

Humorismo, la cultura de la risa¹

(Humorism,
the Culture of Laughter)

*Luis Beltrán Almería*²

Universidad de Zaragoza, España

RESUMEN

Las categorías estéticas suelen ser imprecisas, pero mucho más lo son las que giran en torno al concepto de risa o humor. Esa imprecisión tiene varias causas: la primera es la no consideración de formas de comunicación previas al lenguaje oral articulado. La segunda causa es imponer a los fenómenos humorísticos un sentido único: alegre y liberador. Y un tercer error viene a suponer la risa como una excepción en un contexto de seriedad. La seriedad sería lo natural y la risa lo excepcional. Estos problemas conllevan la necesidad de una categorización unitaria y primordial, que dé cuenta de la gran evolución de los fenómenos culturales y de la escisión entre la cultura popular y la cultura sabia. A partir del concepto de grotesco, este artículo se refiere al alcance de los fenómenos de la risa en el contexto de la gran evolución cultural de la humanidad.

1 Recibido: 12 de setiembre de 2019; aceptado: 31 de enero de 2020. Esta es la versión ampliada de la conferencia dictada por su autor en el coloquio *Literatura, humor y risa*, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Nacional (Costa Rica), entre el 3 y el 6 de setiembre de 2018.

2 Correo electrónico: lbeltran@unizar.es

ABSTRACT

Aesthetic categories are usually imprecise, but much more so are those revolving around the concept of laughter or humor. This imprecision has several causes: The first is the failure to consider types of communication previous to that of oral language. The second is to impose a unique —joyful and liberating— meaning on humorous phenomena. And a third error is to suppose that laughter is an exception in a context of seriousness. Seriousness would be natural and laughter exceptional. These problems entail the need for a unitary and primordial categorization, which accounts for the great evolution of cultural phenomena and the split between popular culture and wise culture. From the concept of grotesque, this article addresses the scope of the phenomena of laughter in the context of the great cultural evolution of humanity.

Palabras clave: risa, humor, el grotesco, simbolismo tradicional, Mijaíl Bajtín, Wolfgang Kayser

Keywords: laughter, humor, grotesque, traditional symbolism, Mikhail Bakhtin, Wolfgang Kayser

La categoría *risa* forma parte de la selecta serie de categorías culturales que se escapan a definición. En el campo de los estudios literarios y estéticos son habituales definiciones que tratan de eludir el problema. Pongo unos pocos ejemplos de los diccionarios que tengo a mano. Una opción frecuente es sustituir *risa* por *humor*. Y una vez hecha esa sustitución, definir *humor* como lo haría un diccionario de la lengua. Es el caso del *Diccionario Akal de términos literarios*³. Claro que más fácil es eludir el problema directamente, esto es, sin incluir ninguno de los términos (*Diccionario de Hermenéutica*⁴). Demetrio Estébanez Calderón (*Diccionario de términos literarios*⁵), sin embargo, ofrece una larga y erudita entrada sobre el término *humor*,

3 María Victoria Ayuso de Vicente et al., *Diccionario Akal de términos literarios* (Madrid: Akal, 1990).

4 Andrés Ortiz-Osés, ed. *Diccionario de hermenéutica* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2004).

5 Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios* (Madrid: Alianza, 2000).

que informa de la peripecia histórica de la palabra y enumera distintas concepciones de lo cómico, desde Aristóteles hasta Freud. Es quizá la mejor versión que podemos encontrar, aunque llega a la conclusión —para mí, disparatada— de que la presencia del humor es escasa en la literatura española (¡la literatura del *Quijote*, de Lope, Góngora y Quevedo!). Quizá la más valiosa contribución desde este tipo de obras de consulta sea la de Massaud Moisés en su *Dicionário de termos literários*⁶. Moisés, en su entrada *humor*, se remonta a Hipócrates y llega en su recorrido hasta Robert Escarpit y Víctor Raskin, y sus sugerencias están muy bien orientadas. Por último, me referiré al *Diccionario de estética*⁷. Este es el único diccionario que se atreve con la palabra *risa*. También define *humor*, pero lo hace más atento a las variadas significaciones del término que al objeto que nos ocupa. De risa también establece varios significados: como hecho físico, como devaluación, como escape, como coincidencia formal entre esencias independientes, como hecho colectivo, como admiración y como vitalidad dichosa. Lo curioso es que dé prioridad a la definición física («la contracción de músculos faciales...»)⁸. Quizá esa prioridad sea una manifestación de la inseguridad que produce este concepto.

Las categorías estéticas suelen ser las más reacias a ser definidas, dentro del ámbito de la cultura. Y, de todas ellas, sin duda el humorismo o la risa se llevan la peor parte. Sin embargo, no es una tarea imposible. Voy a intentar exponer un posible acercamiento a este fenómeno vital para la humanidad.

6 Massaud Moisés, *Dicionário de términos literários* (Sao Paulo: Editora Cultrix, 2004).

7 Étienne Souriau, *Diccionario de estética*. Trad. I. Grassa et al. (Madrid: Akal, 2010).

8 La *Encyclopaedia Britannica* resolvió el asunto encargando la entrada *Laughter* a Arthur Koestler, que se distinguió más por otros motivos que por su capacidad teórica. Koestler propuso una teoría que era una síntesis de las de Bergson y Freud.

The Routledge Dictionary of Literary Terms, en su edición de 2006, evita la entrada *Laughter* y se conforma con *Humour* —en referencia a la teoría antigua de los humores— y con *Comedy*.

Hacia una definición de la risa como fenómeno comunicativo

La risa es, en primer lugar, un fenómeno comunicativo, que no es privativo de la humanidad. Otras especies, primates superiores, ríen, aunque el sentido de esta forma de comunicación no tenga para ellas el mismo sentido que para nosotros. Sin embargo, la referencia a los primates superiores no debe pasar desapercibida. Nuestra humanidad conoce tres niveles de lenguaje: el lenguaje articulado, verbal; el lenguaje inarticulado —chillidos, silbos, chasquidos...—; y el lenguaje gestual. Otra forma de lenguaje humano es el lenguaje instrumental: el del tam-tam africano, el gong chino, las señales de humo de los aborígenes americanos, etc. Los primates superiores también conocen las dos formas más sencillas de comunicación: el lenguaje gestual y el lenguaje inarticulado. Por lo que respecta a la humanidad, la lingüística se ha ocupado del estudio del lenguaje verbal, pero suele ignorar los otros lenguajes. Ha sido la psicología evolutiva la que ha reparado en ellos.

La risa es una de las facultades del lenguaje gestual. Quizá sea una de las más importantes, aunque los movimientos del rostro y de las manos son también decisivos en la comunicación humana. El lenguaje gestual y el inarticulado siguen siendo muy importantes. Conviven con el lenguaje verbal incrustándose en él o quizá sea al revés: que el lenguaje verbal sea el incrustado. La sonrisa, el chasquido, las muletillas del tipo *umh*, *ejem* ... son muestras de la presencia y fusión de elementos procedentes de los lenguajes gestual e inarticulado en el lenguaje verbal. Por esa razón es tan importante, desde el punto de vista valorativo del lenguaje, la entonación. En la entonación se funden los tres niveles comunicativos y por eso puede determinar el sentido de los enunciados, incluso contradiciendo el significado referencial de las palabras. Puede decirse con la misma frase una cosa y la contraria, según marque la entonación.

Puede decirse que el gran error de la lingüística actual —sobre todo de la estructuralista— consiste desconocer los estratos del lenguaje no verbal. Y, de la misma forma, puede decirse que el gran error de los que se interesan por los fenómenos culturales derivados de la risa es intentar comprenderla sin salir de los límites del lenguaje verbal.

Un segundo error consiste en atribuir a la risa un sentido único. Eso sería así si fuera un fenómeno verbal. Pero no lo es. Puede expresar sentidos opuestos. Esos sentidos son la alegría y la crueldad. La corriente que sigue a Bajtín en los estudios literarios suele cometer este error al ver en la risa solo su cara alegre. La risa tiene también una dimensión cruel. Literariamente se expresa en la parodia y en la sátira, principalmente. Pero en la vida esto es más fácilmente visible. El ejemplo es la fiesta de los toros: es fiesta y por eso tiene una dimensión alegre —el éxito del torero frente a la bestia, que representa el triunfo de la humanidad sobre la naturaleza—. Pero también es cruel: cruel con el toro y, no pocas veces, cruel con el torero, al que el público exige que se exponga (a toros peligrosos).

La polaridad alegría-crueldad de la risa es un símbolo del devenir de la humanidad. Para salir adelante la humanidad ha necesitado ser cruel con otras especies y también con la misma humanidad. Y para combatir las heridas y derrotas que sufre en ese proceso de avance la humanidad necesita recurrir a la risa. Por eso se ha dicho que el humor salvará al mundo⁹.

Nuestro tiempo tiene un enorme déficit en la comprensión de los fenómenos de la risa. Esto se debe a que la cultura elevada, académica, necesita construirse sobre la seriedad. La cultura de la risa es cultura popular, porque son las clases populares las que han cultivado la risa para sobrellevar sus contrariedades y dificultades. La cultura académica se distancia de la cultura popular porque la ve un obstáculo para su desarrollo. Y esa es la razón de que la cultura

9 Que el humor salvará al mundo lo escribió Hermann Hesse en *El lobo estepario*, quizá su obra más nietzscheana.

académica comprenda los fenómenos de la risa de forma parcial y desnaturalizada, porque suele ser ciega para los problemas de la cultura popular.

Consecuencia de la ceguera de la cultura académica con los fenómenos de la risa es la aparición de categorías parciales que dicen más del proceso de incompreensión de la risa que de la risa misma: parodia, sátira, ironía, grotesco, etc. Esas categorías fragmentarias permiten e imponen en la Modernidad una perspectiva de los problemas de la risa que se puede comprender como un supermercado. El cliente-usuario dispone en los estantes de una serie de categorías o mercancías que puede elegir a su conveniencia. Así encontramos teorías de la comedia, de la sátira, de la parodia, de la ironía, incluso del grotesco, y otras categorías menores (humor negro, humor inglés, sarcasmo, distintos tipos de comedia, sátira, parodia, etc.). A estas series categoriales hay que añadir la serie de los géneros del discurso humorístico: chiste, fábula, anécdota, chismes... (entendidos como géneros menores) y comedia, tragicomedia, idilio y otros (entendidos como géneros mayores). Esta dispersión y variación categorial parece resolver los problemas culturales de la risa, gracias a su diversidad, que permite cubrir las distintas opciones. Pero, si bien puede ser útil para señalar diferencias y matices, resulta un obstáculo para comprender los problemas decisivos que plantea la cultura de la risa, porque desconoce la raíz común de estas manifestaciones. Esta es la cuestión primordial para superar las dificultades que tienen los tiempos modernos en la comprensión de la risa.

Hay también un tercer error en la consideración conceptual de la risa. La risa es un fenómeno parcial que solo en la perspectiva cultural ha sido disociado de su unidad primordial. Esa unidad es el binomio crueldad-alegría, que en su origen es indisociable. Por esta razón las categorías humorísticas son siempre parciales, insatisfactorias, imprecisas. Son el resultado de aislar una dimensión indisociable del impulso estético primordial de la humanidad. Es el impulso que Nietzsche vio repartido entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Además,

en esta disociación que la cultura ha institucionalizado como el binomio seriedad-risa los fenómenos característicos de la risa han sido comprendidos como secundarios o subordinados porque «lo natural» sería la seriedad. Así lo creen hoy casi todos los estudiosos y así lo cree la opinión pública, porque no pueden concebir el carácter originario y primordial del binomio crueldad-alegría.

Una concepción nueva de las categorías del humorismo tiene que ser una concepción unitaria y genealógica, en el sentido que dio Nietzsche a esa palabra, es decir, en el sentido de la gran evolución de la humanidad. Entre las categorías que se vienen utilizando al abordar esta cuestión hay una que debe tener prioridad: el grotesco como origen de las demás categorías. El término *grotesco* no es precisamente el mejor término posible para el contenido que debe tener. Pero es el que se viene empleando desde hace unos cuantos siglos. Y, aunque podríamos encontrar términos más precisos, quizá no sea ya tiempo para corregir lo que viene siendo una elección histórica.

El grotesco no es una estética entre otras, como suele pensarse. Es la estética fundacional. Está presente en todas las épocas y en todas las manifestaciones estéticas. Y en la Modernidad ha reverdecido y ofrece nuevas perspectivas. Mijaíl Bajtín explica que es muy frecuente referirse al grotesco como *burlesco* en el ámbito de los estudios literarios, pero que otros términos pueden emplearse para aludir a esta estética, por ejemplo, *arabesco*, en el ámbito de los estudios del arte¹⁰. Achaca la vacilación léxica a la hegemonía de una concepción clásica de lo estético, a la que tanto la noción como la presencia de lo grotesco resultan ajenas y perturbadoras. Él mismo utiliza con frecuencia el término *folclore* como si fuera un heterónimo del grotesco. Por eso vamos a intentar dar una definición clara y provisional de lo que entendemos por grotesco. Grotesco es una de las denominaciones de la pervivencia del *simbolismo tradicional*

10 Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (Barcelona: Barral Editores, 1974) 37.

conformado en la larga etapa en la que la Humanidad solo conoció la cultura de la oralidad. Esa etapa suele ser llamada Prehistoria. En ella se conformó un complejo y trascendental imaginario que ha pervivido en la cultura popular posterior. Ese imaginario vive en forma de tradición, aunque tardíamente haya invadido el dominio de la cultura elevada, ya en el periodo histórico. Se trata de un imaginario que comprende figuras, acciones y relaciones. Y tales figuras, acciones y relaciones tienen la doble dimensión cruel y alegre. Por supuesto, ha conocido varias etapas, las etapas del proceso cultural de la Humanidad: la etapa animista, la etapa mágica, la etapa heroica y, ya en el tiempo histórico, la etapa épico-lírica, la etapa joco-seria y, por último, la dualidad moderna: el grotesco fantástico y el grotesco realista.

El simbolismo tradicional representa una forma de pervivencia en el lenguaje oral de los instrumentos de cohesión esenciales que se venían codificando en el lenguaje preverbal, esto es, gestual y oral no verbalizado, tanto de la humanidad *sapiens* como de las humanidades previas (neandertal, denisova, etc.). La risa y la agresividad son las dos manifestaciones más relevantes del simbolismo tradicional y del lenguaje gestual, aunque no las únicas. Risa y agresividad son los dos polos del grotesco. Ese simbolismo es, sobre todo, ingenuo. Su raíz es la analogía. De esa analogía nos ha quedado un recurso expresivo todavía bien vivo: la metáfora.

Etapas del grotesco

Lo que hoy llamamos artes son los más preciosos instrumentos de cohesión social que ha creado la Humanidad. El primer gran instrumento de cohesión humana fue el lenguaje en sus diferentes versiones, desde el lenguaje gestual al lenguaje verbal. Con el lenguaje vinieron después las tradiciones. Las primeras manifestaciones artísticas fueron parte de las tradiciones. Hoy el dominio de las tradiciones lo entendemos fraccionado en costumbres, ritos y artes. Este

fraccionamiento es producto de la división social del trabajo, esto es, de la multiplicación de tareas que ha exigido el proceso civilizatorio.

Las tradiciones son productos de la lucha por la supervivencia de las hordas y tribus en unas condiciones de vida inhumanas. Representan el primer gran esfuerzo humano por humanizar la tierra, un mundo hostil. Las artes y los géneros orales de la creación verbal representan el más elaborado instrumento de supervivencia, porque articulan la cohesión del grupo humano a partir del desarrollo y contemplación -la cohesión- de la imaginación tradicional. Esa imaginación responde a unas leyes, cuyos límites vienen marcados por la lucha por la supervivencia. Tales límites son móviles. No es lo mismo la lucha por la supervivencia de los cazadores-recolectores (el Paleolítico), que la lucha de agricultores o ganaderos (el Neolítico o la Edad de los Metales). En el Paleolítico la imaginación solo contempla un plano único. Ese plano es el territorio de la horda: el sol y la luna salen para la horda; nada hay más allá del territorio por el que transitan; los animales y los fenómenos naturales les hablan. Ese plano integral está gobernado por fuerzas sobrenaturales, mágicas. Todo sucede por la magia de la naturaleza. Es el animismo. El arte de esta época es el resultado de un diálogo de la horda primitiva con la naturaleza. Suele decirse que se trata de un arte ritual, fundado en creencias religiosas. En efecto, arte y supersticiones están íntimamente unidos en este periodo. No se concibe su autonomía. Desde los tatuajes a las danzas todo tiene un sentido dialogal: la búsqueda de protección o de agradecimiento a la naturaleza. Nada puede escapar a esa dinámica ritual mágica, porque la vida se reduce a la lucha por la supervivencia. Ese diálogo con las fuerzas de la naturaleza —el animismo— da lugar a unas figuras mixtas: mitad animal, mitad humanas. En esas figuras y en sus relatos se funden los dos registros básicos de la supervivencia: la crueldad y la alegría. Crueldad de la naturaleza con los humanos, crueldad de los humanos con las otras especies vivas y con los humanos mismos. Pero también alegría. La alegría se funda en la risa, un elemento clave

del lenguaje gestual¹¹. Sin alegría, sin risa, no es posible hacer frente a las adversidades y a las dificultades. El resultado es el grotesco puro, una estética que se mantendrá viva por los milenios en tanto en cuanto la supervivencia marque la agenda de la Humanidad, la estética del tótem y del tabú. Cánticos —acompañados de danzas— y relatos de apólogos —animales que expresan valores humanos— son sus géneros más relevantes. Pero también habría que considerar las cosmogonías y los juegos verbales.

El grotesco del Neolítico supone un giro tan radical como la sociedad tribal agrícola lo supuso respecto a la sociedad de las hordas de consumidores cazadores-recolectores. La clave de ese giro se funda en la aparición de un mundo dual: el mundo de los vivos y el mundo del subsuelo. La magia sigue dominando ambos mundos. La conexión entre ellos es mágica: un agujero en la tierra suele ser el umbral del tránsito entre ambos mundos. El fenómeno agrícola, con sus estaciones, se interpreta como un episodio maravilloso. Las figuras de esta etapa son humanas, pero entre ellas pueden aparecer humanos diabólicos: brujas, ogros... Sus géneros son el cuento tradicional, también llamado cuento maravilloso, y las canciones de labor o familiares (nanas, canciones de amigo, etc.). El elemento mágico es la explicación al milagro de la vida que surge del subsuelo.

La última etapa del grotesco tradicional primitivo es la etapa de la Edad de los Metales. En esta etapa la aparición de la ganadería ocasiona conflictos con las tribus de agricultores. Y aparece la guerra entre federaciones de tribus. En el plano de la imaginación aparece un tercer mundo: el mundo celestial. Los espíritus de la naturaleza se han convertido en dioses. Los tres planos mundanos están conectados. Sus figuras son humanas, pero están dotadas de atributos sobrehumanos. Son los héroes: Aquiles y Héctor, pero también el rey David o Rut, la moabita. La imaginación de este periodo tiene una

11 La psicología evolutiva ha revelado que la risa es un elemento gestual de otras especies de primates. En esas especies suele tener un sentido agresivo. La humanización de la risa consiste en darle la doble dimensión, alegre y agresiva, que expresa el grotesco.

imagen esencial: la familia. El mundo se concibe como un escenario familiar. Las claves de los géneros de este periodo —epopeyas, sagas, espectáculos teatrales, relatos y crónicas fundacionales— son relatos familiares. Y los episodios familiares están tutelados por los dioses.

La irrupción del mundo histórico supone un cataclismo para el grotesco tradicional. En una primera etapa consigue resistir en el seno de la cultura popular. Es la etapa épico-lírica, el mundo de las baladas, de los espectáculos populares y de los cuentos costumbristas. En esta etapa se produce una fusión de planos. Lo celeste y el subsuelo quedan absorbidos por un mundo terrenal en el que aparecen figuras dotadas de poderes especiales, no exentos de magia. Es la etapa de la hagiografía —los dioses están ya en la sombra—, de los milagros, los martirios, la expiación de culpas y pecados. El destino adquiere un cariz dramático, pero todavía queda un grotesco festivo, el grotesco agrario, vivo en la cultura popular. Ese grotesco festivo materializa y encarna o da cuerpo a las ilusiones y esperanzas colectivas. Es también la etapa de los héroes aventureros, como Amadís. Historia y fantasía caminan de la mano. Ese mundo terrenal amenaza la estética heroica anterior, porque el héroe épico-lírico carece del entorno que le proporciona la distancia épica. El grotesco elimina ahora esa distancia. El héroe épico-lírico carece de la autarquía del héroe épico. Es un héroe de ficción, un aventurero. Y se mueve en el mismo tiempo que sus lectores, aunque en un territorio lejano y exótico. A partir de este momento el grotesco adquiere un sentido reaccionario: reacciona contra la heroificación épica y reaccionará contra toda forma de elevación literaria¹². El resultado de esa reacción es el nacimiento de la novela.

El simbolismo cultural primario tiene una serie de características que apuntan a una continuidad del simbolismo tradicional grotesco. Es colectivo, dogmático y castizo, aspectos que provienen del

12 Quizá esa reacción sea un fenómeno de la etapa anterior. Recuérdese que a Homero se le atribuyen la *Iliada* y la *Odisea*, pero también la *Batracomiomaquia* o batalla de ranas y ratones, aunque muy probablemente sea una obra de etapa posterior. Plutarco la atribuyó a Pigres de Halicarnaso.

mundo tradicional. Pero, al mismo tiempo, ensaya la apertura de la tradición primitiva, a partir de una mixtificación sencilla. Concibe la tradición como cultura¹³.

Si en esa etapa de transición a la historia el grotesco se ampara en la cultura popular en la etapa siguiente, en la etapa que suele denominarse joco-seria amplia su alcance a la cultura elevada. Caracteriza esta etapa el comienzo de la decadencia del grotesco en la cultura popular, que se fragmenta en episodios locales y reduce su poder regenerador y alegre. En cambio, la cultura escrita asimila la comicidad grotesca y emprende un esfuerzo de dignificación de elementos del grotesco popular, sobre todo del grotesco dramático. El elemento celeste se minimiza y ritualiza, y el del subsuelo corre una suerte paralela, aunque, como veremos, dramática. El universo grotesco estalla. Aparecen la sátira y la parodia como estéticas desgajadas del grotesco. Lo corporal pierde parte de simbolismo, precisamente la parte más valiosa y cohesionadora, por regeneradora y colectiva, para ofrecer una dinámica que apunta a lo costumbrista -en su sentido más estrecho y particular- y a lo obscuro. Aparecen también los primeros elementos de teoría de las estéticas desgajadas del grotesco. Figuras como el loco, el tonto, el *trickster* emprenden procesos autónomos. Una manifestación extraordinaria del grotesco premoderno es la explosión de la brujería y la demonología que se dan en los siglos XVI y XVIII. Tal explosión no es sino una creencia popular —e ilustrada, no pocos científicos se dejaron arrastrar por ese estado de opinión— en que la hechicería antigua ha pactado con el diablo. Como concluyó en 1610 el inquisidor español Alonso de Salazar y Frías: «No hubo brujos ni embrujados hasta que se empezó a hablar y escribir de ellos». Esta creencia espoleó una persecución de la que fueron víctimas mujeres ancianas con problemas psíqui-

13 Que es colectivo y dogmático quiere decir que el individuo debe plegarse a ese simbolismo sin ofrecer la resistencia que veremos en etapas posteriores. Que es castizo significa que expresa los conflictos entre las castas del mundo tradicional y de las primeras etapas históricas. Ese casticismo dará lugar a lo que después se llamará costumbrismo.

cos. Y expresa una de las facetas de la degradación premoderna del imaginario grotesco. Sin embargo, el fenómeno de la brujería ha tenido su expresión artística: en los grabados de Goya, por ejemplo.

El simbolismo cultural secundario es un producto de fusión cultural. Es el grotesco moderno. Permite una autoría individual, resultado de la libertad de elección. Introduce en el imaginario colectivo elementos de la cultura elevada, alentando el encuentro y la fusión de ambas culturas. Debilita la tradición y favorece el eclecticismo. La consecuencia es una mixtificación compleja.

Con la Modernidad el grotesco se escinde. Aparecen dos líneas divergentes: el grotesco de la fantasía y el grotesco realista. La línea fantástica aparece como ingenua. La línea realista aparece como alegoría histórica y suele tener una trascendencia de la que carece la línea fantástica. Tal escisión parece responder a un doble movimiento: por un lado, persiste la tendencia premoderna del grotesco a la particularidad y a la obscenidad; por otro, se produce un renacimiento del grotesco gracias a la asimilación de la imaginación prehistórica y tradicional que lleva a cabo la Modernidad. Ambas tendencias coexisten en el mundo de la cultura, anidando en distintas estancias de la cultura de masas. La obscenidad y el localismo suelen pervivir en una cultura popular muy degradada. En cambio, el grotesco neotradicional aparece en formas artísticas de alto valor añadido. En el mundo hispánico podemos apreciar este fenómeno en las obras literarias de Gabriel García Márquez, Ramiro Pinilla y Juan Eduardo Zúñiga, entre otros. También se dan momentos de transición en que la distinción no es tan clara. Esto ocurre con determinados fenómenos cinematográficos, literarios o plásticos de culto (me refiero a obras como *Blade Runner*, *Matrix*... que han creado el universo de la rebelión de las máquinas).

El grotesco fantástico o romántico crea figuras e imágenes demoníacas. Figuras de este universo, como el conde Drácula, se han convertido en universales. Fantasmas, zombis, murciélagos, animales nocturnos, en especial reptiles, robots antihumanos, extraterrestres,

mundos apocalípticos... son diversas creaciones de esta corriente popular que ha conseguido instalarse en regiones literarias y cinematográficas. La literatura y el cine del terror, el tremendismo... han explotado el morbo de creencias populares. Se trata de una forma espectacular del hermetismo moderno, que ha dado lugar a fenómenos sociales como la homeopatía, la masonería o el espiritismo, que son versiones modernas del hermetismo científico premoderno. Estas expresiones herméticas o fantásticas significan la inyección de la magia y los poderes ocultos en el plano terrenal.

El grotesco realista —que Kayser llamó *satírico*— se funda en la conexión entre historia y simbolismo tradicional. Esta conexión es la esencial del grotesco y de ahí que su producción sea la más interesante por su profundidad significativa. En su versión original no contaba la historia —un acontecimiento que tardó muchos milenios en aparecer—. Su lugar lo ocupan los objetos reales, sobre todo personas. Una persona se tatuaba, por ejemplo, un águila. Y esa persona pasaba a tener las capacidades del águila: su fuerza, su visión, su vuelo... Así es todavía en culturas como la china y en no pocas culturas africanas o americanas. En el mundo moderno se ha recuperado esta cultura del tatuaje, quizá con otras justificaciones. Pero la cultura moderna —la estética moderna— ha desarrollado una forma más compleja, superior. Es la conexión entre historia y símbolo. En esa conexión tiene un papel crucial lo humano, en forma de cuerpo o personal.

Pero el grotesco realista moderno ha sufrido un giro respecto a esta misma representación histórica en su versión premoderna. Esa versión histórica premoderna podemos verla en las obras de Rabelais o, anteriormente, en los *Diálogos de los muertos* de Luciano de Samósata. En la versión moderna del grotesco realista o satírico el carácter alegre de esta estética combina con un elemento dramático: la destrucción de la tierra natal. Los tres autores hispanos que hemos mencionado más arriba han derivado su grotesco a la destrucción de la familia o de la tierra natal —incluso ambas cosas al mismo tiempo—. En *Cien años de soledad* vemos el final de la saga de los

Buendía, paralelo a la decadencia de Macondo. En la obra de Ramiro Pinilla vemos la lucha fratricida entre los vascos: las dos ramas de Baskardos, los hombres de madera y los hombres de hierro. Y más tarde, la guerra entre requetés y gudarís. En el caso de Zúñiga su ciclo de la Guerra Civil es la imagen de la destrucción de Madrid (en la *Trilogía de Guerra Civil*, compuesta por *Largo noviembre de Madrid*, *La tierra será un paraíso* y *Capital de la gloria*). En cambio, el grotesco romántico o fantástico carece de dimensión histórica y sus símbolos son imágenes del horror, puro entretenimiento exótico o futurista.

Los estratos del grotesco

El grotesco se caracteriza, pues, por su pervivencia. Es la estética más antigua y más genuina. Y si la estética es hija de la autoconsciencia del ser humano tendremos que el grotesco expresa la más profunda significación de la identidad humana. Pero la pervivencia le ha obligado a adaptarse a las limitaciones y posibilidades de cada gran etapa del proyecto *sapiens*. Esa variación es la causa de los problemas que ha tenido la crítica de las artes para su reconocimiento. Incluso los más sagaces teóricos han centrado su investigación en un periodo: Bajtín, en la Edad Media y el Renacimiento; Kayser, en la Premodernidad. Otros le han dado otros nombres y se han fijado en aspectos modernos o primitivos, pero siempre parciales, demasiado parciales. La diversidad temporal del grotesco se nos ofrece como un sedimento de estratos superpuestos, una especie de milhojas estética. Y ha resultado, lógicamente, más fácil apreciar estratos aislados que ver el conjunto en su diversidad. Pero esa diversidad tiene su contrapunto en la continuidad de aspectos clave. El primero de esos aspectos es su arraigo en la cultura popular. Ese arraigo es obligado en tanto que el grotesco emerge en un periodo que alcanza decenios de milenios, el de la Prehistoria, en el que la oralidad y sus tradiciones es el único medio de transmisión cultural. En el mundo histórico

el grotesco ha seguido siendo patrimonio de la cultura popular pero también ha irradiado la alta cultura. Tal irradiación se ha producido precisamente en la zona de contacto, de tránsito de la cultura popular a la cultura letrada. En esa zona están las obras más relevantes de la literatura universal: las de Cervantes, Shakespeare o Dostoievski. Los autores hispanos mencionados —García Márquez, Pinilla, Zúñiga— comparten esa zona de contacto con otros como Kafka, Faulkner o Italo Calvino. Y lo mismo puede decirse de artistas de otros dominios como el Bosco, Brueghel, Arcimboldo, Velázquez, Rembrandt o Goya. Y, entre los modernos, Gaudí, Dalí, Picasso o Buñuel, por seguir con ejemplos españoles.

Complica todavía más la comprensión del fenómeno grotesco su presencia en la vida cotidiana de todas las épocas. El grotesco está presente en todos los ámbitos de la vida cotidiana: en las burlas, improperios, blasfemias, acciones alegres y crueles, esto es, en los géneros menores de la risa. Es también un ingrediente de los sueños y de fantasías. En este universo cotidiano suele aparecer muy degradado. Esa degradación se produce en varias direcciones: lo obsceno, la superstición, la ebriedad, el rechazo de lo oficial... La mayoría de estos aspectos de lo grotesco aparecen reunidos en las revistas satíricas y en los programas televisivos de ese género o en las redes sociales. El grotesco de perfil bajo está al alcance de cualquiera. Es preciso un talento artístico para que despegue de lo momentáneo y de la grosería fácil o torpe. Si vemos las portadas de esas revistas satíricas podemos comprobar con facilidad que se trata de un humorismo que depende del momento y que suele ser grosero, es decir, que comprende lo corporal de manera obscena, sin la grandeza que puede alcanzar en el gran arte. Para que el grotesco alcance un nivel estético elevado —es decir, para que sea gran arte— debe desprenderse de lo episódico —la actualidad en el sentido más puntual, noticiable— y superar la grosería o el simple insulto sin perder pie en lo corporal, entendido no individualmente sino colectivamente. Esto

se ha llamado *dignificar el grotesco* (por ejemplo, a propósito de la obra de Cervantes).

Sin embargo, no conviene despreciar el grotesco de los géneros menores, aunque no tenga la trascendencia del grotesco artístico. En este grotesco menor podemos apreciar con mayor facilidad y transparencia la esencia de este fenómeno. Esa esencia se puede reducir a una fórmula: alegría y crueldad. Esta fórmula la encuentra Mijaíl Bajtín a propósito de las *Rondas nocturnas* de Bonawentura, pseudónimo tras el que la crítica supone a August Klingemann, una obra aparecida en 1804:

El autor (a través del narrador, un sereno) da otra definición original e investiga el mito del origen de la risa. La risa ha sido enviada a la tierra por el diablo y se aparece a los hombres con la máscara de la alegría, y estos la reciben con agrado. Pero, más tarde, la risa se quita la alegre máscara y comienza a reflexionar sobre el mundo y los hombres con la crueldad de la sátira (Bajtín, 1974: 40-1).

Un contemporáneo de Klingemann, también alemán, el novelista y teórico de la estética Jean Paul Richter, acuñó el término *humor cruel* para aludir al grotesco.

Alegría y crueldad han sido los dos impulsos básicos en el proyecto *sapiens*. Al igual que otras especies vivas los *sapiens* somos crueles con otras especies —tanto las inferiores en tamaño y fuerza como las superiores, que están prácticamente desaparecidas de la faz de la tierra— y con nuestra propia especie. Pero, a diferencia de las demás, tenemos la posibilidad de expresar la alegría gestual y verbalmente, mediante la risa y sus géneros. Y es la alegría —y no tanto la crueldad aunque también— la que nos ha hecho fuertes y capaces de sobrevivir durante ciento cincuenta mil años. La razón es que la alegría proporciona un impulso vital y, algo más importante, anima los géneros menores de la risa, los géneros del cotilleo y del

chismorreo, que permiten la cohesión de la horda y del grupo. Esa cohesión es el arma de los *sapiens* que les ha hecho superiores a otras humanidades¹⁴.

Símbolos grotescos

Pero lo que venimos llamando *grotesco* es una estética en esencia simbólica. Puede decirse que es la estética más conservadora porque viene sirviéndose de una serie de símbolos creados hace milenios. En su larga trayectoria ha creado símbolos sencillos y otros más complejos. Comprenderla exige estudiar su simbología. Ya he señalado que una denominación más precisa para esta estética sería la de *simbolismo tradicional*, porque aunque se trate del grotesco moderno su fundamento es siempre tradicional. Para enumerar los símbolos grotescos recurriremos a la división ya obligada entre grotesco fantástico o romántico y grotesco realista o satírico.

Los símbolos fantásticos suelen ser imágenes proclives a la crueldad. Se trata de monstruos, bestias, fantasmas, demonios, animales nocturnos y que reptan —serpientes, lechuzas, ranas, arañas—, sabbandijas, insectos, pájaros (el film de Hitchcock *The Birds*), murciélagos y vampiros (*Drácula*)... esto es, motivos que pueden producir miedo por su vinculación con la noche o con lo sobrenatural amenazante. En tiempos recientes esta lista ha incorporado máquinas con vida propia, rebeldes a los humanos (*Blade runner*, *Matrix*), autómatas, robots y extraterrestres. Se trata de símbolos autorreferenciales, esto es, que solo se refieren a sí mismos. Cumplen una función: provocar una regresión infantil poniendo al lector o espectador ante sus propias obsesiones y temores de carácter tradicional ancestral. Es decir, se trata de producir miedo como se les amedrenta a los

14 La asociación alegría-crueldad podemos verla en la fiesta. La fiesta nacional española —la fiesta de los toros— es la mejor muestra del vínculo esencial entre la alegría festiva y la crueldad que conlleva. Además, esa asociación española se considera un arte. Algo parecido puede decirse del deporte espectáculo. La crueldad se convierte en este medio en un combate incruento en el que resultan vencedores y vencidos.

niños, con la oscuridad, con la amenaza, con poderes mágicos, y con la muerte y sus incógnitas.

Los símbolos realistas suelen ser imágenes vinculadas al tiempo del crecimiento y a la alegría. El niño, tonto, loco, *trickster*, gigante, cabezudo... son figuras de los cuentos, de los dibujos animados, de la fiesta popular. A esas figuras habría que sumar muñecos, marionetas, máscaras o antifaces, que son instrumentos del juego y de la fiesta. Y también figuras de animales convencionales (es decir, animales del entorno doméstico o representaciones de la fuerza, como el león). Se trata de figuras e imágenes que permiten visualizar valores humanos. Pueden ofrecer también libertad de crítica, en las etapas históricas, pero no en su etapa primitiva. Bajtín observó que estos símbolos suelen formar series, basadas en cruces o redes. Esas series son las del cuerpo humano y las sensaciones, de la ropa, de la comida, de la bebida, de los actos sexuales, de la muerte y de los excrementos. La literatura grotesca proporciona numerosos casos de cómo funcionan estas series. En la obra de García Márquez, por ejemplo, suelen aparecer escenas en las que un personaje orina tras haber comido espárragos. Su orina desprende un inequívoco olor. En esa imagen se funden una parte del cuerpo, la comida, la micción y el olor. Son momentos de apariencia intrascendente, pero profundamente significativos. Así son los símbolos grotescos realistas. En la literatura moderna los símbolos grotescos combinan alegría y drama. Ese drama suele ser el de la destrucción de la tierra natal y de la familia. En cambio, las series premodernas —las que Bajtín ve en la obra de Rabelais— carecen de esa dimensión dramática.

Vinculados a las dos vertientes modernas del grotesco aparecen otros motivos como los sueños, delirios, situaciones absurdas, catástrofes apocalípticas (*El día después*, accidentes aéreos, rascacielos incendiados, maremotos e inundaciones), etc. Estos motivos expresan la dimensión hermética de la estética moderna. El grotesco moderno, tanto el realista como el fantástico, participan de la recuperación del carácter mágico de la imaginación moderna, un rasgo que

proviene de la fusión de imaginación primitiva (tradicional) e imaginación histórica que se opera en la Modernidad. Pero lo esencial es que funden la magia y la historia en un plano único que es el de la actualidad terrenal. En las artes plásticas puede suceder que el grotesco se estilice mediante dibujos de vegetales ornamentales, imágenes de acuario, e incluso imágenes ornamentales más complejas. Quizá en la Modernidad este elemento vegetal resulte un convencionalismo. Pero en la obra de Gaudí no parece que sea solo convencional. En las artes escénicas las mojigangas, pasacalles y otras formas de espectáculo callejero son productos grotescos. Las danzas de la muerte son una de las formas más valoradas de esos espectáculos. Pero la mojiganga sigue viva en la actualidad. También la danza de la muerte en obras como «Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central», de Diego Rivera (1947)¹⁵.

Estos símbolos, fantásticos o realistas, constituyen la espina dorsal del grotesco o simbolismo tradicional. Pero el grotesco —pese a su conservadurismo— ha evolucionado. El simbolismo tradicional de la época histórica ha desarrollado símbolos —el loco, por ejemplo, ha conocido una dimensión ambivalente— y sobre todo ha asimilado la historia para convertirla en símbolo. Obras clásicas del grotesco, como *Gargantúa y Pantagruel*, *Cien años de soledad* o *Verdes valles, colinas rojas*, tienen una vertiente histórica, más pronunciada y evidente en las obras modernas.

El debate teórico: Kayser y Bajtín

El grotesco ha sido un concepto muy conflictivo. La teoría del grotesco ha tenido muchas aproximaciones en épocas distintas, especialmente en la Modernidad. Pero siempre se ha estudiado en un segmento muy concreto y limitado. El capítulo más relevante de la

¹⁵ Se trata de un mural en exhibición permanente del Museo Mural Diego Rivera, en la ciudad de México (N. de la E.)

teoría del grotesco es el de la crítica de Bajtín a Kayser¹⁶. Kayser se fijó en un periodo que va desde el Renacimiento hasta mediados del siglo xx. En cambio, Bajtín se interesa por el grotesco medieval y renacentista (hasta Rabelais). Esa es la razón de que el primero vea ante todo el carácter fantástico, incluso tremendista, y el segundo perciba el fenómeno grotesco como festivo (esto es, agrario). Así, Kayser ve dos dimensiones del grotesco moderno, romántico y satírico, y Bajtín acepta la dimensión romántica y corrige lo satírico como realista. Pero ambos admiten que los límites del grotesco están mucho más atrás. Ambos vieron la doble dimensión, cruel y alegre, del grotesco. Bajtín lo define como risa ambivalente: jovial y cáustica al mismo tiempo¹⁷.

Un segundo factor ha distorsionado el debate sobre el grotesco: la teoría emerge de la descomposición de la risa grotesca. Los teóricos, a partir del siglo xviii y aún antes, comprenden las formas del humorismo que emanan de la descomposición del grotesco: la sátira, la parodia y otras formas. Esta comprensión fragmentaria da lugar a teorías más o menos paralelas sobre la sátira, la parodia, la ironía, la caricatura ... y el grotesco. Son categorías que no se comprenden como partes de un conjunto y producto de una evolución histórica sino como fenómenos exentos y autónomos. El resultado es una percepción de estos fenómenos hipertrofiada, porque cada experto en una de esas categorías tiende a ampliar su dominio sobre los campos paralelos sin poder explicar la relación existente entre ellas. Y, sobre todo, se ha perdido la perspectiva de que las diversas formas estéticas de la risa proceden de una fuente común originaria que es lo suele denominarse grotesco o, con mayor propiedad, simbolismo tradicional y que tiene sus raíces en el lenguaje gestual e inarticulado. El grotesco se entiende hoy como una estética paralela a la sátira,

16 Wolfgang Kayser, *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura* (Madrid: Editorial Antonio Machado, 2010).

17 Para Bajtín la zona de máximo contacto familiar y directo es la delimitada por la serie risa-blasfemia-azotes. Esa sería la esencia del grotesco y su finalidad, la desmitificación. «En el fondo eso significa desmitificar» (Bajtín, 1974: 468).

la comedia o la burla. Y no es una opción más en el abanico de posibilidades estéticas sino el origen de esas posibilidades.

Y un tercer factor —y, por el momento, último— es la relación entre el grotesco y la tradición. La tradición es el cauce por el que se canaliza el simbolismo grotesco. La tradición es oralidad y es cultura popular. En el periodo en el que la cultura escrita alcanza su hegemonía frente a la cultura de la oralidad —y esta pasa a ser cultura popular— el simbolismo grotesco sufre y se desvaloriza. Se produce en el imaginario grotesco la tendencia a la obscenidad que conocen bien los folcloristas. El grotesco obsceno presenta un desequilibrio entre la agresividad y la comicidad, a favor de la dimensión agresiva. Esa tendencia produce reacciones: bien sea buscar la dignificación del grotesco, bien ofrecer nuevas justificaciones. En la medida en que la tradición se debilita aparecen nuevas tácticas artísticas para recuperar el grotesco para la alta cultura y, sobre todo, se permite una fusión de materiales de alta cultura con materiales procedentes de la cultura popular, lo que produce una percepción dual: conviven la tendencia a la degradación del grotesco con formas de recuperación y de dignificación del grotesco. Eso es lo que ocurre en la Modernidad. Un fenómeno paralelo a la aparición de la obscenidad es el despliegue de la improvisación. En la tradición oral prehistórica no cabía la improvisación. La improvisación solo es posible en un entorno de debilidad de la tradición, que permite al bardo hacerse con un margen de libertad para manipular la tradición. La improvisación también es un rasgo de Modernidad. El bardo moderno se siente más libre que el bardo tradicional para alterar y conjugar individualmente los motivos tradiciones. Sin abandonar el universo tradicional se siente autor, aun en la dimensión más modesta de este término. El bardo tradicional no puede ser llamado autor con propiedad.