

# #01

# POE I EL GROTESC MODERN

**David Roas**

**Profesor Titular de Teoria de la Literatura y Literatura Comparada**

*Universitat Autònoma de Barcelona*

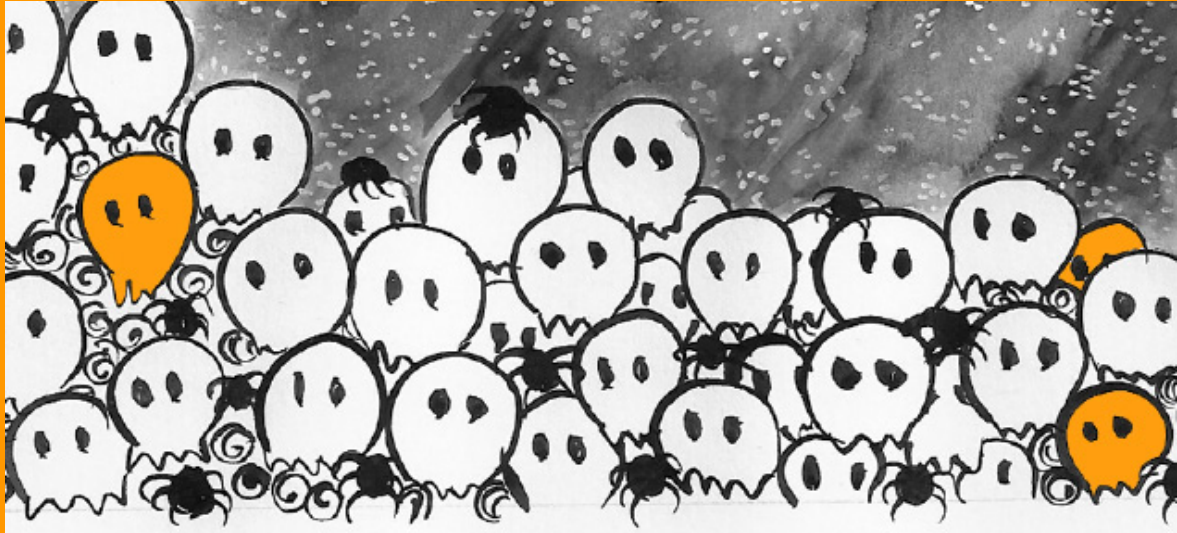
**Cita recomanada** || ROAS, David (2009): "Poe i el grotesc modern" [article en línia], 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura y literatura comparada*, 1, 13-27, [Data de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/issue1/poe-y-lo-grotesco-moderno/> >.

**Il·lustració** || Mireia Martín

**Traducció** || Francesc Box

**Article** || Encarregat | Rebut: 23/04/2009 | Publicat: 01/07/2009

**Llicència** || Llicència Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons.



**Resum** || El grotesc és una categoria estètica que combina l'humor i el terrible (en les seves molt diverses accepcions). Des de la seva primera manifestació carnavalesca, en la qual el riure té un clar matís festiu, el grotesc ha anat evolucionant cap a posicions on, sense perdre la seva dimensió humorística, s'ha potenciat el component sinistre, macabre, fins i tot terrorífic. Alguns contes d'Edgar Allan Poe ens ofereixen una interessant encarnació d'aquesta visió moderna del grotesc, amb objectius i formes variades, que van des de la paròdia i la sàtira, a la manifestació més absurda i delirant d'aquesta categoria. La seva anàlisi i comentari servirà també per a allunyar aquests relats de l'òrbita del fantàstic, on alguns crítics, equivocadament, els han situat.

**Paraules clau** || Poe | El grotesc | 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.

**Keywords** || Poe | The grotesque | Humour.

un riure que sols pot sorgir sense pulmons  
Kafka, *Preocupacions d'un pare de família*

Afirma Louis Vax (1960:15) que “No se ríe ante lo grotesco de la misma manera que ante lo cómico”. I això és així perquè el grotesc és una categoria estètica basada en la combinació de l’humorístic i el terrible, entès aquest en un sentit ampli, que inclou monstruositat, terror, escatologia, repugnància, o abjecció.

Aquesta particular doble dimensió del grotesc no fou valorada en la seva justa mesura fins al segle XIX. Així, durant el segle anterior, moment en el que es publiquen les primeres reflexions teòriques sobre la seva presència i sentit a les obres literàries<sup>1</sup>, el més habitual era reduir el grotesc a una espècie vulgar de la comicitat, íntimament relacionada amb la burla i la caricatura. Un bon exemple és l’assaig de Christoph Martin Wieland *Unterredungen mit dem Pfarrer von \*\*\**, (*Converses amb el rector de...*, 1755), on es defineix el grotesc com una variant de la caricatura de caràcter absurd que contradiu la verosimilitud, les lleis de la representació d’allò natural (la mateixa visió que els teòrics renaixentistes van donar de l’ús del grotesc a la pintura). I per això desperta sensacions contradictòries: riure, davant les deformacions (la exageració ridícula dels trets i/o els fets), i repugnància, pel sinistre i monstruós (allò contra natura) d’aquestes imatges.

Altres definicions semblants apareixen a les obres de Justus Moser, *Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen (Arlequí i la defensa del Còmic-Grotesc*, 1761), i de Karl Friedrich Flögel, *Geschichte des Grotesk-Komischen (Historia del còmic-grotesc*, 1784-1787), els títols dels quals són prou expressius de la concepció dominant al segle XVIII. Així, Moser –defenent el seu cultiu– concep el grotesc com un art hiperbòlic, basat en la reunió de l’heterogeni i en la ruptura de les proporcions (d’aquí la seva relació amb el caricaturesc), l’efecte (positiu) del qual és el riure. Flögel, per la seva banda, insisteix també en la ruptura dels cànons estètics establerts, així com en la seva dimensió hiperbòlica (sobre tot en relació a allò material i corporal), tot això destinat a provocar el somriure del receptor, que sorgeix com a producte de la incongruència respecte de la norma. Això el distingiria –segons l’esmentat Moser– de la sàtira, manera humorística que aprofita el poder correctiu del riure per a portar a terme una labor crítica, didàctica i moralitzadora en front als vicis i defectes humans<sup>2</sup>.

## NOTES

1 | Les primeres anàlisis teòriques sobre l’ús i sentit del grotesc es varen realitzar al camp de l’art, ja que aquest va néixer com un estil de pintura ornamental. Així, Vasari, a *Le vite dei più eccellenti pittori scultori e architetti* (1550), va emetre un judici desfavorable qualificant-lo com “una spezie di pittura licenziosa e ridicola molto”. A aquest el varen seguir altres aproximacions semblants, entre les que destaquen els comentaris de Daniele Barbaro al *De architectura* (s. I a.C.) de Vitruvio (1556), on qualifica els grotescs com *sogni dei pittori* (reprenent l’expressió d’Horacio per a qualificar als monstres imaginats pels artistes com “somnia de malalts”); al *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de’ pittori circa l’istorie* (1564), Gilio da Fabriano planteja que el *finto* (fingit) és allò que no està però podria estar (és versemblant), mentre que el *favoloso* (fabulós) és allò que no és ni pot ser, i per tant ha de ser proscrit de l’art; o, per citar una obra més, el *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), del carenal Paleotti, que adverteix del perill de les imatges grotescs, ja que a través seu l’ànima té accés a imatges que no es poden qualificar d’altre forma que de “bugiardi, inert, vani, imperfetti, inverosimili, sproporzionati, oscuri e stravaganti”. Sobre la teoria renaixentista del grotesc vegi’s Chastel (1988) i Morel (1997).

2 | Una visió poc encertada, ja que la literatura del segle XVIII ens ofereix interessants exemples d’obres grotescs la voluntat de les quals és evidentment satírica. N’hi ha prou en pensar en Laurence Sterne o en la magistral obra de Jonathan Swift *Una modesta proposició per a evitar que els fills dels pobres d’Irlanda siguin una càrrega per als seus pares o el seu país, i per a fer-los útils*

Des d'aquesta perspectiva, el grotesc és, doncs, concebut com un gènere inferior vinculat a la caricatura (com postulava Wieland), el que explicaria en bona mesura l'èmfasi que es posa en aquesta època en el seu component ridícul i extravagant, en detriment de l'horripilant i escatològic.

Amb la eclosió del Romanticisme, el grotesc passa a ser reivindicat no sols com a categoria estètica, sinó també com a marca de modernitat, com a expressió d'una nova visió del món. Com afirma Rosen (1991: 45), als romàntics els empeny una imperiosa necessitat, la de pensar la seva pròpia activitat estètica, i això els porta a redescobrir el grotesc en funció de preocupacions molt actuals i vives:

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.

Els romàntics alemanys proporcionen algunes de les primeres reflexions fonamentals sobre el grotesc, a les que se relaciona amb les categories de la bellesa i el sublim. Així, Friedrich Schlegel defineix el grotesc al seu *Ateneu* (tomo I, 1798; *Fragments*, 75, 305, 389) com “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” (cito de Kayser, 1957: 60). Com veiem, Schlegel destaca els dos elements que sempre seran considerats bàsics a la construcció del grotesc: el còmic i el terrorífic (o inquietant). Així mateix, s'ha de tenir en compte que per a Schlegel el grotesc designa un nou estat de l'art, dels sabers i del món, marcat pel segell de la dissonància i de la heterogeneïtat<sup>3</sup>.

Jean Paul, en la seva *Vorschule zur Aesthetik (Introducció a la estètica, 1804)*, insisteix també en aquests dos trets com a definitoris del grotesc romàntic. Però s'ha d'advertir que Jean Paul mai no utilitza el terme “grotesc”, sinó el d’“humor cruel”, un humor que considera dirigit contra el món perfecte i acabat. Es tracta d'una comicitat negativa, “satànica” (segons la expressió que utilitzarà més tard Baudelaire).

---

## NOTES

*al poble* (1729), en la que el autor proposa una delirant solució al problema de la fam a Irlanda: menjar-se una part dels molts nens que neixen al sí de les famílies catòliques.

3 | Vegi's al respecte Lacoue-Labarthe y Nancy (1978).

Després dels romàntics alemanys, seran els francesos els que portin a terme la reivindicació fonamental del grotesc, situant aquesta categoria al centre del debat sobre l'art modern. Tot i que en moltes ocasions no es donarà massa atenció als elements i efectes caracteritzadors del grotesc (el riure i l'horror), i es privilegiaran altres aspectes –sobre tot la hibridesa genèrica i la ruptura dels cànons establerts– com a base d'una reflexió estètica molt més general.

El text més representatiu d'aquest període és, sens dubte, el cèlebre *Préface* al drama *Cromwell* (1827), de Victor Hugo, considerat el manifest del romanticisme francès, amb el que el seu autor pretén “bouleverser l'ordre des préséances, annoncer un nouveau règne et une nouvelle législation, celle de l'art ‘moderne’” (Rosen 1991:52). Hugo reivindica el grotesc como una de les categories estètiques que defineixen l'art romàntic i modern, que és concebut com a unió de contraris: en l'art ja no hi ha separació entre la bellesa i la lletjor, el riure i el plor, el bé i el mal, perquè a la vida no hi ha aquesta separació, són part d'un tot comú. La veritable poesia, afirma Hugo, la poesia total consisteix en l'harmonia dels contraris. En altres paraules, es reivindica una poesia lliure de les rígides normes clàssiques (gènere, to, estil...). El grotesc és, per a Hugo, expressió de la modernitat.

Després del període romàntic apareix la primera gran teoria sobre el concepte i el sentit del grotesc com a categoria estètica: *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855), de Charles Baudelaire. En front de la vaga formulació que proposa Hugo, Baudelaire realitza un estudi sistemàtic de la noció de grotesc. Estudi, tot s'ha de dir, en ocasions deliberadament confús, l'objectiu del qual també implica un marc molt més ampli, donat que involucra a la concepció de l'art i de l'artista moderns.

En la seva argumentació, Baudelaire parteix d'una de les teories essencials sobre el riure: la de la superioritat, ja postulada per Plató i Aristòtil. Com adverteix l'escriptor francès, quan ens riem al veure ensopegar algú pel carrer, ho fem perquè ens sentim superiors a l'accidentat (no ens ha passat a nosaltres); però, al mateix temps, el riure'ns de la desgracia de l'altre és un símptoma de debilitat. I per això, com diu Baudelaire, el riure és “satànic”. Aquí apareix el que per a Bozal (2001: 57) és el punt central de la tesi de l'escriptor francès: el “punt de vista del món”. A l'assumir radicalment aquesta perspectiva, trenca amb la tradició de la comicitat moral i, sense destruir-ho, ho introdueix en una perspectiva diferent, mundana. Això porta Baudelaire a distingir entre el *còmic absolut* (el grotesc) i el *còmic significatiu* (el còmic ordinari). El *còmic absolut* és, des d'el punt de vista artístic, creació, mentre que el *còmic significatiu* es basa simplement en la imitació dels costums de l'ésser humà.



Fent servir la terminologia abans emprada per Bozal (2001: 57), el còmic significatiu tindria un final transmundà (i, per tant, útil), mentre que el còmic absolut adopta el “punt de vista del món”:

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)

Podem interpretar, doncs, que el món creat per allò grotesc no és una imitació literal del món quotidià, sinó que és *un altre*, però això no significa que no existeixi una relació entre ambdós: el que sembla dir Baudelaire és que sota la deformació grotasca el que aflora és la nostra veritable naturalesa, ridícula i terrible a la vegada.

Baudelaire adverteix que el grotesc ja estava a Rabelais o a Molière, però sota les seves fantasies encara subjeu alguna cosa útil i raonable, que les diferencia radicalment del grotesc modern, que sols constata la deformació del món i s'expressa a través del riure satànic.

Entre la producció narrativa d'Edgar Allan Poe destaquen diversos relats grotsecs que reflexen exactament aquesta visió postulada per Baudelaire. En ells, l'autor nord-americà combina hàbilment el macabre (i fins i tot el terrorífic) amb l'humorístic per a oferir una visió distorsionada d'el món i de l'ésser humà.

Resulta significatiu que Poe utilitzi el terme grotesc en el títol del seu primer llibre de relats: *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840), en el pròleg del qual, a més, afirma explícitament que “The epithets ‘Grotesque’ and ‘Arabesque’ will be found to indicate with sufficient precision the prevalent tenor of the tales here published”. Al que afegeix que els vint-i-cinc relats recollits tenen una unitat i atmosfera comunes<sup>4</sup>. I això és així –podem deduir– perquè en ambdues categories percep una voluntat comuna de distorsió i transgressió de la percepció del real i l'individu, tot i que els seus efectes, això sí, siguin diferents. Per a Poe (com per a Baudelaire), el *grotesc* descansa sobre la fusió entre el còmic i el terrible, mentre que l'*arabesc* té a veure amb el que ell mateix denomina al pròleg

## NOTES

4 | Els relats escollits a la primera edició de *Tales of the Grotesque and Arabesque* són els següents: “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” i “The Scythe of Time” (els dos darrers els va refondre després en Poe en un únic relat: “How to Write a Blackwood Article”), en el primer volum; “Epimanes” (reelaborat després a “Four Beasts in One”), “Siope” (retitulat “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” (retitulat “The Assignment”) i “The Conversation of Eiros and Charmion”, en el segon volum.

“phantasy-pieces”, és a dir, el que ara anomenem “conte fantàstic”. Aquest terme és sens dubte una adaptació a l’anglès de la expressió alemanya *Fantasiestücke* (‘fantasies’, ‘peces de fantasia’) que E.T.A. Hoffmann va emprar en el títol del seu primer volum de contes: *Fantasiestücke in Callots Manier* (1813-1815)<sup>5</sup>. Un títol que també combina referències al fantàstic i al grotesc, ja que Jacques Callot fou un pintor i il·lustrador del segle XVII, cèlebre pels seus *gobbi*, caricatures de personatges tolits, amb cossos deformes i gestos extravagants.

Poe va tornar a reunir aquests dos termes en la descripció de les extravagants disfresses que vesteixen els personatges a l’escena central del seu relat “The Masque of Red Death” (1842), fet que revela la significativa connexió que l’autor nord-americà percebia entre ambdues categories:

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 *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)

La referència al drama de Victor Hugo resulta molt reveladora a la llum del que he exposat a les pàgines anteriors, donat que coincideix amb la reivindicació que planteja l’autor francès del grotesc com a fusió de contraris.

Com deia, Poe empra el grotesc en diversos dels relats, tot i que amb objectius diversos, que van de la parodia i la sàtira (política, literària, social), com succeeix a “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) i “Some Words with a Mummy” (1845), a la encarnació més distorsionada i absurda de la hipèrbole grotesca, com pot veure’s a “Loss of Breath” (1832), “The Man that was Used Up” (1839) i “The Angel of Odd” (1844), textos que es converteixen gairebé en una prefiguració de les narracions de Kafka o dels gravats de Grosz. Esment apart mereixen “Hop-Frog” (1849), un relat en el que Poe reflexa de forma explícita el canvi que significa el grotesc modern en front de la seva encarnació carnavalesca (medieval i renaixentista), tant alabada per Bajtín (1965). En ell, com veurem tot seguit, el riure festiu, rabelesià, deixa pas a un humor sinistre, signe dels nous temps.

## NOTES

5 | Significativament, a partir d’aquest terme alemany –com explica Castex (1951:5-8)– el crític Jean-Jacques Ampère va crear l’expressió “contes fantastiques” (en front al més vague i equívoc “fantaisies”) en un article sobre la obra d’en Hoffmann que va publicar el 1828 a *Le Globe* (moment en el que va començar a traduir-se la seva obra al francès). Una expressió que va acabar imposant-se i adaptant-se a les diverses llengües europees al llarg del segle XIX (relatiu a l’origen i ús del terme “conte fantàstic” vegi’s també Roas 2006a:116-121).

---

Aquesta transformació del grotesc connecta alhora amb una de les vies per les que ha evolucionat l'humor en general a la Modernitat: la que ha potenciat el sinistre i el macabre. Com adverteix Grojnowski [1990], "Le déplacement des tabous remodèle l'aire des transgressions et transforme les raisons de rire" (p. 453), la qual cosa explica que, a finals del segle XIX, les vetes més fecundes de la comicitat siguin "la dérision, l'humour noir, le non-sens, la mystification, l'indécidable" (p. 455). Segons Grojnowski, l'"humour noir" sorgeix als *Contes cruels* de Villiers de L'Isle-Adam i a les *Histoires désobligeantes* de Léon Bloy. Reveladorament, el mateix Villiers afirma a propòsit de la seva *Tribulat Bonhomet*: "Le rire qui court ces pages inquiète parfois et donne le frisson" (cito de Grojnowski, p. 459). I en aquests mateixos anys, Huysmanns, després de publicar *À rebours*, parla d'"éclats de rires sinistres" i d'"humour noir", denominació que deurà la seva fortuna posterior a l'*Anthologie de l'humour noir* (1939), d'André Breton.

En la seva reflexió sobre les vies més sinistres de l'humor, Grojnowski es basa en les tesis d'Hugo sobre el grotesc: com ja he mencionat, segons el poeta francès, el grotesc entra en relació amb el sublim per a donar una representació completa del real, una concepció que refuta els marcs de la poètica clàssica segons els quals el que és còmic i el que és tràgic s'exclouen mútuament. Des de llavors els teòrics del que és còmic no han parat de posar l'accent sobre el principi de la significació discordant (la incongruència). Tot això permet Grojnowski afirmar que "[el còmic 'modern'] 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). Així, l'humor modern es dirigeix de manera privilegiada a receptors que accepten la seva part fosca i desconcertant. Una qüestió que pot ajudar-nos a comprendre la pròpia evolució del riure grotesc.

El relat de Poe "Loss of Breath" (1832) ofereix un exemple paradigmàtic de tot el que estic exposant. En ell es narra una història el punt de partida de la qual és un èxit impossible (sobrenatural) que, en lloc d'inquietar el lector, provocarà la seva hilaritat i estranyesa. El conte, narrat pel seu protagonista, Mr. Lackobreath ("Senyor Falta-l'alè"), refereix com aquest, per culpa d'una discussió amb la seva dona, perd l'alè (la respiració), però això no implica la seva mort. Després de buscar-lo infructuosament per tota la casa, decideix que el millor és allunyar-se de la seva dona, la seva ciutat i les seves amistats, és a dir, del seu món quotidià, donat que s'ha convertit en un estrany, en un monstre:



---

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)

Però abans de fugir, assaja un so gutural que el permeti d'expressar-se oralment. Un cop assolit, inicia el seu viatge i aquí comença una sèrie d'aventures cada cop més delirants. La primera d'elles té lloc al carruatge que pren per a sortir de la ciutat: encaixonat entre dos homes molt grossos, sofreix dislocació de diversos ossos, el que unit al seu consegüent desmai i, sobre tot, a la seva evident manca de respiració, es converteix en símptoma inequívoc de la seva mort per a la resta de viatgers, qui, en lloc de parar el vehicle i buscar l'ajut necessari, el tiren davant d'una taberna. El propietari d'aquesta el recull i, creient-lo cadàver (encara està inconscient), se'l ven per deu dolars a un cirurgià, qui, entre altres coses, li talla les orelles (al mateix temps, un farmacèutic amic seu li aplicarà descàrregues amb una bateria galvànica). Mentre està tombat a la taula de dissecció, dos gats s'aboquen sobre ell i lluiten per quedar-se amb el seu nas. Reanimat pel dolor, i intentant escapar de les habitacions del metge, el protagonista es tira per la finestra, amb tanta mala sort que cau sobre el carro en què transporten un assassí que van a ajusticiar a la forca; en la confusió, aquest s'escapa i el protagonista és penjat al seu lloc (són molt semblants físicament i ningú no s'adona del canvi), la qual cosa li va molt bé per a arreglar el seu coll dislocat. I “per compensar les molèsties que s' havia pres la munió present”, ofereix un esglaiador espectacle:

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 veiem, tot es va fent cada cop més absurd i sense sentit, fins a arribar al final de la història, on la hipèrbole grotesca assoleix la seva màxima expressió: portat al cementiri, el protagonista escapa del seu taüt i allí es troba amb un home viu, afectat per un altre estrany mal: té una doble respiració. Es tracta del seu veí Mr. Windenough (“Senyor Alè-llarg”), que havia passat sota la seva finestra el dia en què el protagonista discutia amb la seva dona i havia capturat, involuntàriament, el seu alè. Així, “Arreglados los detalles preliminares, mi interlocutor procedió a devolverme mi respiración; luego de examinarla cuidadosamente, le entregué un recibo” (p. 56). El relat acaba amb els dos personatges escapant del cementiri, un cop refeta la seva naturalesa original.

Evito repetir aquí la interpretació psicoanalítica que du a terme Marie Bonaparte (1933) –el recorregut de la qual pot intuir perfectament el lector (sols una pista: segons l'autora, la pèrdua de l'alè es la confessió inconscient de Poe de la pèrdua de la seva potència sexual)–, donat que no té en compte un element que em sembla fonamental per a entendre un dels objectius essencials de l'escriptor nord-americà al compondre el seu relat: el subtítol que originàriament portava el text, “A Tale Neither In nor Out of *Blackwood*”. Això fa evident la clara intenció paròdica (a través de la deformació grotesca) dels contes macabres i necrofílics que acostumaven a aparèixer publicats al *Blackwood's Edinburgh Magazine* i que varen tenir un gran èxit a l'època. Una carta del mateix Poe a John P. Kennedy (11 de febrer de 1836) confirma aquesta 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*” (cito de Walter 1995: 532, n. 51).

Però la evident voluntat paròdica no esgota el sentit del conte. El que veiem representat en aquesta història grotesca és el món al revés, una realitat que esdevé il·lògica i caricaturesca. I no sols perquè el protagonista perdi la respiració i segueixi viu (el mateix succeirà com ben aviat veurem amb un altre personatge que perd el cap), sinó amb la seva reacció a l'assumir el seu nou estat i tractar d'acomodar-s'hi. Com afirma Todorov [1970:78] referent a un altre magistral relat grotesc lligat també a la mutilació –“El nas” (1835), de Nicolai Gógol–, el text de Poe és la encarnació pura de l'absurditat: com el propi món retratat (el nostre), la interpretació del conte també escapa a tot intent de sotmetre-la a una lògica racional.

Poe va jugar amb la mutilació grotesca del cos humà en altres dels seus relats: “How to write a *Blackwood* Article” (1838), “The Man that was Used Up” (1839) i “Never Bet the Devil your Head” (1841)<sup>6</sup>.

En la segona part del primer dels contes esmentats, titulada “A Predicament”, a més de tornar a parodiar –com ja va fer a “Loss of Breath”– els relats ridículament macabres que es publicaven a *Blackwood's Edinburgh Magazine*, Poe construeix, per boca de la narradora, una escena absolutament delirant: després de patir l'amputació del seu cap, la protagonista no sols segueix viva sinó que relata aquella esbojarrada experiència des d'una perspectiva que combina les percepcions que el cos i el cap tenen per separat, provocant la grotesca duplicació del personatge:

---

## NOTES

6 | El motiu de la mutilació degué obsessionar en Poe, donat que el visità –en formes i sentits diversos– en diversos dels seus relats fantàstics i terrorífics: “Berenice” (el marit de la protagonista extirpa les dents al cadàver d'aquesta), “The Murders of the rue Morgue” (els cadàvers de dues dones apareixen terriblement mutilats: “la anciana señora [...] había sido tan degollada tan salvajemente, que al tratar de levantar el cuerpo, la cabeza se desprendió del tronco”, *Cuentos completos*, p. 352), “The Black Cat” (el protagonista arranca l'ull al seu gat Plutón amb una navalla), 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)

---

## NOTES

7 | Alguna cosa semblant succeeix al conte de Benito Pérez Galdós “¿Dónde está mi cabeza?” (1892): un individu desperta un dia sense cap i ens narra els seus esforços per a trobar-lo. Vegi's al respecte Roas (2008).

Poe ens situa al terreny de la hipèrbole grotesca, on la exageració, la inversemblança i l'absurd tenen una evident intenció còmica que es combina amb la macabra dimensió d'un fenomen que, en un altre tipus de relats, hauria generat un evident efecte fantàstic: n'hi ha prou en pensar en la abominable impressió que provoca el genet sense cap que apareix a “The Legend of Sleepy Hollow” (1819), de Washington Irving. No obstant això, al relat de Poe la imatge d'un cos sense cap i dotat d'animació provoca el doble efecte grotesc del riure i la repulsió (com també succeeix en front les diverses aventures del protagonista de “Loss of Breath”)<sup>7</sup>. Torna a reblar el clau al grotesc: la idea de què un cos decapitat i animat pugui provocar el riure del que el contempla. Un efecte que explotaran algunes pel·lícules *gore*, com, per citar un títol ben conegut, *Re-Animator* (1986), de Stuart Gordon (versió lliure del conte de Lovecraft, “Herbert West, Reanimator”), on l'animació d'un cos decapitat i del seu cap (dins d'una safata) resulta hilarant i gens terrorífica, donat el tractament paròdic i hiperbòlic de l'escena. El que en un altre àmbit resultaria terrible, es converteix aquí en còmic (sense perdre la seva dimensió angoixant o repugnant) gràcies a la incongruència.

Una cosa semblant passa a “The Man that was Used Up” (1839), relat que gira al voltant de la fascinació que provoca en el protagonista la fama del bell i valerós general honorari John A.B.C. Smith. Una fascinació que es converteix en horror quan descobreix l'aspecte real d'aquest el dia en què per fi pot conèixer-lo en persona. Així, a l'entrar a l'habitació del general Smith, el narrador refereix 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*, p. 240). Llavors s'adona que l'embalum amorf és en realitat l'heroic general, el qual recupera el seu aspecte humà quan es col·loca –amb l'ajut del seu majordom– els membres artificials que substitueixen els que va perdre a la guerra contra els kickapoos: una cama, un braç, les espatlles, el pit, el pèl, les dents, un ull, el paladar i la llengua. El títol descriu, així, literalment l'inversemblant estat del personatge.

La hipèrbole grotesca a ple rendiment. Sense oblidar la seva inevitable càrrega satírica contra la banalitat i vacuïtat dels usos i comportaments socials.

Aquest joc amb el sobrenatural i el terrorífic ha portat alguns crítics a considerar aquests relats com a fantàstics. Però si examinem el seu funcionament i, sobre tot, el seu efecte, comprovarem l'error d'aquesta afirmació. Així, malgrat la presència d'aquests elements sobrenaturals, el que aquests relats en veritat pretenen és distorsionar els límits del real, portar-los fins la caricatura, però no per a produir el neguit propi del fantàstic, sinó per a provocar el riure del lector, al mateix temps que l'impressionen negativament mitjançant el caràcter monstruós, macabre, sinistre o simplement repugnant dels éssers i situacions representades. El riure estableix el que podríem anomenar una "distància de seguretat" en front al sobrenatural, que desvirtua el possible efecte fantàstic de l'obra. Pel contrari, el fantàstic ens situa inicialment dins els límits del món que coneixem, del món que (diguem-ho així) controlem, per a immediatament trencar-lo amb un fenomen que altera la manera natural i habitual en què funciona aquest espai quotidià. I això converteix al dit fenomen en impossible, i, com a tal, inexplicable. Però tot en el relat està organitzat per a que, a pesar d'aquesta impossibilitat, el fenomen fantàstic sigui finalment assumit pel receptor com una presència efectiva, com una cosa 'possible', la qual cosa implica una transgressió del nostre món quotidià, de la nostra idea de la realitat<sup>8</sup>. El grotesc, en canvi, revela la veritable cara del dit món: caòtica, ridícula i sense sentit.

Deia abans que aquests contes de Poe reflexen molt a les clares el pas del grotesc carnavalesc al grotesc modern, el pas del riure festiu a l'humor sinistre. Per a Bajtín (1965), al carnaval no hi ha lloc per a una negació pura, ja que la degradació sempre és fecunda, la sang es converteix en vi, com en els episodis de les novel·les de Rabelais que analitza al seu llibre. Això explica que no existeixi la por a la vida ni a la mort, que és vençuda pel riure carnavalesc alegre i alliberador. Així, el riure en el model de Bajtín és un principi degradador però sempre ambivalent: rebaixa i materialitza l'elevat, l'ideal, el sublim, l'espiritual, el terrorífic. Totes les forces capaces de sotmetre a l'ésser humà i infondre temor, siguin autoritats terrenals, sobrehumanes o la mateixa mort, perden el seu poder i queden convertides en "espantaocells còmics" (Bajtín 1965: 51). El riure carnavalesc és sempre popular i universal. Tot el món riu i es riu de tot.

---

## NOTES

8 | Aquesta és la idea del fantàstic que jo entenc i que he exposat amb detall a diversos treballs de caràcter teòric: vegi's Roas (2001), (2004), (2006b) y (2009).

---

Pel contrari, l'univers del grotesc romàntic (modern) potencia el sinistre i el terrible: el món deixa de ser una cosa quotidiana i tranquil·litzadora i es converteix en una entitat caòtica, absurda, aliena a l'ésser humà. Tot i que això no s'ha d'entendre en el sentit que li dóna Kayser (1957), les teories del qual han marcat bona part de les reflexions posteriors sobre el grotesc modern: el crític alemany privilegia en excés la dimensió terrorífica, en detriment del sempre necessari costat còmic del grotesc, el que en moltes ocasions el porta a oblidar el riure i definir aquesta categoria com si de veritat estigués parlant del fantàstic.

Si bé el grotesc modern és l'expressió sinistra d'un món alienat, distanciat, on això familiar s'ha tornat estrany, la imatge resultant és sempre còmica i terrorífica alhora. Si una d'aquestes dues cares desapareix, abandonem el terreny del grotesc i entrem més en el d'altres categories veïnes: el fantàstic, el terrorífic, l'absurd, l'humor negre...

Aquesta evolució del grotesc queda perfectament representada en un altre dels relats més inquietants de Poe: "Hop-Frog" (1849). Ambientat a la cort de Carles IV, Poe crea uns personatges i un escenari que –aparentment– podríem qualificar de carnavalescos, en la millor tradició rabelaisiana. Fins i tot, per a evidenciar aquesta connexió, el nom de l'autor francès és esmentat explícitament al descriure al rei: "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*, p. 945). L'ombra de Rabelais es percep també en la construcció caricaturesca del rei i els seus cortesans com a éssers grossos i bromistes. Però aquí acaba la semblança, perquè com el conte revela tot seguit, a tots ells els manca la vitalitat alegre dels cossos rabelaisians. Són éssers horrorosos, malvats, que es diverteixen torturant i humiliant al pobre Hop-Frog, un bufó nan, coix i contrafet, la imatge tòpica del qual també entronca inicialment amb la tradició del grotesc carnavalesc.

Com adverteix Iehl (1997: 71), el rei utilitza al boig no per a associar-lo a la comunitat del riure (segons l'expressió de Bajtín), sinó per a aixafar-lo amb el seu poder. Això justificarà el sentit final del relat i, sobre tot, el pas del grotesc festiu al grotesc sinistre. Per a venjar la humiliació que ha sofert per part del rei i els seus set companys de burles (l'han emborratxat, han fet mofa de la seva relació amb la nana Trippetta), Hop-Frog trama una broma terrible. Així doncs, els convenç per a que es disfressin d'orangutans per a presentar-los davant la cort com si fossin animals de veritat. Tots participen encantats, suposant que van a ser protagonistes d'una broma realment divertida. Per a això, Hop-Frog cobreix els seus cossos



---

de brea i de lli, i els encadena. Quan els presenta en públic, la seva imatge és tan realista que provoca escenes de pànic (algunes dames fins i tot es desmaiïen). Llavors, hissa la cadena amb una politja i els deixa penjant a l'aire. Immediatament, els cala foc i fuig del palau amb Trippetta: “Los ocho cadáveres colgaban de sus cadenas en una masa irreconocible, fétida, negruzca, repugnante” (*Cuentos completos*, p. 955).

Aquesta “darrera bufonada”, com el propi Hop-Frog la qualifica, no té res a veure ja amb la mascarada carnavalesca, on, com diu Bajtín, tot el món riu festivament. El que ens mostra Poe, a través de l'enginy de Hop-Frog, és la veritable i terrible cara dels éssers humans i de la societat en la qual vivim. El joc amb les disfresses d'orangutan no fa sinó fer literal l'animalitat, la inhumanitat del rei i dels seus cortesans. Menys d'un segle després, Valle-Inclán construirà en els seus esperpèntics éssers animalitzats, que es mouen com ninots, fantotxes o titelles, potenciant la exageració distorsionada dels seus trets físics i psíquics, en consonància amb la distorsió del món. Per això el riure va aquí de la mà de la inquietud.

En conclusió, els relats d'en Poe abans esmentats –a pesar dels seus diversos objectius– coincideixen en proporcionar al receptor una imatge deformada i caricaturesca de la realitat (molt més sinistra que el món al revés propi del grotesc carnavalesc) que funciona com a metàfora de la idea moderna del món i del ésser humà com una entitat caòtica, ridícula i sense sentit. Com deia, els personatges d'aquestes històries son sempre convertits en titelles, en ninots: així, al contemplar a l'*altre* com a cosa, ens distanciem, prenem consciència de la nostra superioritat i en riem. Tot i que, com adverteix Bozal (2001: 71), aquesta sensació de superioritat i/o distanciament sols dura el temps que triguem en adonar-nos que aquests *altres* som en realitat nosaltres, que aquest *altre* món no és més que un reflex deformat del nostre.

## 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.