

#01

POE ETA GROTESKO MODERNOA

David Roas

Literaturaren Teoria eta Literatura Komparatuaren irakasle titularra

Universitat Autònoma de Barcelona

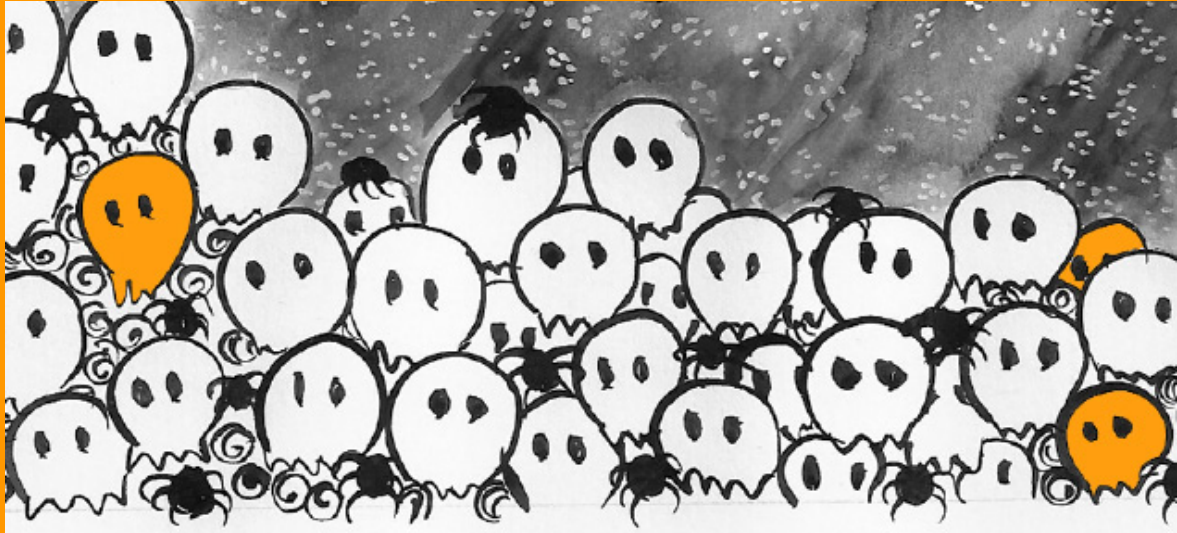
Aipatzeko gomendioa || ROAS, David (2009): "Poe eta grotesko modernoa" [artikulua linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 1, 13-27, [Kontsulta data: uu/hh/ee], < <http://www.452f.com/issue1/poe-y-lo-grotesco-moderno/> >.

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 || Groteskua umorea eta izua (bere esanahi anitzetan) konbinatzen dituen kategoria estetikoa da. Hasieran inauteri kutsua zuen, eta barrea jai-giroak eragiten zuen argi eta garbi. Gerora, groteskua 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 grotleskoaren ikuspuntu moderno horren isla dira. Helburu eta forma desberdinak dituzte, parodia eta satiratik hasi eta zentzugabeak eta zoroak diren egoerak bultzatu arte. Análisi eta iruzkin bat egitean ipuin horiek fantastikoak ez direla konturatuko gara, zenbait kritikoren ustearen aurka.

Hitzak || Poe | Groteskua | 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.

Keywords || Poe | The grotesque | Humour.

Birikarik ez duen norbaitek egin dezakeen barrea

Kafka, *Aita familiakoaren kezka*

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

OHARRAK

1 | Groteskoaren erabilera eta zentzuari buruz egin ziren lehen azterketa teorikoak artearen arlokoak izan ziren, kategoria estetiko hau apaindura-pinturaren estilo moduan jaio baitzen. Vasarik, *Le vite dei più eccellenti pittori scultori e architetti* (1550), groteskoari kritika egin zion honako esaldi honekin: “una spezie di pittura licenziosa e ridicola molto”. Antzeko iritziak agertu zituzten beste egile batzuek ere. Aipatzekoa da, adibidez, Daniele Barbarok, Vitruvioren (1556) *De architectura* (s. I a.C.) groteskotzat hartu zuela *sogni dei pittori* deitza (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* (itxurazkoa) 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 aipatzearren, 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 baitzizkigu, 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*

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

Erromantizismoa jaiotzean groteskoaren aldarrikapenak ez ziren bakarrik egin kategoriatan 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.

Alemaniko erromantikoek eman zizkiguten groteskoari buruzko oinarriko lehen hausnarketak. Gogoeta horietan ederraren eta sublimearen kategoriekin erlazionatzen dute. Friedrich Schlegel *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” (Kayserretik, 1957: 60). Ikusi dugun bezala, Schlegel bi elementu jotzen ditu oinarriko garrantzitsuak groteskoaren sortzeko unean: komikotasuna eta beldurra (edo kezkarria). Era berean, kontutan hartu behar dugu Schlegelentzat groteskoa artearen, jakintzen eta munduaren egoera berri bat dela, desadostasun eta heterogeneotasuna ezaugarri dituen³.

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 kontrastatzen 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).

Alemaniko 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, kontrako 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 Baudelairena. 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 teoritik 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, gainerakoen 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: Baudelairek esaten duena da groteskoaren desitxuratzeez azpian benetan azaltzen dena gure benetako izaera dela, irriarri 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 desitxuratzeko hutsa baita azken hori eta barre satanikoaren bidez adierazten da.

Edgar Allan Poeren produkzio narratiboko zenbait ipuin groteskok islatzen dute hain zuzen Baudelairek 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 (Baudelairrerentzat 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 egokituz 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 marrazkilaria 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 estatubatuarrak 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 goraiatutako 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 maltzurriari, 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 “fantaíses” 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-Adamen *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 cécity 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 dislokatzeko zaizkio eta ondorioz zorabiatzen da. Ezin duenez arnas egin, gainerako bidaiariek uste dute hil egin dela. Beraz, gurdia gelditzen dute eta lagundu beharrea 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. Zoritzarrez urkamendira doan hiltzaile baten gurdian erortzen da. Aztoramena probestuz, hiltzaileak ihes egitea lortzen du eta bere ordean protagonista urkatzen dute (fisikoki antza handia dute eta inor ez da konturatzen aldaketa gertatu dela). Bide batez, lepo dislokaturik 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, hantsa 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 azpigitulua, “A Tale Neither In nor Out of *Blackwood*”. Horrek argi uzten du parodiako asmo argia zuela Poek arrakasta handiz *Blackwood’s Edinburgh Magazine*n plazaratzen ziren ipuin makabro eta nekrofiliko hauekin (desitxuratze 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 parodiako intentzio nabarmenak ez du ipuinaren zentzua zapaltzen. Istorio grotesko horretan alderantzizko mundu bat ikusten dugu islatuta, logika osoa galtzen duen eta irrigarri bihurtzen den errealitate 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 eraikitzen 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 orr); “The Black Cat”en (protagonistak bere katu Plutoni begia ateratzen dio labana bat erabiliz) 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 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”, 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 bertsio 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 kickapooen aurkako gerran galdu zituen gorputz zati artifizialak jarri behar dizkietela –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 gaindiko 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 fenomenoaren presentzia efektibo gisa hartzea, “posible” den zerbait bezala. Horrela, egunerokoaren arauen aurka joaten da, errealitateari buruz daukagun ideia aurka⁸. Groteskoak ez du hori guztia egiten. Horren ordean, mundu horren benetako aurpegia azaleratzen du: kaotikoa, irrigarria 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 ezezeko 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 eremuan barrea printzipio laido garria bada ere, beti da anibalentea: gutxiesten du goraipatutakoa, ideala, gorena, espiritualala, beldurgarria dena eta gauzatzen du. Beldurra eragin eta gizakia menperatu dezakeen indar orok, bai lurreko autoritate izan, zein gizakiaz gaindiko edota heriotzak bera, indarra galtzen du eta “txorimalo kosmiko” (Bajtín, 1965: 51) huts bilakatzen da. Inauteri giroa duen barrea beti da herrikoia eta unibertsoa. Denek egiten dute barre, eta edozeri buruz, gainera.

Aitzitik, unibertso grotesko erromantikoak (modernoa) 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 duen 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 eraturako gorpuzkera duena (itxuran inauteri kutsuko groteskoa, beraz).

lehlek 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 maltzurrera igarotze hori. Erregearen eta bere zazpi laguntxoek 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 daitezkeen. 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 hartzaileari 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, *bestea* 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 sentsazio horrek gutxi irauten duen, alegia, konturatzen garen arte barrea eragiten duten *beste* horiek gu geu besterik ez garela, 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.
- LACQUE-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.