi elementu jotzen ditu oinarritzat groteskoa sortzeko unean: komikotasuna eta beldurra (edo kezagarria). Era berean, kontutan hartu behar dugu Schlegelentzat groteskoa artearen, jakintzen eta munduaren egoera berri bat dela, desadostasun eta heterogeneotasuna ezaugarri dituena³.

Jean Paulek ere, *Vorschule zur Aesthetiken* (Estetikari Sarrera, 1804), azpimarratzen ditu bi ezaugarri horiek erromantikoaren groteskoaren oinarri gisa. Baina argi utzi behar da Jean Paulek ez zuela inoiz “grotesko” terminoa erabili, baizik eta “umore ankerra”, mundu perfektu eta amaitu bati kontrari jartzen zaion umorea. Komikotasun negatiboa da, “satanikoa” (Baudelairek beranduago erabilitako espresioa erabiltzearen).

OHARRAK

pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o su país, y para hacerlos útiles al pueblo (1729), non autoreak irlandako goseari irtenbide eroa proposatzen duen: familia katolikoetan jaiotzen diren ume ugarietatik zati bat jan egitea.

3 | Ikus Lacoue-Labarthe eta Nancy (1978).

Alemaniano erromantikoen ostean, frantsesak izan ziren batez ere groteskoa aldarrikatu zutenak arte modernoari buruzko eztabaidan erabat murgildu zirenean. Askotan, askoz orokorragoa den hausnarketa estetiko bat ari direlako burutzen, ez diote arreta handirik jartzen groteskoaren ezaugarri diren elementu eta efektuei (barrea eta izua), eta beste alderdi batzuei ematen diote garrantzia –batez ere generoen nahasketa eta ezarritako kanonen hausturari–.

Garai honetako testurik esanguratsuen, zalantzarik gabe Victor Hugoren *Cromwell* (1827) obrari egindako *Préface* da. Obra honekin bere egileak nahi duena da “bouleverser l’ordre des préséances, annoncer un nouveau règne et une nouvelle législation, celle de l’art ‘moderne’” (Rosen, 1991:52). Hugok aldarrikatzen du groteskoa arte erromantikoa eta modernoaren ezaugarrietako bat dela, eta, bere aburuz, kontrakoen batura egitean sortzen da: artean jada ez da egongo ederra eta itsusiaren arteko hausturarik, eta itsustasuna, barrea, negarra, ongia eta gaizkia, bizitzan jada ez dagoenez hauen arteko banaketarik, osotasun komun baten zati dira. Benetako poesia, Hugoren aburuz, poesia osoa da, aurkakoen arteko armonia. Beste hitz batzuetan, aldarrikatzen duena arau klasikoetatik (generoa, tonua, estiloa...) askea izango den poesia da. Groteskoa da, Hugorentzat, modernitatearen ezaugarri.

Garai erromantikoaren ostean azaltzen da groteskoaren kontzeptua eta zentzuaren arteko lehen teoria (kategoria estetiko moduan): *De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855), Charles Baudelairearena. Hugok proposatutako formulazio lausoaren aurrean, Baudelairek grotesko nozioaren azterketa sistematiko bat egiten du. Azterketa hau, esan beharra dago, batzutan ez da erabat argia, eta bere helburua beste marko handiago bat aztertzea da, arte eta artista modernoaren kontzeptuak ere barne hartuko dituen.

Argudioa ematean barrearen oinarritzkoena den teoriatik hasten da: gailentasunetik, Platonek eta Aristotelesek jadanik aldarrikatua zutena. Idazle frantziarrak esan bezala, norbait kalean behaztopatu eta barre egiten dugunean, gure burua pertsona hori baino gorenagotzat dugulako egiten dugu (ez zaigulako guri gertatu); baina, era berean, gainerakoien ezbeharrak barre egitea ahultasunaren sintoma bat baino ez da. Horregatik, Baudelairek dioen bezala, barrea “satanikoa” da. Hau da Bozalentzat (2001:57) idazle frantziarraren tesiaren muina dena: “munduaren ikuspegia”. Ikuspuntu hau onartzen duen momentuan komiko moralaren tradizioarekin hausten du. Horrela, perspektiba desberdin batean, mundutarragoa dena, kokatzen du. Honek eramaten du Baudelarie *komiko absolutua* (eta groteskoa) eta *komiko esanguratsua* (komiko arrunta) desberdintzera. *Komiko absolutua*, artearen ikuspuntutik, sorkuntza da; *komiko esanguratsua*,

ordea, gizakiaren ohiturak imitatzea du oinarri.

Bozalek erabilitako terminologia erabiltzearen (2001:57), komiko esanguratsuak mundutarra baino haratagokoa den (eta beraz erabilgarria den) helburua du. Komiko absolutuak ordea, “munduaren ikuspuntua” hartzen du:

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

Beraz, interpretatu dezakegu groteskoak eraikitako mundua ez dela ohiko munduaren imitazioa, baizik eta beste mundu bat dela. Horrek, baina, ez du esan nahi ez dagoela bien arteko harremanik: Baudelairrek esaten duena da groteskoaren desitxuratzeen azpian benetan azaltzen dena gure benetako izaera dela, irigarri eta izugarria aldi berean.

Bere ustetan Rabelais eta Molièreren obretan jada bazegoen grotesko kutsu bat, baina beren fantasien azpian oraindik erabilgarria eta arrazoizkoa den zerbait dagoela oraindik, eta honek desberdintzen dituela grotesko modernotik, munduaren desitxuratze hutsa baita azken hori eta barre satanikoaren bidez adierazten da.

Edgar Allan Poeren produkzio narratiboko zenbait ipuin groteskok islatzen dute hain zuzen Baudelairrek defendatutako ikuspuntu hau. Egile estatubatuarrek makabroa (eta beldurgarria dena) umorearekin konbinatzen du, munduaren eta gizakiaren ikuspegi distortsionatu bat eskainiz.

Poek “grotesko” terminoa erabiltzen du bere lehen ipuin bilduman: *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840). Nahikoa esanguratsua da hori. Hitzaurrean, gainera, argi eta garbi adierazten du “The epithets ‘Grotesque’ and ‘Arabesque’ will be found to indicate with sufficient precision the prevalent tenor of the tales here published”. Gainera, kontutan hartu behar da bildutako hogeita bost kontakizunek batasun eta atmosfera komuna dutela⁴. Eta hori hala da –ondoriozta dezakegu– bi kategoriek nahi dutelako erreala dena eta norbanakoa desitxuratu eta urratu, nahiz eta sortutako eraginak desberdinak

OHARRAK

4 | Los relatos recogidos en la primera edición de *Tales of the Grotesque and Arabesque* lehenengo argitalpenean jasotako ipuinak hurrengo hauek dira: “Morella”, “Lionizing”, “William Wilson”, “The Man that was Used Up”, “The Fall of the House of Usher”, “The Duc de l’Omelette”, “Manuscript Found in a Bottle”, “Bon-Bon”, “Shadow”, “The Devil in the Belfry”, “Ligeia”, “King Pest”, “The Signora Zenobia” y “The Scythe of Time” (azken biak ipuin bakarrean elkartu zituen beranduago: “How to Write a *Blackwood Article*”), lehenengo bolumenean; “Epimanes” (beranduago beridatzita “Four Beasts in One” puinean), “Siope” (“Silence –A Fable” bertitulatuta), “Hans Pfall”, “A Tale of Jerusalem”, “Von Jung” (beranduago “Mystification” izenburua hartuko zuena), “Loss of Breath”, “Metzengerstein”, “Berenice”, “Why the Little Frenchman Wears his Hand in a Sling”, “The Visionary” (bertitulatuta “The Assignment”) eta “The Conversation of Eiros and Charmion”, bigarrean alean.

diren. Poerentzeat (Baudelairrentzat bezalaxe), *groteskoa* komiko eta izugarriaren arteko fusioa da, eta *arabeskoa* da berak hitzaurrean “phantasy-pieces” deitzen duena, hau da “ipuin fantastiko” bat. Termino hau, zalantzarik gabe, E.T.A. Hoffmannek bere lehen ipuin bildumaren izenburuan (*Fantasiestücke in Callots Manier* 1831-1815⁵) erabilitako *Fantasiestücke* (“fantasiak”) esamoldea alemanetik ingelesera egokitzetik sortzen da. Izenburu honek ere fantastikoa eta groteskoari egindako erreferentziak konbinatzen ditu, Jacques Callot *gobbiak* (gorputz elbarrien marrazkiak, formarik gabekoak eta nabarmenak zirenak) marraztuz ezagun egin zen XVII mendeko margolari eta marrazkilari bat izan baitzen.

Poek bi termino horiek bildu zituen berriro bere “The Masque of Red Death” (1842) antzerki obran pertsonaien jantzi nabarmenak deskribatu zituenean; gertakari honek argi uzten du egile estatubatuarrek bi kategorien arteko lotura igartzen zuela.

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

Victor Hugoren dramari egin diodan erreferentzia oso adierazgarria da aurreko orrialdeetan garatutakoa azaltzeko, bat baitator egile frantziarrak planteatutako aldarrikapenarekin groteskoa aurkakoen arteko fusioa dela esatean.

Esaten ari nintzenari jarraiki, Poek groteskoa hainbat ipuinetan erabiltzen du, nahiz eta helburuak desberdinak izan: alde batetik, parodia zein satira egiten du (politiko, literario zein soziala) “King Pest”en (1835), “How to write a *Blackwood* Article”en (1838), “Never Bet the Devil your Head”en (1841), “The System of Doctor Tarr and Professor Feather”en (1844) eta “Some Words with a Mummy”n (1845); eta bestetik, hiperbole groteskoaren agerraldi distortsionatu bat, “Loss of Breath”en(1832), “The Man that was Used Up”en (1839) eta “The Angel of Odd”en (1844) argi ikusten den bezala. Testu hauek Kafkaren narrazioen edo Groszen grabatuen aurrekari direla esan daiteke. “Hop-Frog”ek (1849) aipamen berezia merezi du. Bertan, Poek modu esplizituan islatzen du grotesko modernoaren aldaketa zertan datzan Bajtinek (1965) hainbatetan gorapatutako inauteri kutsua duen groteskoarekin konparatuta (Erdi Aroan eta Errenazimendukoan landua). Bertan, laster ikusiko dugun bezala, Rabelaisengan ohikoak den jai giroko barreak tokia uzten dio umore maltzurri, garai berrien isla argia.

OHARRAK

5 | Aipagarria da esatea hitz aleman honetatik – Castexek azaltzen duen legez (1951: 5-8)– Jean-Jacques Ampère kritikoak “contes fantastiques” esapidea asmatu zuen (nahasgarriagoa zen “fantaisies” hitzaren aurrean) Hoffmannen lanari buruzko artikulu baten, que publicó en 1828an *Le Globen argitaratu zuena* (honen idazkiak frantsesera itzultzen hasi ziren unean). Esateko modu hau ezarri egin zen europako hizkuntza ezberdinetara moldatuz XIX mendean zehar (“ipuin fantástiko” terminoaren jatorri eta erabileraz jakiteko begiratu, Roas 2006a: 116-121).

Groteskoaren eraldaketa hau umoreak Modernitatean jarraitu duen garapenarekin lotuta dago, kutsu maltzur eta makabro hori landuz. Grojnowskik agerian uzten duen bezala (1990), "Le déplacement des tabous remodèle l'aire des transgressions et transforme les raisons de rire" (453. orr). Honek azaltzen du XIX mendearen amaieran komikotasunean gehien lantzen ziren alderdiak izatea "la dérision, l'humour noir, le non-sens, la mystification, l'indécidable" (455. orr). Grojnowskiren arabera "humour noir" a Villiers de L'Isle-Adam-en *Contes cruelsetan* eta Léon Bloyren *Histoires désobligeantesetan* hasten da. Villiers berak onartzen du *Tribulat Bonhomet* obraren helburua zein den: "Le rire qui court ces pages inquiète parfois et donne le frisson" (Grojnowskin, 459 orr.). Urte haietan, Huysmannsek, *À rebours* argitaratu eta gero, "éclats de rires sinestres" eta "humour noir" ari buruz hitz egiten du, gerora André Bretonen *Anthologie de l'humour noirekin* (1939) ezagun bilakatu zen izendapena kaleratu zuenean.

Humorearen alderdi maltzurrenaren inguruko hausnarketa egiteko Grojnowski Hugoren groteskoari buruzko tesian oinarritzen da: aipatu bezala, poeta frantsesaren arabera groteskoak gorentasun kutsu bat du erreala dena adierazterakoan. Kontzeptuak poesia klasikoaren markoa gainditzen du, ez baitu uste komikoa eta tragikoa ezin direla nahastu. Ordudanik, komikotasunaren teoriariek garrantzi handia eman izan diote beti "bat ez datorrena" ren esanahi horri (inkongruentzia). Horregatik, Grojnowskik onartzen du "[komiko "modernoa"] procède d'une vision des choses où le bien et le mal, le noir et le blanc se confondent. Cette indétermination traduit non un céicité mais une indifférence, une incroyance ou une désespérance" (466. orr). Horrela, umore modernoa bere alderdi ilun eta nahasgarria onartzen duten hartzaileei zuzentzen zaie batez ere. Barre groteskoaren bilakaera bera ulertzen laguntzen digu honek.

Poeren "Loss of Breath"ek (1832) orain arte azaldu dudanaren eredu paradigmaticoa ematen digu. Bertan kontatzen zaigun istorioaren hasiera ezinezko gertakari bat da (naturaz gaindikoa). Hala ere, ez du irakurlea kezkatzen, bere barrea eta harridura eragiten du, ordea. Ipuina bere protagonistak kontatzen du, Mr. Lackbreathek ("Hats-nazkagarri jauna"). Honek, bere emaztearekin eztabaidatu eta gero hatsa (arnasa) galtzen du, baina ez da hiltzen. Etxe osoan zehar bila ibili eta gero, erabakitzen du hoberena bere emaztearengandik, hiritik eta lagunengandik, hau da, bere eguneroko bizitzatik, aldentzea dela, pertsona arraro bat bihurtu baita, munstro bat:

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

Behin ihes egin duenean, eztarriarekin soinuak egiten saiatzen da. Behin lortu duenean, bere bidaia hasten du. Orduan sortzen dira gero eta zoroagoak diren istorioak. Lehenengoa hiritik ateratzeko hartzen duen gurdian gertatzen zaio: bi gizon oso gizenen artean esertzen da, toki faltagatik zenbait hezur dislokatzen zaizkio eta ondorioz zorabiatzen da. Ezin duenez arnas egin, gainerako bidaiariek uste dute hil egin dela. Beraz, gurdia gelditzen dute eta lagundu beharrean taberna baten aurrean uzten dute botata. Nagusiak jasotzen du eta hilotz bat dela uste duenez (konorterik gabe dago oraindik), zirujauari saltzen dio hamar dolarren truke. Honek, besteak beste, belarriak mozten dizkio (aldi berean, bere laguna den farmazialari batek bateria galbaniko batekin deskargak aplikatzen dizkion bitartean). Disekzio mahaian etzanda dagoelarik bi katu bere gainera jauzten saiatzen dira eta bere sudurra lortzeko borrokan hasten dira. Minak esnatzen du, eta medikuaren geletatik ihes egin nahian leiho batetik erortzen da. Zoritxarrez urkamendira doan hiltzaile baten gurdian erortzen da. Aztoramena probestuz, hiltzaileak ihes egitea lortzen du eta bere ordeztar protagonista urkatzen dute (fisikoki antza handia dute eta inor ez da konturatzen aldaketa gertatu dela). Bide batez, lepo dislokatua sendatzen zaio. Eta, "para compensar las molestias que se había tomado la muchedumbre presente", ikuskizun hunkigarri bat ematen du:

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

Ikusi daitekeenez, gero eta zentzu gutxiago dauka istorioak, harik eta amaierara heltzen garen arte, non hiperbole groteskoak bere adierazpen gorena duen: hilerrira eramatean protagonistak bere hilkutxatik egiten du ihes eta bizirik dagoen gizon batekin egiten du topo. Honek beste gaitz arraro bat dauka: arnas bikoitza. Bere bizilagun Mr. Widenough ("Hatsluze jauna") da, zeina bere leihoaren azpitik pasa zen protagonistak emaztearekin eztabaida izan zuen egunean; nahi gabe harrapatu zuen arnasak. Horrela, "Arreglados los detalles preliminares, mi interlocutor procedió a devolverme mi respiración; luego de examinarla cuidadosamente, le entregué un recibo" (56. orr). Ipuina amaitzen da bi pertsonaiek hilerritik egiten dutenean ihes, biak hasierako izaera berreskuratuta dutenean.

Ez dut berriro azalduko Marie Bonapartek (1933) egin zuen interpretazio psikoanalitikoaren irakurlearengan eragin handia izan dezake (pista bakar bat: egilearen arabera, hatsa galtzea Poek gaitasun sexuala galdu zuenaren onarpen inkontzientea da); izan ere, ez du kontutan hartzen zein izan zen idazle estatubatuarraren helburuetako bat istorio hau idaztean: jatorri testuak zeraman azpituak, “A Tale Neither In nor Out of *Blackwood*”. Horrek argi uzten du parodiarako asmo argia zuela Poek arrakasta handiz *Blackwood’s Edinburgh Magazine*n plazaratzen ziren ipuin makabro eta nekrofiliko hauekin (desitxuratzeko groteskoaren bitartez). Poek berak idatzi zion gutun bat John P. Kennedyri (1836ko otsailaren 11n) eta bertan ideia hori bera defendatzen du: “*Los leones* (‘Lionizing’) y El aliento perdido eran sátiras propiamente dichas –al menos en la intención–: el primero de la admiración por los leones y de lo fácil que es convertirse en uno de ellos; el segundo de las extravagancias del *Blackwood*” Walter (1995, 1995: 532, 51).

Baina parodiarako intentzio nabarmenak ez du ipuinaren zentzua zapaltzen. Istorio grotesko horretan alderantzizko mundu bat ikusten dugu islatuta, logika osoa galtzen duen eta irrigarri bihurtzen den errealtate bat. Eta ez bakarrik protagonistak arnasa galdu arren bizirik jarraitzen duelako (berdina gertatuko da, laster ikusiko dugun bezala, beste pertsonaia batek burua galtzen duenean); baizik eta egoera berriari aurre egin eta hari egokitzen saiatzen delako protagonista. Todorov (1970:78) baieztatzen duen bezala gorputzaren zati bat galtzeari erreferentzia egiten dion beste istorio grotesko paregabe bati buruz ari delarik –“Sudurra” (1835), Nikolai Gogolena–, Poeren testuak zentzugabea dena baino ez du kontatzen: deskribatzen duen munduak (gurea) berak bezalaxe, ipuinaren interpretazioak ez dauka logika arrazional posiblerik.

Poek bere ipuin guztietan jolastu zuen gorputzaren atal baten galera groteskoarekin: “How to write a *Blackwood* Article” (1838), “The Man that was Used Up” (1839) eta “Never Bet the Devil your Head” (1841)⁶.

Lehenengoaren bigarren zatian, “A Predicament”, berriro egiten die barre –“Loss of Breath”en egin bezala– *Blackwood’s Edinburgh Magazine*n argitaratzen ziren ipuin irrigarri eta makabroei. Gainera, Poek, narratzailearen ahotan, berriro erakitzen du erabat zoroa den eszena bat: burua galdu ostean, protagonistak bizirik jarraitzen du eta gertatutakoa kontatzen du bai buruak zein gorputzak, bakoitzak bere aldetik, sentitu izan dutena kontatuz. Modu honetan, pertsonaia modu groteskoan bikoizten du:

OHARRAK

6 | Gorputzaren atal bat galtzearen motiboak Poe obsesionatu zuen, hainbat forma eta zentzu desberdin jorratuz landu baitzuen bere istorio fantastiko eta beldurgarrietan: “Berenice”n (senarrak protagonistaren hilotzari hortzak ateratzen dizkio); “The Murders on the rue Morgue”n (bi emakumeren gorpuak hainbat zati modu izugarrian ebakita dituztela agertzen dira): “la anciana señora [...] había sido tan degollada tan salvajemente, que al tratar de levantar el cuerpo, la cabeza se desprendió del tronco”, *Cuentos completos*, 352 orri); “The Black Cat”en (protagonistak bere katu Plutoni begia ateratzen dio labana bat erabili) etab.

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

OHARRAK

7 | Benito Pérez Galdosen “¿Dónde está mi cabeza?” (1892) ipuinean antzeko zerbait gertatzen da: pertsona bat bururik gabe esnatzen da goiz batean eta gorputzaren zati hau bilatzen igarotakoak kontatzen ditu. Ikus Roas (2008).

Poek hiperbole grotesko bat egiten du: komikotasuna bilatzen du gertakariak puztuz, itxuragabetuz eta zentzugabe eginez; gero, fenomeno makabro batekin konbinatzen ditu. Beste ipuinen batean, besterik gabe eragin fantastikoa izango zuen fenomeno makabro horrek; adibidez, Washington Irvingen “The Legend of Sleepy Hollow”eko (1819) bururik gabeko zalduna. Poeren ipuinean, ordea, bururik gabeko gorputz bizidunak efektu groteskoa du, barrea eta nazka eragiten dituen (gauza bera bertatzen da “Loss of Breath”eko protagonistaren abenturekin)⁷. Groteskoaren beste ikuspuntu bat: bururik gabeko gorputz bizidunak berau ikusten duenaren barrea eragin dezake. Zenbait pelikula gorek efektu hau bera ustiatzen dute: adibidez, izenburu ezagun bat aipatzearren, Stuart Gordonen *Re-animatorrek* (1986). Lovecraften “Herbert West, Reanimator”en bertso libre honek bururik gabeko gorputz bizidun baten eta bere buruaren (bandeja baten barruan dagoena) istorioa kontatzen du modu barregarrian; inolaz ere ez da istorio beldurgarri bilakatzen, egoerari parodia kutsu hiperbolikoa ematen baitzaio. Beste giro batean izugarria izango zen hura, hemen komiko bihurtzen da inkongruentziari esker (dimentsio kezkarri edo nazkagarria galdu gabe).

“The Man that was Used Up”en (1839) antzeko zerbait gertatzen da. Ipuin honek John A.B.C. Smith ohorezko jeneral eder eta ausartak protagonistari eragiten dion miresmena kontatzen digu. Miresmena beldur bilakatzen da pertsonaia nagusiak jenerala ezagutu eta bere benetako itxura zein den jakiten duenean. Izan ere, Smith jeneralaren gelan sartzean, narratzaileak esaten du: “Había un bulto muy grande y muy raro contra mis pies, y, como no estaba yo del mejor de los humores, le di un puntapié para quitarlo del camino” (“El hombre que se gastó”, *Cuentos completos*, 240. orr). Orduan konturatzen da formarik gabeko fardela jeneral heroikoa dela, eta bere giza itxura berreskuratzeko kickapoen aurkako gerran galdu zituen gorputz zati artifizialak jarri behar dizkiotela —etxezainaren laguntzarekin—: hanka bat, beso bat, sorbaldak, bularra, ilea, hortzak,

begi bat, ahosabaia eta mihia. Izenburuak berak azaltzen du, beraz, pertsonaia honen itxura sinesgabea. Hiperbole grotesko argi bat da. Noski, gizarteren jokabide eta ohitura hutsal eta hutsen aurkako karga satirikoa daramala ahaztu gabe.

Askotan, kritikariek, naturaz gaindikoaren eta beldurgarriaren arteko joko hori dela-eta, ipuin hauek fantastikotzat jo dituzte. Hala ere, kontakizunon funtzionamendua aztertzen badugu, egia ez dela konturatuko gara. Naturaz gaindiko elementuak badaude ere, ipuin hauen benetako asmoa da errealitatearen mugak gainditzea, istorioak karikatura bihurtzea; ez, ordea, fantastikoaren ezaugarri den ezinegona eragitea. Irakurleari barrea eragin nahi diote, baina, baita beldurra ere, pertsonaien eta egoeren elementu izugarri, maltzur, makabro edo besterik gabe nazkagarrien erabilera eginez. Barreak “segurtasun distantzia” deitu dezakegun zerbait sortzen du irakurleak naturaz gaindikoa denarekin topo egitean; horrela, obraren balizko kutsu fantastiko hori desagertzen da. Kutsu fantastikoaren helburua da hartzailea, hasiera batean, ezagutzen dugun munduan kokatzea, hau da ulertzen duen mundu batean (nolabait esatearren); gero, segituan, mundu normal hau gainditzen duen zerbait gertatzen da, eguneroko espazioak funtzionatzeko duen ohiko modu naturala aldatuz. Baina, ipuin osoaren antolaketak, nahiz eta berau istorio ezinezko bat izan, ahalbidetzen du hartzaileak fantastikoaren fenomeno presentzia efektibo gisa hartzea, “posible” den zerbait bezala. Horrela, egunerokoaren arauen aurka joaten da, errealitateari buruz daukagun ideiaren aurka⁸. Groteskoak ez du hori guztia egiten. Horren ordez, mundu horren benetako aurpegia azaleratzen du: kaotikoa, irigarria eta zentzugabea.

Aipatu dut dagoeneko Poeren ipuinek oso argi islatzen dutela inauteri kutsu hori duen groteskotik grotesko modernorako saltoa, jai-giroko barretik barre beldurgarria. Bajtinentzat (1965) inauterietan ez dago aukerarik ezezko osorik emateko, degradazioak beti dakarrelako beste zerbait; adibidez, odola ardo bihurtzen da, berak aztertutako Rabelaisen nobeletan bezala. Horregatik ez zaio beldurrik ez bizitzari eta ez heriotzari, izan ere, azken hau inauteri kutsua duen barre alai eta askatzaileak garaitzen duelako. Batjinen ereduan barrea printzipio laidogarria bada ere, beti da anbibalentea: gutxiesten du goraiapatutakoa, ideala, gorena, espirituala, beldurgarria dena eta gauzatzen du. Beldurra eragin eta gizakia menperatu dezakeen indar orok, bai lurreko autoritate izan, zein gizakiaz gaindikoa edota heriotzak bera, indarra galtzen du eta “txorimalo kosmiko” (Bajtín, 1965: 51) huts bilakatzen da. Inauteri giroa duen barrea beti da herrikoa eta unibertsala. Denek egiten dute barre, eta edozeri buruz, gainera.

Aitzitik, unibertso grotesko erromantikoak (modernoak) maltzurra

OHARRAK

8 | Hau da fantastikoari buruz nik defendatzen dudana ideia eta izaera teorikoa duten zenbait lanetan azaldu eta defendatu egin dudana: ikus Roas [2001], [2004], [2006b] y [2009].

eta izugarria dena bultzatzen du: mundua jada ez da ohikoa, ez du lasaitzen, kaotikoa da, zentzurik gabea, gizakiari arrotza. Hala ere, ez da Kayserrek (1957) ulertzen duen moduan ulertu behar; bere teoriak grotesko modernoari buruzko gerorako hausnarketetan eragin handia izan badute ere: kritiko alemaniarrek dimentsio beldurgarriaren gehiegikeria kritikatzeko du groteskoaren alderdi komiko hutsari, baina era berean behar-beharrezkoari, kalte egiten diolako. Horren ondorioz, askotan barrea ahaztua izan da eta kategoria estetiko honen definizioak fantastikoarenaren antzekoak izatea bultzatzen du.

Grotesko modernoa ohikoa arraro bihurtu den mundu ero baten adierazpen maltzurra da; ondorioz, sortu arazten duen irudia komikoa eta beldurgarria da, biak aldi berean. Bi aurpegi hauetako bat desagertuz gero, groteskoa alde batera utziko genuke eta beste kategoria bat lantzen ariko ginatke: fantastikoa, beldurrezkoa, zentzugabea, umore beltza...

Poeren ipuin aztoragarrienean argi geratzen da groteskoaren garapen hau: Carlos IVaren gortean garatzen den "Hop-Frog" (1849). Poek sortzen dituen pertsonai eta egoerak, Rabelaisen tradizioari hertsiki jarraiki, inauteri kutsukotzat hartu dezakegu, hasieran behintzat. Idazle frantsesak berak aipatu zuen helburu hau erregea deskribatzerakoan: "Hubiera preferido [éste] el *Gargantúa* de Rabelais al *Zadig* de Voltaire; de manera general, las bromas de hecho se adaptaban mejor a sus gustos que las verbales" (*Cuentos completos*, 945 orr.). Rabelaisen itzala ere argi azaltzen da erregearen eta gortesauen egitura karnabaleskoan: gizen-gizenak dira, eta txantxetan dabilta une oro. Hor amaitzen dira, ordea, bila daitezkeen antzekotasun guztiak; izan ere, ipuinean laster ikusten da pertsonaiek ez dutela Rabelaisen gorputzen alaitasun eta bizitasun hori. Izaki itsusiak dira, maltzurak, Hop-Frog torturatzen eta umilatzen igarotzen dute euren denbora, hura bufoi nano bat delako, herrena eta gaizki eratutako gorpuzkera duena (itxuran inauteri kutsuko groteskoa, beraz).

Ihlelek dioenez (1997:71), erregeak ez du erabiltzen eroa barrearen komunitatearekin harremanetan jartzeko (Batjinen hitzetan), baizik eta bere boterearekin zapaltzeko. Honek justifikatuko luke ipuinaren amaiera, eta batez ere jai-giroko groteskotik grotesko maltzurtera igarotze hori. Erregearen eta bere zazpi laguntxoaren eskutik pairatutako umilazioa mendekuan hartzeko (mozkortu dute, Trippetta nanoarekin duen harremanaz barre egin dute), Hop-Frogek broma izugarri bat prestatzen du. Orangutanez mozorrotu daitezela esaten die gorteko kideen aurrean benetako animaliak balira bezala ager daitezzen. Poz-pozik hartzen dute parte, uste dutelako oso barregarria izango den txantxa bat egingo dutela. Mozorroa egiteko, Hop-Frogek

breaz eta lihoz estaltzen ditu beren gorputzak; gero, kateatzen ditu. Ikuslegoaren aurrean azaltzen dituenean, ikuskizunak, errealaren errealaz, beldurra sortzen du (dama batzuk zorabiatu ere egiten dira). Orduan, katea txirrika batekin altxatzen du Hop-Frogek eta airean zintzilik uzten ditu. Momentu hartan, sua piztu eta Trippettarekin egiten du alde: “Los ocho cadáveres colgaban de sus cadenas en una masa irreconocible, fétida, negruzca, repugnante” (*Cuentos completos*, 955 orr.).

“Azken bufoikeria” honek, Hop-Frog berak izendatu bezala, ez du dagoeneko zerikusirik grotesko karnabaleskoarekin, non, Bajtinek berak dioenez, denek jai-giroan barre egiten duten. Poek, Hop-Frogek izandako ideiarekin bitartez, gizakien eta gizartearen aurpegi benetan krudela erakusten digu. Orangutan mozorroek animaliatasuna literalizatzen du, besterik ez, errege eta gortesauen bihozgabetasuna azpimarratu. Mende bat baino gutxiago igarota, Valle-Inclánek bere izaki animalizatu itsusiak sortzen ditu ditu, panpina edo txotxongilo balira bezala mugitzen direnak, beren ezaugarri fisiko eta psikikoak puztuz eta mundua desitxuratuz aldi berean. Horregatik, kasu honetan barrea ezinegonaren bitartez eragiten da.

Laburbilduz, Poeren aipatutako ipuinek –nahiz eta helburu desberdinak dituzten– bat egiten dute hartzailari errealitatearen irudi desitxuratu eta karikaturesko bat ematen diotelako (inauteri kutsuko groteskoa bera baino askoz ere maltzurragoa). Munduaren eta gizakiaren ideia modernoaren metafora da, kaotikoa, irrigarria eta zentzurik gabekoa. Esan bezala, istorio hauetako pertsonaiak beti bihurtzen dira txingote, panpin: horrela, *beste*a beste zerbait izango balitz bezala ikusten dugunean, distantzia hartzen dugu, gure gailentasunaz konturatzen gara eta barre egiten dugu. Nahiz eta, Bozalek adierazi bezala (2001:71), gailentasun edota distantzia sentazio horrek gutxi irauten duen, alegia, konturatzen garen arte barrea eragiten duten *beste* horiek gu geu besterik ez garelara, eta *beste* mundu hori gurearen isla deformatua baino.

Bibliografía

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