

Tres aspectos de lo grotesco en el "Quijote"

Eduardo Urbina

Texas A&M University

Se viene aplicando el término grotesco a personajes, episodios y estructuras del *Quijote* de manera tan imprecisa como indiscriminada, hasta el punto de que recientemente se haya llegado a calificar a la obra toda como paradigma de lo grotesco (Griffith 1968: 491). Por muy desconcertante que en un principio esta amplitud y falta de criterio puedan parecernos, se ha de reconocer, no obstante, que obedecen a una paralela situación con respecto al significado de lo grotesco entre teóricos e historiadores de la literatura. Así, por ejemplo, Frances K. Barasch en su obra *The Grotesque: A Study in Meaning* (1971), tras pasar revista a las diferentes acepciones de la palabra en Coleridge, Hugo y Ruskin, entre otros, concluye: "New perceptions and conceptions of the grotesque occurred with every new generation of artists and critics; each created its own grotesque art, understood the past in his own way, and invested the word with its own meanings" (p. 152). Ante un concepto que "can be made to mean all things to all men" (Zahareas 1968: 481) los críticos se ven forzados a admitir que lo grotesco es "a fundamentally ambivalent thing [...] an appropriate expression of the problematical nature of existence" (Thomson 1972: 11), o que en el mundo moderno el mismo "pattern of life is grotesque" (Barasch 1971: 163) y que, en el mejor (o peor) de los casos, lo grotesco constituye "a play with the very indeterminacy of existence" (Debevec Henning 1981: 107), "an internal device [...] to shield man from the deep inner anguish of his human condition in a world turned upside down" (Barasch 1971: 164).

Ante este variado panorama se hace necesario en cada caso el evaluar la historia del término y desarrollar de manera propia las coordenadas críticas aplicables de acuerdo con el contexto de la obra y el autor estudiados. Ejemplo admirable de este proceder es la labor llevada a cabo por James Iffland en su libro *Quevedo and the Grotesque* (1978). No solamente hemos de procurar seguir su cauce, sino que coincidimos con sus evaluaciones y su preferencia por el estudio de Philip Thomson, *The Grotesque* (1972). Y así, a fin de evitar en lo posible la imprecisión y amplitud aludidas, tomo yo también como base de mi investigación de lo grotesco en Cervantes los criterios y definición expuestos en la monografía de Thomson, hasta la fecha el mejor y más conciso estudio sobre el tema que conozco. Thomson realiza primero el necesario y costumario recuento de las dispares teorías sobre lo grotesco, discierne ciertas constantes en el uso del término y ofrece una definición de carácter sintético, útil y elegante: lo grotesco es "the unresolved clash of incompatibles in work and response [...] the ambivalently abnormal" (p. 27). De manera fundamental, como

también acepta Iffland, lo grotesco supone la irresoluble yuxtaposición "of the laughable and something which is incompatible with the laughable" (Thomson 1972: 3).

Me propongo aquí distinguir y analizar tres aspectos de lo grotesco en el *Quijote*. La semilla de mi pesquisa se encuentra en el texto mismo. Parto de la corrupción lingüística realizada por el propio don Quijote en su descripción al canónigo de una fuente "a lo *brutesco* adornada, adonde las menudas conchas de las almejas con las *torcidas* casas blancas y amarillas del caracol, puestas con *orden desordenada, mezclados* entre ellas pedazos de cristal luciente y *contrahechas* esmeraldas, hacen una *variada* labor, de manera que *el arte, imitando a la naturaleza, parece que allí la vence*" (I, 50: 584-85; subrayados míos). El contexto de la cita no podría ser más crucial ya que en su respuesta don Quijote recrea una aventura caballeresca típica, con pleno gusto y monstruosa abundancia. Pero tratando de probar su carácter real, termina dando muestra de la superioridad de lo real imaginado. Los tres aspectos o categorías de lo grotesco propuestos corresponden a tres etapas que van en el texto de la parodia burlesca a la creación novelesca y de la teoría del canónigo a la práctica de Cervantes: 1) lo grotesco monstruoso, 2) lo grotesco ingenioso y 3) lo grotesco ambivalente.

Paso a continuación en el tiempo que me queda a explicar y dar ejemplos concretos de los aspectos propuestos a fin de poner en evidencia la importancia crucial de lo grotesco como modo generador de la narración paródica cervantina.

Lo grotesco monstruoso (o caprichoso) corresponde al aspecto de la parodia inicial de los libros de caballerías que Cervantes se propone realizar, por parecerle carentes de proporción y de verosimilitud, e incapaces de producir verdadero *admiratio*. En los libros de caballerías abunda la extremosidad, lo extravagante y lo disparatado, factores todos de lo feo conducentes en la parodia a la risa. Es por ello reacción única, presente en las declaraciones del Prólogo, así como en la crítica del canónigo. Esta etapa inicial, queda encarnada en el aspecto y figura del hidalgo manchego y, como veremos, es superada en parte por Cervantes en el curso de la creación del *Quijote*.

Lo grotesco monstruoso es parte primera y fundamental de la parodia ya que a través de ella Cervantes se propone precisamente satirizar los defectos de estilo y forma que encuentra en los libros de caballerías, es decir, su carácter disparatado y extravagante, su fealdad y deformidad grotescas. Tal empresa la realiza Cervantes a través de don Quijote, en cuya locura se encarnan tales defectos, en particular en lo que se refiere a su uso de lo maravilloso inverosímil para producir admiración. Este aspecto de lo grotesco o parodia grotesca (tipificada por una desproporción extrema entre forma y contenido) se da doblemente en lo satírico-grotesco y festivo-grotesco, y aunque ocurre también en la composición de la trama y en la manipulación del punto de vista, su uso más notable y extendido es el relacionado con la caracterización de don Quijote. Si bien conduce repetida e inevitablemente a la risa, cabe recordar que, como observa Thomson (1972: 5), "the extreme incongruity associated with the grotesque is itself ambivalent in that it is both comic and monstrous."

El hidalgo manchego, como encarnación paródica de los aspectos grotesco-monstruosos de los libros de caballerías es desde el principio y para siempre "figura contrahecha [...] máquina de tantos pertrechos" (I, 2: 84), "la más graciosa y extraña figura que se pudiera pensar" (I, 2: 85), "máquina de necedades" (I, 5: 106), y hasta el

final y para siempre figura de "mal pelaje y catadura" (I, 52: 599). Su primera etapa, en la que es acogido por el temor y la risa, se consolida en la irónica afirmación "Yo sé quien soy" (I, 5: 106), y culmina poco más tarde al recibir de Sancho el apelativo de Caballero de la Triste Figura. En este nombre se cifra el carácter grotesco de don Quijote en su condición de caballero paródico capaz de despertar risa y pena a un mismo tiempo. Tal es el caso, por ejemplo, cuando decide ponerse en cueros y hacer "locuras" como enamorado penitente "descubriendo sus cosas" (I, 25: 318), o cuando de regreso a su aldea encantado en la jaula, y "no todo limpio" (I, 48: 575), produce nuevamente pena y risa (I, 50). Ni su aspecto, ni su figura, ni su condición paródica, ni por lo tanto, su ser grotesco, varían en la Segunda Parte. Empieza "tan seco y amojamado, que no parecía sino hecho de carne momia" (II, 1: 4), y a pesar de las transformaciones que ocurren en el ámbito de su historia, y que tendremos la oportunidad de analizar al hablar de los otros dos aspectos de lo grotesco, termina poseedor de su misma "triste figura" y de su misma "fea y abominable catadura" (II, 70: 569).

Lo grotesco ingenioso es el aspecto representado por el poder de don Quijote en su locura de imaginar experiencias y realidades a las que llama aventuras y de explicar las desventuras de manera igualmente imaginativa a través del recurso del encantamiento. Es, por lo tanto, una facultad claramente creadora que causa en ocasiones admiración y que se halla por ello en conflicto con las reacciones risibles provenientes del tipo anterior, dada su función paródico-burlesca. Da lugar a una reacción doble, ambigua o antitética entre la risa o la admiración. Es esta una etapa mediadora, típica de la Segunda Parte, y que nos encamina hacia el tercer nivel o aspecto.

Este segundo aspecto se origina a raíz no ya de la figura de don Quijote como encarnación paródica de la grotesca incongruencia de los libros de caballerías, sino de sus palabras, de su imaginación. Entran aquí también tanto sus aventuras como acciones imaginativas, sus discursos y sus lúcidos intervalos. Bien sabido es que don Quijote es capaz de despertar un tipo de extrañeza que produce cierta admiración positiva. Por ejemplo, ya en la vela de las armas, se dice que el ventero y el resto de los presentes, "Admiráronse de tan extraño género de locura" (I, 3: 90) y sus palabras llegan, por entre medio de la risa, a infundir algo de temor. Hay aquí un hálito de distanciamiento y de respeto que Cervantes muy a sabiendas y con gran maestría se encargará de ir desarrollando. Se trata de la proyección de la voluntad, de esa fe o creencia que le ha hecho personaje simbólico y mito universal; si bien se olvida con frecuencia que se trata tan sólo de un nivel, de un aspecto de lo grotesco, supeditado siempre a la parodia y totalidad del texto. Sucede que esta facultad de don Quijote y la extrañeza que produce van acompañadas de la reacción anteriormente ilustrada al hablar de lo grotesco monstruoso. Así, en el encuentro con los frailes de San Benito quedaron éstos admirados "de la figura [...] como de sus razones" (I, 8: 134). Los cabreros y Vivaldo se quedan pasmados, extrañados, por la incongruente mezcla del aspecto y razones de don Quijote (I, 13: 169). En la aventura de los rebaños compartimos la reacción de Sancho, que no puede sino quedar abrumado por las palabras con las que su amo describe e inventa los dos ejércitos y su batalla, pero sin que por ello dejemos de sentir la risa derivada de su papel paródico. Más adelante es el oidor quien dice "le

desatinaban" el tallo y palabras de don Quijote (I, 42: 515). Pero sin duda es en su encuentro con el canónigo, y en el debate que con él entabla, donde se encuentra la mejor muestra del poder imaginativo de don Quijote de recrear y dar vida verbalmente al mundo de las aventuras de los libros de caballerías que ha ocasionado su locura, su ser y su historia. De allí proviene la descripción de la aventura subterránea del Caballero del Lago en la que se encuentra la fuente "a lo brutesco" adornada. Hay un gusto obvio, no ya ante el maravilloso espectáculo del mundo de los *romances*, de los libros de caballerías, sino ante la creación imaginativa consciente e ingeniosa del mismo. El testimonio de este poder, que habrá de cambiar de manera crucial el signo de la misión de don Quijote, es precisamente la reconocida existencia de la historia como Historia al comienzo de la Segunda Parte. Pero antes de pasar al siguiente aspecto, permítaseme señalar algunos ejemplos de lo grotesco ingenioso que ocurren en la Segunda Parte.

El ejemplo principal, claro está, es el que nos ofrecen los discursos de la edad dorada y de las armas y las letras, expresión máxima, y para muchos lectores conflictiva, de la ingeniosidad de don Quijote. En menor medida, lo grotesco ingenioso aparece en el caso del encuentro con los estudiantes, pero aún de mayor significado es la declaración del mismo narrador, quien a modo de aparte, comentando los acontecimientos de la historia y anticipando la reacción del lector, se dirige a éste en los siguientes términos:

"... atiende a saber lo que le pasó a su amo aquella noche; que si con ello no rieres, por lo menos desplegarás los labios con risa de jimia, porque los sucesos de don Quijote, o se han de celebrar *con admiración o con risa*" (II, 44: 386)

La reacción disyuntiva que aquí prescribe el narrador no es ambivalente sino antitética, y difiere obviamente de la programada por el canónigo en la Primera Parte (admiración y alegría en conjunción). Pudiera parecer en un principio un paso atrás, pero, como veremos, se trata más bien de un nivel intermedio entre la teoría del canónigo y la práctica de Cervantes, es decir, de una ambivalencia típica de lo grotesco.

Lo grotesco ambivalente o problemático es el aspecto relacionado con el problema existencial de don Quijote en el *Quijote*, es decir, como personaje creador en y de su historia. Las aventuras imaginadas resultan experiencias vividas para otros, y en el proceso transformativo de inversión la risa inicial y la disyunción entre admiración y risa dan pronto paso a una reacción doble y conflictiva a medida que el peso y sustancia de su ficción dan un carácter ontológico a las palabras y acciones de don Quijote. Del pre-texto o imitación burlesca de los libros de caballerías se pasa al texto como contexto mismo del personaje que de manera ambivalente pasa así a ser no ya otro burlador burlado, sino un creador creado. Sus acciones, entonces, producirán risa y admiración positiva según se atienda al pre-texto (parodia) o al contexto (novela) gracias al poder transformativo de la imaginación, capaz de crear de una dualidad de

mundos opuestos en la parodia, un mundo de ficción único, total y verdadero en el que se funden la función desmitificadora de la parodia y la experiencia re-mitificadora de lo poético, y en el que lo cómico persiste en "unresolved conflict" (Thomson 1972: 21) con lo admirable.

Es en este tercer aspecto donde la ambivalencia de lo grotesco culmina y se convierte en modo generador de la ficción. Como dijimos, en la Segunda Parte el verbo se hace carne, o texto – que viene a ser lo mismo en este caso – y a partir de esta transformación se hace posible la creación de una nueva obra regida por un nuevo orden, más allá de los planes del canónigo o de la consciencia del narrador. Gracias a la intervención de un modo grotesco estrictamente ambivalente o problemático, la admiración y la risa se dan en conjunción, en tensión irresoluble.

Claro que no es todo invención súbita en la Segunda Parte, sino que lo que en ésta sucede tiene ya sus orígenes y se ve anticipado en la Primera. Me refiero en particular al papel de Sancho, en quien primero y más profundamente opera el poder imaginativo de las palabras de don Quijote. La mentira de la embajada a Dulcinea no es sino un ensayo de su crucial encantamiento, en torno a cuyas insospechadas consecuencias gira en gran medida la originalidad de la nueva ficción ambivalente y grotesca. También las acciones del cura y el barbero, con la intervención de Dorotea, son en su uso de disfraces y carácter festivo-burlesco anticipo de las ficciones de Sansón Carrasco y de las teatrales burlas de los duques. Los sucesos del encantamiento de Dulcinea resultan "tan ridículos como verdaderos", mientras que las elaboradas burlas de los duques crean un mundo al revés en que lo risible es motivo de admiración, y lo admirable es ocasión de risa.

Don Quijote pasa de querer ser, a creerse que es, y luego a saber que es el héroe famoso de una historia impresa. La evidencia consumada de sus acciones hechas *Historia*, texto, al comienzo de la Segunda Parte es un hecho cuya importancia difícilmente puede recalarse bastante, sobre todo a la hora de intentar demostrar el papel decisivo de lo grotesco como modo ambivalente en la trayectoria del personaje y en la creación de la novela. No menos crucial es el único momento en que privadamente don Quijote retiene para sí el poder de su facultad imaginativa, en un intento de ejercer control sobre su devenir: la aventura y relato de la cueva de Montesinos. Aunque contaminada por una visión sanchopancesca de la realidad, el relato de su descenso es un esfuerzo claro de elevación por parte de don Quijote, supeditado ya a la imaginación de Sancho y cercano al laberinto de las burlas representadas de los duques. Poco más tarde, en su encuentro con el caballero del Verde Gabán, especie de tabla rasa, don Quijote intentará probar no ya la verdad de su ser creado, sino su verdadera facultad creadora ante el desconcierto irresoluble de su huésped; ocasión y resultados que podemos calificar sin lugar a dudas de ambivalentes.

Poco importa que vaya finalmente a ser absorbido por la realidad desmitificadora – la cual incluye su propia "historia" – en lugar de realizar su misión de resucitar el ideal caballeresco mandado por la parodia. La creación resultante es "historia verdadera" que cumple con la intención de Cervantes de producir una obra no disparatada o grotesca, según el aspecto inicial de lo grotesco, sino verosímil y amena, capaz de producir admiración y alegría juntamente, es decir, grotesca al nivel ambivalente, para

poder ser así expresión de un arte que imitando paródica e ingeniosamente sus modelos sea capaz de vencerlos. La creación del *Quijote* llega a ser, en su fusión monstruosa de lo cómico y lo serio, de lo maravilloso y lo verosímil, una grotesca ambivalencia de ingeniosos y concertados disparates.

A manera de colofón, y a fin de dar una perspectiva crítico-histórica a lo hasta aquí propuesto, me atrevo a traer a colación algunas observaciones al respecto de lo grotesco y el *Quijote*, dispares, pero creo que muy pertinentes. En las *Meditaciones del 'Quijote'* de Ortega se encuentran esparcidos casi tantos callados tesoros como en el *Quijote* mismo. Recordemos, por ejemplo, cómo asentó Ortega el carácter primario generador de la intención burlesca y de lo cómico en la creación de la novela: "El que imita, imita para burlarse [...] de una intención cómica parece adquirir la realidad un interés estético [...] la novela nace llevando dentro el aguijón de lo cómico" (pp. 388-389). En otro pasaje afirma la naturaleza doble, la ambivalencia de las acciones de don Quijote, su "extraña naturaleza biforme". Constatava ya Ortega la presencia por un lado de aventuras irreales (risa) y por otro de un ánimo y voluntad reales (admiración), conflicto que apunta bien, en mi opinión, hacia el concepto de lo grotesco ambivalente que proponemos (p. 389). Y por último, he aquí lo que de pasada dice Ortega sobre la novela como tragicomedia y la trayectoria de don Quijote, sin apenas detenerse a explorar las consecuencias de sus palabras, pero anticipándose con ellas a muchos, y en consonancia asimismo con el carácter de lo grotesco ambivalente: "De querer ser a creer que se es ya, va la distancia de lo trágico a lo cómico. Este es el paso entre la sublimidad y la ridiculidad [...] esto acontece con don Quijote" (p. 396).

Llamó también Joaquín Casaldueiro a don Quijote "figura grotesca del ideal" (p. 57), y en la primera página de su *Sentido y forma del 'Quijote'* cita precisamente la respuesta de don Quijote al canónigo que ha originado este trabajo, como ejemplo de definición de la obra barroca. Si la parodia lleva hasta la deformación grotesca (Casaldueiro 1975: 24), y si Cervantes se deleita en crear en la primera venta "una visión barroca de lo grotesco" (Casaldueiro 1975: 58), podemos comprender cómo puede afirmar después que lo grotesco en el *Quijote* representa un choque de "lo absoluto e ideal con lo relativo y la realidad" (Casaldueiro 1975: 70). Aunque Casaldueiro usa el término de manera algo imprecisa y descriptiva, es obvio por el uso de la cita y el contexto de su análisis que los elementos grotescos observados en la obra constituyen asimismo la esencia del arte barroco que el *Quijote* según él ejemplifica.

También confirma la validez de la noción de lo grotesco aquí presentada lo que José Antonio Maravall (1980: 467) expone y afirma sobre el barroco: "lo oscuro y lo difícil, lo nuevo y lo desconocido, lo raro y lo extravagante, lo exótico, todo ello entra como resorte eficaz en la preceptiva barroca que se propone mover las voluntades, dejándolas en suspenso, admirándolas, apasionándolas por lo que antes no habían visto." Pero, en definitiva, lo que nos interesa afirmar y subrayar es el papel generador y creativo de los tres aspectos o niveles de lo grotesco en el *Quijote* que hemos estudiado y cómo a partir de la parodia la transformación de un aspecto en otro llega a crear, en forma bien distinta a la programada por el canónigo y a lo observado por el narrador, esa fusión irresoluble y ambivalente característica de lo grotesco en que la

variada labor de Cervantes crea un arte de orden desordenado que "imitando a la naturaleza, parece que allí la vence".

BIBLIOGRAFIA

- Barasch, Frances K.
1971 *The Grotesque: A Study in Meaning*. La Haya.
- Casaldueiro, Joaquín
1975 *Sentido y forma del 'Quijote'*, 4 ed., Madrid.
- Cervantes, Miguel de
1978 *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición de Luis A. Murillo, Madrid.
- Debevec Henning, Sylvie
1981 "La Forme In-Formante: A Reconsideration of the Grotesque". En *Mosaic*, 14: 107-121.
- Farnham, Willard
1971 *The Shakespearean Grotesque: Its Genesis and Transformations*. Oxford.
- Griffith, Malcolm
1968 "Theories of the Grotesque." En A.N. Zahareas (ed.): *Ramón del Valle-Inclán*, pp. 483-492, Nueva York.
- Iffland, James
1978 "Theories of the Grotesque and their Applicability to the Problem of the Grotesque in Quevedo." En *Quevedo and the Grotesque*, I: 17-57, Londres
- Kayser, Wolfgang
1963 *The Grotesque in Art and Literature*. Trad. U. Weisstein, Bloomington.
- Kris, Ernst
1964 "The Psychology of Caricature" y "The Principles of Caricature". En *Psychoanalytic Explorations in Art*, pp. 173-188, Nueva York.
- Maravall, José Antonio
1980 *La cultura del barroco*, 2 ed., Barcelona.
- Ortega y Gasset, José
1946 *Meditaciones del 'Quijote' (1914)*. En *Obras completas*, vol. I., Madrid.
- Steig, Michael
1970 "Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis." En *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 29: 253-260.
- Thomson, Philip
1972 *The Grotesque*. Londres.
- Wellek, René
1963 "The Concept of Baroque in Literary Scholarship." En *Concepts of Criticism*, pp. 69-127, New Haven.
- Zahareas, Anthony N.
1968 "Introduction to the Grotesque." En *Ramón del Valle-Inclán*, pp. 481-482, Nueva York.
- Ziomek, Henryk
1984 *Lo grotesco en la literatura española del siglo de oro*. Madrid.