

EL CUERPO GROTESCO EN EL SIGLO XIX: ENTRE EL HORROR Y LA RISA

David Roas

Universidad Autónoma de Barcelona

Resumen: Lo grotesco es una categoría estética que depende de la combinación de dos elementos esenciales: la risa y el horror (o sentimientos vecinos a éste como la inquietud y el asco). Ese acercamiento al horror ha propiciado que en muchas ocasiones se utilicen en obras grotescas los motivos y recursos típicos de la literatura fantástica, aunque con un efecto diferente. Una de las vías más habituales de ese juego grotesco-fantástico se manifiesta a través de la deformación y/o mutilación del cuerpo humano. Este artículo pasa revista a algunas de esas manifestaciones en la narrativa en el siglo XIX.

Palabras-Chiave: Cuerpo Grotesco, Horror, Risa.

Abstract: The grotesque body in the nineteenth century. Between horror and laughter. The grotesque is an aesthetic category that depends on the combination of two essential elements: laughter and horror (or neighboring feelings to that such as concern and disgust). That closeness has led to the horror, which has often used in grotesque works the typical motives and resources from the fantastic literature, but with a different effect. One of the most common ways concerning this relation fantastic-grotesque is manifested through the deformation and/or the mutilation of the human body. This article reviews some of these events in the narrative in the nineteenth century.

Keywords: Grotesque Body, Horror, Laughter.

Lo grotesco es una categoría estética que depende de la combinación de dos elementos esenciales: la risa y el horror (o sentimientos vecinos a éste como la inquietud y el asco). Aunque hay que advertir que esta categoría no se ha mantenido inmutable a lo largo de la historia, puesto que dichos elementos no aparecen en una proporción semejante en todas las obras: cada época ha acentuado en lo grotesco la tonalidad humorística o la terrible, aunque sin eliminar la otra, puesto que cuando ello sucede, la obra abandona los límites de lo grotesco para desembocar en géneros y modos limítrofes como lo fantástico, el humor negro o lo absurdo.

Para intensificar su doble efecto sobre el lector, lo grotesco no ha dudado –sobre todo

en su encarnación moderna- en recurrir a elementos y situaciones sobrenaturales (lo que no quiere decir que generen un efecto fantástico).

Como coinciden en señalar Bergson (2008), Freud (1988) y Bajtín (1989), la risa tiene un efecto liberador para el ser humano frente a sus miedos, tensiones e inhibiciones. Pero, al mismo tiempo, es necesario que para que esa risa se produzca el receptor se sienta emocionalmente a salvo ante el objeto cómico: entre el sujeto que ríe y el objeto de su risa no puede existir ningún nexo de terror (en el sentido aristotélico) o de piedad, es decir, nada que despierte la empatía del primero. Como decía Baudelaire (2011), cuando nos reímos de alguien que tropieza en

la calle lo hacemos porque nos sentimos superiores al caído (la desgracia afecta a otro).¹ La hipérbole y la deformación propias de lo grotesco intensifican aún más esa distancia, porque los seres, objetos y situaciones representados siempre se sitúan en una posición inferior o distanciada del receptor.

En este tipo de historias, la presencia del humor hace que desaparezca la adhesión emocional que se establece habitualmente entre el lector y el personaje. Pero, como dice Vax (1973, p. 15), “No se ríe ante lo grotesco de la misma manera que ante lo cómico”. Porque si bien el humor es un elemento esencial en todas las variantes históricas de lo grotesco, resulta evidente que no nos encontramos ante una simple modalidad de lo cómico en la que la risa es su efecto y objetivo central: sólo en lo grotesco se produce esa especial combinación de lo cómico y lo terrible (quizá el humor negro se acerca a lo grotesco, aunque su objetivo es otro, ligado más bien a contrarrestar el miedo a la muerte y al sufrimiento).

Eso nos lleva a analizar la peculiar utilización que se hace en las obras grotescas de los motivos y recursos típicos de la literatura fantástica, ligados en dicho género indefectiblemente al miedo y lo ominoso (el doble, la aparición fantasmal, la metamorfosis, la animación de objetos...). Y lo que se hace evidente es que en lo grotesco están ausentes dos elementos fundamentales para la construcción de lo fantástico:²

¹ Evidentemente, no todo el humor depende de esa sensación de superioridad, puesto que la risa también surge, como ya señaló Schopenhauer, de la incongruencia entre un concepto y los objetos que percibimos por medio de ese concepto. Pero en ambos casos, la distancia es un elemento esencial para que la risa pueda fluir libremente.

² Lo fantástico es una categoría que nos presenta fenómenos, situaciones, que suponen una transgresión de nuestra concepción de lo real, puesto que se trata de fenómenos imposibles según dicha concepción. Esta es la idea de lo fantástico que yo defiendo y que he expuesto con detalle en diversos trabajos de carácter teórico: “La amenaza de lo fantástico”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 7-44; “Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable”, en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico*, Coloquios Internacionales de Literatura

1) en primer lugar, en lo grotesco no se produce esa confrontación entre lo real y lo imposible definitoria de lo fantástico (entendiendo por imposible aquello que transgrede nuestra idea sobre el funcionamiento de lo que entendemos como realidad). Su objetivo esencial, en su encarnación moderna, es revelar el absurdo y el horror de lo real provocando, a la vez, la mueca risueña del receptor.

2) y, en segundo lugar, tampoco se produce en lo grotesco la estricta identidad entre la realidad del lector y el mundo representado característica de la narración fantástica: la distorsión propia de lo grotesco borra esa semejanza literal (lo que vemos es un reflejo distorsionado, esperpéntico), algo que, sin embargo, resulta esencial para el buen funcionamiento de los relatos fantásticos, que exigen al lector que contraste los acontecimientos narrados en el texto con su experiencia de lo real. Ello explica que las obras grotescas prescindan de la construcción verosímil y cotidiana del mundo propia del género fantástico, donde el narrador trata por todos los medios de hacer creíbles sus historias, pues sabe que la presencia de lo imposible va a provocar el escepticismo de sus lectores. Incluso en aquellas narraciones fantásticas manifiestamente ambiguas, el hecho de vacilar entre una explicación sobrenatural y una natural, evidencia la verosimilitud, o, más aún, el realismo con el que están presentados los hechos: si el tratamiento de lo sobrenatural fuera poco creíble, el lector escogería sin dudar la segunda de dichas justificaciones (los hechos supuestamente imposibles se explicarían, por ejemplo, como fruto de una alucinación o de la locura). Los textos grotescos que utilizan elementos sobrenaturales (imposibles) van

Fantástica, México, 2004, pp. 39-56; “Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico”, *Semiosis* (México), vol. II, núm. 3 (enero-junio de 2006), pp. 95-116; y «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, 2009, pp. 94-120 (puede leerse también en http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/8584/1/fantastico_roas_LITERATURA_2008.pdf).

más allá de la creación de una impresión fantástica, puesto que la hipérbole y la deformación que los caracterizan conducen al relato hacia otro tipo de efecto: ni el narrador pretende que el lector acepte el suceso sobrenatural narrado, ni este último lo consume pensando en su posibilidad efectiva. Se trata, en definitiva, de deformar los límites de lo real, de llevarlos hasta la caricatura, pero no para producir la inquietud propia de lo fantástico, sino para provocar la risa del lector, al mismo tiempo que lo impresiona negativamente mediante el carácter monstruoso, macabro, siniestro o simplemente repugnante de los seres y situaciones representados, siempre - a mi entender- con el objetivo esencial de revelar el absurdo y la falta de sentido del mundo y el yo. En uno y otro ámbito - emisor y receptor- la risa establece una “distancia de seguridad” frente a lo sobrenatural, que desvirtúa el posible efecto fantástico de la obra.

Se trata, en definitiva, utilizando un concepto acuñado por los formalistas rusos, de una cuestión de *dominante*. Jakobson definía la dominante como el componente central de una obra de arte que rige, determina y transforma todos los demás. Aplicada esta idea a los textos fantásticos, podríamos decir que la función primordial de éstos sería la de transgredir la concepción de lo real que los lectores poseen. Cuando dicha transgresión desaparece o pasa a ocupar un lugar secundario, sustituida por otra función - en este caso la grotesca-, la obra no puede ser considerada fantástica, porque no es ése el efecto primordial que genera en su receptor.

“Loss of Breath” (1832), de Edgar Allan Poe (1992), es un perfecto ejemplo de lo que estoy exponiendo.³ En él se narra una historia cuyo punto de partida es un suceso imposible (sobrenatural) que, en lugar de inquietar al

receptor, va a provocar su hilaridad y extrañeza. El cuento, narrado por su protagonista, Mr. Lackobreath (“señor Faltaliento”), refiere cómo éste, por culpa de una discusión con su esposa, pierde el aliento (la respiración), pero eso no implica su muerte. Tras buscarlo infructuosamente por toda la casa, decide que lo mejor es alejarse de su mujer, su ciudad y sus amistades, es decir, de su mundo cotidiano, puesto que se ha convertido en un extraño, en un monstruo. Pero antes de hacerlo, ensaya un sonido gutural que le permita expresarse oralmente. Una vez logrado, inicia su viaje y ahí comienza una serie de aventuras cada vez más delirantes. La primera de ellas tiene lugar en el carruaje que toma para salir de la ciudad: encajonado entre dos hombres muy gordos, sufre la dislocación de varios huesos, lo que unido a su consiguiente desmayo y, sobre todo, a su evidente falta de respiración, se convierte en síntoma inequívoco de su muerte para el resto de viajeros, quienes, en lugar de detener el vehículo y buscar la ayuda necesaria, lo arrojan frente a una taberna. El dueño de ésta lo recoge y, creyéndolo cadáver (todavía está inconsciente), se lo vende por diez dólares a un cirujano, quien, entre otras cosas, le corta las orejas. Mientras está tumbado en la mesa de disección, dos gatos se abalanzan sobre él y luchan por quedarse con su nariz. Reanimado por el dolor, e intentando escapar de las habitaciones del médico, el protagonista se arroja por la ventana, con tal mala fortuna que cae sobre el carro en el que transportan a un asesino que van a ajusticiar en la horca; en la confusión, éste escapa y el protagonista es ahorcado en su lugar (son muy parecidos físicamente y nadie se apercibe del cambio), lo que le va muy bien para arreglar su dislocado cuello... Todo se va haciendo, como vemos, cada vez más grotesco y sin sentido, hasta llegar al final de la historia, donde el absurdo llega a su máxima expresión: llevado al cementerio, el protagonista escapa de su ataúd y allí se encuentra con un hombre vivo, afectado por otra extraña mal: tiene una doble respiración. Se trata de su vecino Mr. Windenough (“señor Alientolargo”), quien había pasado bajo su ventana el día en que el protagonista discutía con su mujer y había capturado,

³ Acerca de la narrativa grotesca de Poe véase mi artículo «Poe y lo grotesco moderno», 452^oF. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 1 (julio 2009). [<http://www.452f.com/issue1/poe-y-lo-grotesco-moderno/>]. Asimismo, la problemática relación entre lo fantástico y lo grotesco la he analizado en un trabajo anterior: «La risa grotesca y lo fantástico», en Pilar Andrade, Arno Gimber y María Goicoechea (eds.), *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI*, Peter Lang, Berna, 2010, pp. 17-30.

involuntariamente, su aliento. Y así, “Arreglados los detalles preliminares, mi interlocutor procedió a devolverme mi respiración; luego de examinarla cuidadosamente, le entregué un recibo” (POE, 1992, p. 385). El relato termina con los dos personajes escapando del cementerio, una vez recompuesta su naturaleza original.

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

Siguiendo la estela de Poe, algunos autores españoles de la segunda mitad del siglo XIX cultivaron este tipo de narraciones grotescas que juegan con lo sobrenatural y lo macabro. Como muestra, he escogido dos relatos que me permitirán ejemplificar otras tantas formas de cultivar este tipo de narraciones a medio camino entre lo grotesco y lo fantástico en las que se lleva a cabo una evidente deformación grotesca del cuerpo humano.

El primero de los cuentos ofrece un excelente ejemplo de la variante más satírica: se trata de “Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas. Cuento”, que José Fernández Bremón publicó en *La Ilustración Española y*

Americana en cuatro entregas en el año 1878.⁴

A primera vista, podría decirse que el relato cae dentro de los límites de lo fantástico, dada la anécdota central sobre la que se construye la historia: la existencia de un hombre vivo con dos cabezas, cada una de las cuales posee, además, una personalidad diferente, lo que da pie a una variante muy interesante del motivo del doble (y a la consiguiente reflexión sobre la identidad humana). Pero, como vamos a ver, el tratamiento que se hace de dicho fenómeno apunta más hacia lo grotesco (y lo satírico) que a lo estrictamente fantástico.

El cuento se inicia en un espectáculo de feria donde exponen a un hombre con dos cabezas, cada una de las cuales tiene un nombre diferente, Miguel y Ángel, respectivamente. Una vez presentado el protagonista, el narrador lleva a cabo una analepsis en la que relata su nacimiento, así como su infancia hasta hacerse adulto, momento en el que decide exhibirse en un circo para no andar asustando a la gente por la calle. La lógica de considerar a Miguel-Ángel como un monstruo es evidente: representa una anomalía, un curiosidad más allá de las normas que definen lo humano.

El narrador refiere entonces que a medida que Miguel-Ángel fue creciendo, las cabezas desarrollaron personalidades diferentes. Eso da pie a numerosas bromas que borran la esperable dimensión ominosa del monstruoso protagonista: así, por ejemplo, Miguel se hace corresponsal del periódico republicano *La Discusión*, mientras que Ángel se cartea con D. Vicente de la Hoz, director de *La Esperanza*, de ideología conservadora. También hay sitio, como se ve, para la sátira política.⁵

⁴ Núm. 17, 8 de mayo, pp. 291, 292 y 294; suplemento al núm. 18, 15 de mayo, p. 319; núm. 19, 22 de mayo, p. 339; y núm. 20, 30 de mayo, pp. 355 y 358.

⁵ Uno de los locos que aparecen en el relato de Poe “The System of Doctor Tarr and Professor Feather” (1845) cree tener dos cabezas también con personalidades independientes: “Sostenía que una de ellas era la de Cicerón, mientras que la otra estaba compuesta; vale decir que era la de Demóstenes desde la frente a la boca, y la de Lord Brougham, de la boca al mentón” (E. A. Poe, *Cuentos*, Alianza, Madrid, 1992, vol. 2, p. 333).

Poco después, Miguel-Ángel entra en contacto con el Dr. Trigémimo, teratólogo, estudioso de lo deforme y monstruoso, y encarnación caricaturesca de la figura del *mad doctor*. Tras examinarlo, Trigémimo no duda de que “Miguel-Ángel es un nuevo peldaño en la escala geológica, el primer representante de la nueva dinastía” (BREMÓN, 1878, p. 319). Y eso obliga al doctor a buscarle una Eva adecuada con la que poder crear otros ejemplares de la nueva especie. La hipérbole cómica va *in crescendo* a lo largo del cuento.

Así, Trigémimo engaña a su hija Perfecta para que se enamore de Miguel-Ángel. Pero como intuye la reacción negativa de ésta ante semejante monstruo, lo que hace es empezar por enseñarle fotos de cada una de las dos cabezas por separado. Hasta que por fin llega el día en que lleva a su hija a presenciar el espectáculo en el que participa Miguel-Ángel. El horror que Perfecta siente al principio, no tarda en desaparecer al acostumbrarse al insólito aspecto del protagonista.

El problema surge cuando cada una de las dos cabezas se enamora de una mujer diferente: por un lado, Miguel cae fascinado por Blanca, mientras que a Ángel le pasa lo mismo con Perfecta. Por culpa de ese relación, el primero termina enfrentándose en duelo, pese a la oposición de su cabeza hermana. Cuando Miguel es detenido por ello, se produce una genial paradoja: si bien Ángel es absuelto, pues no ha participado voluntariamente en el duelo es absuelto, su hermano es condenado por ello. Pero la imposibilidad de llevar a cabo tal resolución hace imposible la sentencia, y el suceso acaba siendo olvidado.

La ‘separación’ entre los hermanos empieza a agudizarse cuando Ángel inicia su idilio con Perfecta, pues Miguel, trastornado psicológicamente por su fracaso con Blanca, decide impedir a toda costa esa relación. Por su parte, Trigémimo, obsesionado por llevar a cabo su proyecto científico, se empeña en casarlo(s) con su hija como sea, por lo que llega a plantearse la idea de dormir para siempre la cabeza de Miguel, e incluso extirparla, a fin de que no interfiera en sus planes.

Poco a poco, la salud mental de Miguel va deteriorándose cada vez más hasta que toma

la determinación de acabar con su vida, contra la voluntad de su cabeza hermana. El relato termina con el suicidio del monstruo, en una escena digna del mejor humor negro, puesto que cuando Miguel salta por la ventana

el desdichado loco pudo darse en la cuerda el extravagante placer de sobrevivir algún tiempo al suicidio, porque había tenido la no menos extraña precaución de ahorcarse con el pescuezo de su hermano (BREMÓN, 1878, p. 358).

Pero conectadas como están a un mismo cuerpo, una cabeza no puede sobrevivir sin la otra y también acaba falleciendo.

La historia, como vemos, trata el motivo del doble de una forma burlona y grotesca, por lo que nunca deriva hacia lo ominoso y lo fantástico, como se hace patente en algunas de las cómicas situaciones antes comentadas: las personalidades enfrentadas de las dos cabezas, la sentencia judicial de imposible aplicación, las relaciones amorosas que mantienen cada uno con una mujer diferente,⁶ y el delirante suicidio final. Así pues, lo grotesco le sirve a Fernández Bremón, en primer lugar, para jugar humorísticamente con la historia, pero, además, resulta evidente la reflexión implícita que el cuento ofrece sobre la psicología humana, sin olvidar la todavía más evidente y facilona sátira política, así como la mucho más interesante parodia cientificista tan del gusto de la época, realizada a través del personaje de Trigémimo, auténtica caricatura del *mad doctor*.

El segundo cuento grotesco que quiero destacar es “¿Dónde está mi cabeza?”, texto inacabado que Galdós publicó en *El Imparcial*, los días 30 y 31 de diciembre de 1892.

El relato se inicia con el despertar del narrador-protagonista y su inmediato horror al comprobar angustiado que su cabeza ha desaparecido mientras dormía. El examen que hace el personaje del lugar en el que debería

⁶ Tod Browning crea una situación semejante en su incomparable película *Freaks* (1932): las hermanas siamesas entablan relaciones amorosas cada una con un hombre diferente, lo que da pie a diversas escenas delirantes.

estar el apéndice ausente, merece ser reproducido:

Imposible exponer mi angustia cuando pasé la mano de un hombro a otro sin tropezar en nada... El espanto me impedía tocar la parte, no diré dolorida, pues no sentía dolor alguno... la parte que aquella increíble mutilación dejaba al descubierto... Por fin, apliqué mis dedos a la vértebra cortada como un troncho de col; palpé los músculos, los tendones, los coágulos de sangre, todo seco, insensible, tendiendo a endurecerse ya, como espesa papilla que al contacto del aire se acartona... Metí el dedo en la tráquea: tosí... metílo también en el esófago, que funcionó automáticamente queriendo tragármelo... recorrí el circuito de afilado borde... Nada, no cabía dudar ya. El infalible tacto daba fe de aquel horroroso, inaudito hecho. (GALDÓS, 1966, p. 275-276).

Después de esa descripción (digna del mejor cine *gore*), el protagonista pasa a analizar las posibles causas de la desaparición de su cabeza. Y es que no sólo está vivo, sino que, pese a la ausencia del citado miembro, es capaz de razonar. A ello hay que añadir que también puede ver, cosa sorprendente puesto que si carece de cabeza también carecerá de ojos.

Como se hace evidente ya desde los primeros instantes del relato, Galdós nos sitúa en el terreno de la hipérbole grotesca, donde la exageración, la inverosimilitud y el absurdo tienen una evidente intención cómica que atenúa la macabra dimensión de un fenómeno que en otro tipo de relatos habría generado un evidente efecto fantástico: basta pensar en la ominosa impresión que genera el jinete sin cabeza que aparece en “The Legend of Sleepy Hollow” (1819), de Washington Irving; o en el cuento de Sanjurjo antes comentado, “La vida cerebral” (1891), donde el motivo se invierte, pues el texto gira en torno a una cabeza amputada que es mantenida con vida (la cual acabará vengándose del científico que experimenta con ella). Sin embargo, en el relato de Galdós la imagen de un cuerpo sin cabeza y dotado de animación provoca el doble efecto grotesco de la risa y la repulsión.

El propio Poe ya había jugado con una situación semejante en “How to Write a *Blackwood Article*” (1838), donde vuelve a

parodiar – como hizo en “Loss of Breath”- los relatos exageradamente macabros que se publicaban en *Blackwood’s Edinburgh Magazine*. Al final del cuento, la protagonista sufre la amputación de su cabeza pero sigue viva y, como ocurre en el texto de Galdós, narra su experiencia desde la perspectiva del cuerpo (aunque también se duplica y muestra los pensamientos y sensaciones del apéndice cortado):

Mis sentidos estaban aquí y allá en el mismo momento. Con la cabeza imaginaba que 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 tales circunstancias (POE, vol. 2, pp. 444-445).

La primera versión francesa de este relato se publicó con el título “L’Initiation de la Signora Psyché Zénobia”, en traducción de Catulle Méndes, el 3 de diciembre de 1876 en *La République des Lettres*; a ésta siguió la de Félix Rabbe, “Comment s’écrit un article a la Blackwood”, en el volumen *Edgar Poë: Derniers Contes* (Albert Savine, París, 1887). Quizá el escritor español pudo leer alguna de estas versiones e inspirarse para construir su relato.

Aunque la historia narrada por Galdós va por otro lado, puesto que la cabeza ha desaparecido y el personaje sabe que, aunque sigue vivo, no puede permanecer decapitado, por lo que trata de encontrarla como sea. Así, tras registrar infructuosamente toda la habitación (incluso “mira” debajo de la cama), el protagonista deduce que han debido robarle la cabeza. Entonces, llama a su criado, aunque teme que se asuste al verlo de esa

guisa. Pero éste no sólo no manifiesta inquietud alguna, sino que ni siquiera se sorprende, aunque, eso sí, se lamenta educadamente por lo ocurrido a su señor. La ayuda del criado también resultará inútil: la cabeza no aparece en ningún lugar de la casa.

La desesperación hace que el protagonista llame a su amigo el doctor Miquis, quien tampoco se asombra de su estado. Más aún, trata de tranquilizarlo quitándole importancia a lo ocurrido: “no es cosa de cuidado” (GALDÓS, 1966, p. 280), hiperbólica afirmación de un individuo representante del pensamiento científico-racional que aleja el relato del “realismo” inherente a lo fantástico y que intensifica todavía más la dimensión grotesca de la historia. El médico le sugiere entonces que puede haberse dejado la cabeza en casa de la Marquesa viuda de X..., con quien mantiene unas relaciones poco decorosas (es público que sus visitas a dicha casa “traspasaban, por su frecuencia y duración, los límites a que debe circunscribirse la cortesía”, (GALDÓS, 1966, p. 281)). Siguiendo su consejo, el protagonista se dirige a casa de su amiga, sin provocar tampoco la histeria entre los transeúntes con los que se cruza en la calle: la gente “no reparaba en mi horrible mutilación, o si la veía, no manifestaba gran asombro” (GALDÓS, 1966, p. 281).⁷ Al pasar junto al escaparate de una peluquería, descubre su perdido apéndice expuesto en él:

Era, era mi cabeza, sin más diferencia que la perfección del peinado, pues yo apenas tenía cabello que peinar, y aquella cabeza ostentaba una espléndida peluca (GALDÓS, 1966, p. 282).

Entonces, decide entrar en la tienda y comprarla a cualquier precio, cohibido *ahora* ante la posibilidad de que su insólito aspecto pueda causar estupor y quizás hilaridad en la gente (pero no horror). Otra vuelta de tuerca a lo grotesco: la idea de que un cuerpo descabezado y animado pueda provocar la risa

del que lo contemple.⁸ Pero, como era de esperar, nadie reacciona de forma extraña y el cuento –como sabemos, incompleto- termina con las siguientes palabras:

una mujer hermosa, que de la trastienda salió risueña y afable, invitóme a sentarme, señalando la más próxima silla con su bonita mano, en la cual tenía un peine (GALDÓS, 1966, p. 282).

En su estudio sobre los cuentos “inverosímiles” de Galdós, Alan E. Smith (1992), tras calificarlo erróneamente de fantástico, dirige su interpretación hacia el terreno del psicoanálisis, corroborando la explicación apuntada por el doctor Miquis, según la cual el protagonista ha perdido (simbólica y físicamente) la cabeza por una mujer. Según Smith, eso hace que el cuento evolucione de lo subjetivo y personal a lo social, pues gira en torno a los amores adúlteros y a la imagen de la mujer castrante, “figura temible para el hombre burgués que aparece en las artes plásticas y la literatura decimonónica con una frecuencia sólo comprensible tratándose de una neurosis social” (SMITH, 1992, p. 173).

A mi entender, y sin rechazar por completo la posible lectura psicoanalítica, lo que aquí ofrece Galdós es una visión distorsionada de la realidad que implícitamente metafórica la idea moderna del mundo (y el ser humano) como una entidad caótica y sin sentido. La situación hiperbólica de un individuo que pierde su cabeza y que, en lugar de sorprenderse por seguir vivo (e inquietarse por ello y por haber perdido ese apéndice), se obsesiona por recuperarla para evitar ser un monstruo,⁹ nos muestra un mundo al revés, un realidad ilógica y caricaturesca.

⁸ Un efecto que explotarán algunas películas *gore*, como, por citar un título bien conocido, *Re-animator* (1986), de Stuart Gordon (versión libre del cuento de Lovecraft, “Herbert West, Reanimator”), donde la animación de un cuerpo decapitado y de la cabeza del mismo (dentro de una bandeja) resulta hilarante y nada terrorífica, dado el tratamiento paródico e hiperbólico de la escena.

⁹ Una situación que recuerda a la narrada por Galdós aparece en el relato “El corazón de libélula. Cuento fantástico”, de Federico Urrecha, recogida en su obra *Agua pasada*, Juan Gili, Barcelona, 1897, pp. 51-58. En él el narrador refiere la historia de su amigo

⁷ A diferencia, por ejemplo, del horror que en el cuento de Fernández Bremón provoca Miguel-Ángel en los personajes que lo contemplan por primera vez.

De ahí la reveladora conexión que puede establecerse entre el cuento de Galdós y dos célebres relatos grotescos que tratan el motivo de la mutilación fantástico-caricaturesca del cuerpo humano: el ya comentado “Loss of Breath”, de Poe, que gira en torno a la pérdida de una función corporal necesaria para la vida (la respiración); y “Nos” (“La nariz”, 1835), de Nikólai Gógol, en el que el apéndice del título escapa de la cara del protagonista y se niega a regresar a dicho lugar, una desquiciada historia que el autor aprovecha, entre otros objetivos, para satirizar la todavía más desquiciada sociedad rusa y, en particular, el mundo de la burocracia.

Lo grotesco moderno distorsiona y exagera la superficie de la realidad para mostrar la dislocación de la realidad cotidiana, el caos y sinsentido del mundo. Pero lo hace, evidentemente, combinando el humor y lo terrible. De ahí, por ejemplo, un procedimiento recurrente en este tipo de obras literarias y artísticas: convertir a los personajes en monstruos o distorsionar caricaturescamente sus rasgos físicos y/o psíquicos; o también tratarlos como títeres o peleles. Eso los convierte en *otros* (incluso en *cosas*, gracias a ese proceso de muñequización), lo que nos permite no sólo distanciarnos de ellos sino tomar conciencia de nuestra superioridad y reírnos.¹⁰ Pero esta

Libélula, quien ha perdido el corazón por culpa de una mujer, lo que lo ha sumido en una terrible desesperación (“¡yo no puedo vivir así, no quiero vivir así!”, p. 53). Algo que el narrador no cree hasta que un día él mismo encuentra el corazón de su amigo tirado en la calle. Aprovechando que Libélula está dormido, el narrador y un médico (el doctor Arteria) lo anestesian y le devuelven el órgano perdido. Pero el haber recuperado su corazón no le devuelve la alegría de vivir, puesto que siente que su corazón ya no es el mismo: “Lo siento aquí, pero enfermo; alguien lo hirió antes de que lo encontrarais y me lo devolvierais. [...] ¿Oís? Tic-tac-tic-tac... lo mismo que antes, pero más despacio, como si le doliese la herida” (p. 57). Al final, Libélula ingresa en un manicomio. La falta de asombro de los personajes ante el raro fenómeno de que una persona viva sin corazón, unido a algunos detalles de clara intención humorística (por ejemplo, el nombre del médico), generan el mismo efecto distanciador y grotesco que domina en el cuento de Galdós. Sin olvidar la evidente dimensión alegórica.

¹⁰ En relación a la idea de la superioridad como fuente de la risa y de lo grotesco, véase la reflexión que Charles Baudelaire propone en el ya citado *De la*

sensación dura muy poco, el tiempo que tardamos en darnos cuenta de que esos *otros* somos en realidad nosotros, de que ese *otro* mundo no es más que un reflejo deformado del nuestro.

Una visión distorsionada y caricaturesca de la realidad que implícitamente metaforiza la idea moderna del mundo (y el ser humano) como una entidad caótica y sin sentido.

Referências

BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* [1965], Madrid: Alianza, 1989.

BAUDELAIRE, Charles. *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas* (1855). In: *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: A. Machado Libros, 2001, pp. 79-117.

BERGSON, Henri. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico* [1900], Madrid: Alianza, 2008;

BONAPARTE, Marie. *Edgar Poe: Étude psychoanalytique*, París: Denoël et Steele, 2 vols., 1933.

BREMÓN, José Fernández. *Miguel-Ángel o el hombre de dos cabezas*. In: _____ *La Ilustración Española y Americana*, 1878.

FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con el inconsciente* [1905]. In: STRACHEY, James; FREUD, Anna. *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol. VIII, 1988.

GALDÓS, Benito Pérez. *¿Dónde está mi cabeza?*. In: SMITH, Alan E. *Cuentos fantásticos*. Madrid: Cátedra, 1996, pp. 275-276.

POE, Edgar Allan. *Cuentos completos*. Barcelona: Edhasa, 2009.

esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas (1855).

_____. *El aliento perdido*. In:_____.
Cuentos, trad. Julio Cortázar, Alianza,
Madrid, 1992, vol. 2

SMITH, Alan E. *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*. Barcelona: Anthropos, 1992.

VAX, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Eudeba, 1973.

WALTER, George. *Poe*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, n. 51, 1995.

Recebido em: 05 de junho de 2012.

Aceito em: 03 de julho de 2012.