

**ЛИНГВИСТИКА
И МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ**

УДК 81'25

**GROTESQUE:
EXAMPLES IN THE CULTURAL TRADITION OF THE SPANISH
AND RUSSIAN LANGUAGES**

Carlos Ginés Orta
carlos@firewalktheatre.com

Kazan Federal University, Kazan, Russia

Abstract. The two most important theorists of the theory on the aesthetics of the grotesque, W. Kayser and M. Bajtin, divide it into fantastic (romantic) grotesque and satirical (realistic) grotesque. In this article we study examples in the Russian and Spanish literary tradition.

Keywords: Fantastic grotesque and satirical grotesque

For citation: *Carlos Ginés Orta*. Grotesque: examples in the cultural tradition of the Spanish and Russian languages // Kazan linguistic journal. 2018. Vol. 1, No.4 (4). Pp. 6–21.

**LOS DOS GROTESCOS:
EJEMPLOS EN LA TRADICIÓN CULTURAL ESPAÑOLA Y RUSA**

Carlos Ginés Orta
carlos@firewalktheatre.com

Universidad Federal de Kazán, Kazán, Rusia

Resumen. Los dos teóricos más importantes de la teoría sobre la estética del grotesco, W. Kayser y M. Bajtín, lo dividen en grotesco fantástico (romántico) y grotesco satírico (realista). Ejemplos en la tradición literaria rusa y española.

Palabras clave: Grotesco fantástico y grotesco satírico.

Para la citación: *Carlos Ginés Orta*. Los dos Grotescos: Ejemplos en la Tradición Cultural Española y Rusa // Kazan linguistic journal. 2018. Vol. 1, No.4 (4). Pp. 6–21.

Hacia la mitad del siglo XX dos son los críticos principales que reflexionan sobre la estética del grotesco: el alemán Wolfgang Kayser y el ruso Mijaíl Bajtín. Ambos van a ser pioneros y guías para posteriores trabajos. Kayser publicó *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura* en 1957 tras quince años de reflexiones. James Iffland considera este trabajo el responsable de que el grotesco

haya alcanzado el estatus de categoría estética en el canon crítico [7, p. 19]. En su libro, Kayser recorre cronológicamente las distintas reflexiones aparecidas a lo largo de la historia, fijándose sobre todo en la literatura alemana y usando ejemplos de otras literaturas para poder comparar.

Para Kayser lo grotesco ha existido siempre, aunque manifestado de distintas y desiguales formas. Recurre a elementos monstruosos en el adorno (animales, vegetales, seres humanos) y en los objetos. Kayser demuestra en su investigación que los artistas posteriores han regresado siempre, consciente o inconscientemente, al punto de partida de los primeros maestros del grotesco, por ejemplo El Bosco en pintura (o Quevedo en literatura -no nombra ni a Quevedo ni a Cervantes, solamente nombra a Goya, pero el antecedente de Francisco de Quevedo en toda la literatura española grotesca posterior es indudable-).

Kayser cree que en el transcurso del tiempo han emergido dos tipos básicos de grotesco: el *fantástico* y el *satírico*. Grotesco sería lo extraño que se apodera de nuestro mundo, que ocasiona un cambio inesperado en nuestro ámbito y provoca miedo y terror. Es lo incomprensible, lo inexplicable, lo impersonal, y está cercano al absurdo.

La teoría de Kayser provocó el reproche de los críticos soviéticos. Bajtín considera el trabajo de Kayser como el primer trabajo serio en la teoría del grotesco, pero cree que su valioso análisis sirve solamente para explicar el Romanticismo y el Modernismo, o incluso solamente para el Modernismo, pues ve el Romanticismo desde el prisma de su propia época, por lo que la interpretación queda deformada. La teoría de Kayser, opina Bajtín, no puede aplicarse al desarrollo milenario de la era prerromántica. Y así, los grotescos antiguo y arcaico (por ejemplo, el drama satírico o la comedia ática) y los grotescos medieval o renacentista, quedan al margen de su teoría ya que ésta no puede ser aplicada, pues no se explica la verdadera naturaleza del grotesco, la cual no se puede separar de la cultura del humor popular y del espíritu carnavalesco. Aunque el Romanticismo ha liberado y suavizado gran parte de esa influencia ancestral, y a pesar de que lo grotesco ha adquirido un nuevo significado, no por ello ha perdido los elementos básicos de incuestionable origen

carnavalesco (más visibles en Sterne y en Hoffmann). En Kayser no aparece el principio corporal con su perpetua renovación, ni la noción del tiempo, de cambio y de crisis.

También en el tema de la risa discrepa Bajtín respecto a Kayser. Este considera la risa unida a la amargura, y tiene rasgos cínicos y de burla hasta devenir satánica, pero Bajtín cree que esta es una visión muy romántica, pues la risa es siempre un elemento creativo.

En definitiva, Bajtín le reprocha a Kayser que su teoría sobre el grotesco es de cortas miras, pues sólo se centra en el grotesco romántico y moderno, aparte de que solamente observa el tono grotesco de lo sombrío y lo horrible. Le critica en definitiva una visión del grotesco que presenta un mundo hostil, ajeno y no humano.

Otro crítico ruso, Yuri Mann, reprocha a Kayser que para él, el realismo grotesco del siglo XIX es una continuación de las formas de expresión románticas y apenas aparece el grotesco en el realismo. Mann le reprocha también que pasa de soslayo en su estudio esta época y del Romanticismo pasa directamente a comienzos del siglo XX (Pirandello, Kafka...). Mann no está de acuerdo con la negación del realismo grotesco, pues considera que es como la vida misma: cuanto más lo escrutamos, más sentido se nos abre. En definitiva, Kayser sólo ve, según el crítico ruso, reliquias y restos de grotesco en la literatura realista del siglo XIX [1, p. 71].

Mijaíl Bajtín publicó su célebre trabajo *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* en 1965 pero no llegó a ser conocido en Europa occidental hasta los años setenta. Bajtín considera que para interpretar esta estética correctamente hay que abandonar el terreno de la reflexión estética tradicional. Hace una distinción entre cultura “oficial” y cultura popular. La cultura popular debe considerarse de forma autónoma, independientemente de la oficial, y precisamente lo grotesco sólo puede ser reconocido en relación con la cultura popular y con el espíritu carnalesco. Para Bajtín el carnaval es fundamental en la cultura popular, como fenómeno total que convoca a toda

la sociedad sin exclusiones ni diferencias de clases. Por su función catártica unifica y provoca una risa que es a la vez destructora y regeneradora. Se libera toda opresión que lo serio impone y se consigue, temporalmente, libertad plena.

En el terreno de la expresión, lo grotesco se presenta en figuras de lo “bajo”, de lo material y de lo corporal, que son imágenes características de la cultura cómica medieval. En este sistema el cuerpo y la materia están concebidos bajo un aspecto positivo y festivo. Las imágenes de lo material y de la vida corporal aluden especialmente a la fertilidad, al crecimiento y a la superabundancia.

La cualidad esencial del realismo grotesco de Bajtín es degradar al plano de lo material y corporal lo que pertenece a la esfera espiritual. Así lo sublime queda degradado en lo que significa la vida práctica y real: la parte inferior del cuerpo, el vientre, los órganos genitales y las necesidades naturales de estos órganos. Frente al canon clásico del cuerpo perfecto e ideal, lo grotesco incide en los orificios y las partes deformes. La imagen grotesca del cuerpo concede gran importancia al proceso digestivo y sexual, al parto, a la muerte, a lo escatológico. De esta manera se crea un sentimiento nuevo, el de la sensación viva que tiene todo ser humano de formar parte de lo cósmico y universal. Lo grotesco implica fealdad, monstruosidad, absurdo, frente al canon oficial y su idealización de la belleza y la perfección.

Resumiendo, la gran diferencia entre ambos autores está en que para Kayser el grotesco es el mundo alienado, el mundo preso de las fuerzas demoníacas, la figura del “ello” que irrumpe en el mundo, la quintaesencia del absurdo, lo diabólico, el cuerpo invadido por lo extraño, la angustia existencial, mientras que para Bajtín el grotesco es la expresión literaria de la tradición del reír popular y lo identifica con el carnaval, que simula el regreso a una Edad de Oro. La noción del realismo grotesco es el principio de degradación y de nivelación de lo bajo.

Ambos están de acuerdo en considerar lo grotesco como una estructura estética en la que el humor siempre está presente.

En el siglo XVIII el grotesco es abrumadoramente satírico, caricaturesco, pero a finales de ese mismo siglo el Romanticismo va a aportar una serie de ideas y modas

entre las que destaca lo sobrenatural y el choque que se produce al enfrentar al individuo con esas formas no naturales. Este hecho lleva a algunos críticos a ver una escisión en el grotesco, dos caminos paralelos que hemos titulado en este artículo “Los dos grotescos”: por un lado tendríamos un grotesco *romántico* o *fantástico* en el que aparece el “yo” enfrentado a las fuerzas del “más allá”, y por el otro lado tendríamos un grotesco *realista* o *satírico*, en el que la confrontación se materializa entre el individuo y la sociedad, es decir, el “yo” y las fuerzas del “más acá”.

Ambos grandes críticos, Kayser y Bajtín, diferencian estas dos líneas y les dan diferentes nombres, aunque similares características. Estas dos perspectivas respaldan dos clases de grotesco respectivamente, el *grotesco fantástico*, con su mundo onírico, y el *grotesco satírico*, con su alboroto de máscaras. Lo ridículo, y con ello la sonrisa, sería más visible en el grotesco que surge de la cosmovisión satírica. La amargura adquiere rasgos de carcajada maliciosa, cínica y satánica [8, p. 226].

La terminología en Kayser es clara, pero nos sorprende el término de “grotesco realista” que recibe el grotesco satírico por parte de la crítica soviética. Bajtín, y la crítica soviética en general, van a profundizar mucho a la hora de presentar estas dos líneas del grotesco literario, comparando esencialmente a Hoffmann y a Gógol, pero les van a dar otros nombres: *grotesco romántico* y *grotesco realista*.

El término “grotesco realista” se formó en la Unión Soviética, cuya crítica literaria se orientaba hacia el realismo; en los años veinte la búsqueda de una definición del grotesco se hizo basándose en las investigaciones de la obra de Gógol. En los años treinta, al igual que el nacionalsocialismo abomina del “arte desnaturalizado”, el cual prohíbe denominándolo *entartete Kunst*, el régimen comunista hace lo propio con todo lo que no sea realismo. La crítica soviética se orienta sobre todo hacia una literatura realista y considera lo grotesco como una exageración fantástica, no real, enemistada con el realismo. El intento de casar lo grotesco con los principios del realismo como una realidad artística, llevó a la creación de un término ideológico en la crítica literaria, el realismo grotesco. En los años cincuenta se considera que lo grotesco es necesario para la sátira y que los vicios sociales quedan mejor desvelados en literatura a través del grotesco

y la hipérbole fantástica, y ya a finales de los sesenta, se pudo editar *El Maestro y Margarita* de forma tenue y censurada.

Bajtín llama *grotesco realista* al sistema de imágenes de la cultura cómica popular en todas sus manifestaciones y que se desarrolla plenamente en el sistema de imágenes de la Edad Media y del Renacimiento, alcanzando su cumbre literaria con Rabelais en el siglo XVI. En el grotesco realista, el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. El elemento espontáneo material y corporal es profundamente positivo, universal y popular: cuerpo y vida adquieren un carácter cósmico y universal, es decir, el individuo forma parte de un todo, no está aislado, evoluciona, crece y se regenera constantemente, de forma positiva y afirmativa. Lo “alto” es el cielo, el espíritu, y lo “bajo” es la tierra, donde también se entiende tumba, vientre, lo corpóreo. Un rasgo sobresaliente del grotesco realista es la degradación (lo elevado y lo espiritual se transfieren al plano material y corporal), con lo que se consigue corporalidad y vulgarización. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo renacimiento, a un nuevo comienzo, y es ambivalente, pues niega y afirma a la vez. Las formas del grotesco realista son estructuradas por medio de la risa popular, que degrada y materializa. El realismo del Renacimiento se mantiene todavía unido al grotesco realista pues no ha cortado aún los lazos que le unen al vientre fecundo de la tierra y el pueblo [4, p.23-28].

A partir del siglo XVII, ciertas formas del grotesco comienzan a degradarse y a aburguesarse, y en la época pre-romántica y del romanticismo se produce una resurrección del grotesco, que Bajtín llama *romanticismo grotesco* o *grotesco romántico*, que se apoya en las tradiciones del Renacimiento, en Shakespeare y en Cervantes. Este nuevo grotesco es un *grotesco de cámara*, en el sentido de que el individuo aparece aislado y representa la soledad. En el romanticismo grotesco la risa es atenuada, toma la forma de ironía, de sarcasmo, y deja de ser jocosa y alegre. El universo del grotesco romántico se presenta generalmente como terrible y ajeno al hombre, y el mundo humano se transforma en un mundo exterior. Lo corporal se convierte en vida inferior y las imágenes aparecen como terribles para asustar al lector, lo cual es una gran diferencia con el humor de Rabelais,

que no causa miedo. Se potencian algunos rasgos: la locura, la máscara, la marioneta, el demonio, la noche, el doble. En el siglo XX, Bajtín destaca dos líneas principales: el grotesco moderno, que retoma tradiciones del grotesco romántico, y el grotesco realista, que continúa la tradición del grotesco realista y de la cultura popular.

Yuri Mann nos recuerda que para crear lo sobrenatural, los románticos extendieron todo un arsenal de medios artísticos, y transformaron muchos medios ya utilizados en la Edad Media y en el Renacimiento, así como en el arte popular, por ejemplo en la *commedia dell'arte* italiana, que ya utiliza los recursos de la máscara y de la identificación de la persona como muñeco o títere, así como los motivos del sueño, la locura, etc. Es fácil sentir, por un lado, una incógnita satírica de estos medios artísticos en el nuevo grotesco que transmiten los muñecos, lo no natural y fantasmagórico del sentimiento humano, y por el otro, ver en ellos un montaje orientado hacia la transgresión de la verosimilitud. Por el contrario, los realistas, que siguieron la batalla de los románticos por el grotesco, desde el comienzo unieron el principio de tipificación con la forma artística. La ironía romántica es una sonrisa del poeta ante la dificultad e imperfección del mundo, pero esta sonrisa es perpleja, confusa. La dualidad de los románticos alemanes ya anticipa la contradicción de escuelas posteriores hasta el expresionismo, el futurismo o el surrealismo. Los románticos no fueron los primeros, pero sí quienes abundantemente mostraron la dualidad e inestabilidad del “punto de vista caótico” [1, p.71]. Esa dualidad, ese caos, forman el grotesco. El grotesco se forma no sólo por la fantasía del autor, sino sobre todo por la realidad de la vida, con sus contradicciones, constatando la existencia de lo que no coincide. La misma vida da las situaciones del grotesco. Lo que en el grotesco interviene como inusual, extraño, que se repele, refleja una ruptura y una contradicción reales. Para Mann, la relación del autor hacia esta contradicción, es el factor más importante de la formación del grotesco. Y es el realismo grotesco el que quiere aclararse en ese caos, en esas contradicciones; por eso Dostoyevski se pregunta por qué, cuándo y cómo.

Sería Dmitri Nikolaev quien hiciera un estudio más profundo en la investigación de los dos grotescos, a través de las obras de Hoffmann por un lado y Saltikov-Schedrín y Gógol por el otro. El grotesco romántico, según Nikolaev, se caracteriza por [2, p. 314-316]:

-La trama argumental surge del reconocimiento de la existencia de ciertas fuerzas secretas.

-En muchas obras de los románticos la transformación mágica o metamorfosis y el milagro se explican por la intervención del diablo, del demonio, de las brujas y otras representaciones del mundo del “más allá”.

-Las tramas argumentales a menudo representan, no una naturaleza artística, sino la representación religioso-idealista del autor sobre el entorno de la realidad del hombre, es decir, es una argumentación conceptual.

-La construcción de una sociedad política, económica, social o ideológica, se representa de una forma alterada y mistificada y depende de las fuerzas mágicas o diabólicas.

Para Nikolaev, en el grotesco romántico y en el grotesco realista hay una coincidencia en la estructura y en ambos grotescos suceden cosas extraordinarias o extrañas; si en el grotesco romántico existen giros inesperados en el destino de las personas que pueden acabar en un milagro o en una fuerza mágica, en el grotesco realista las cosas suceden “por arte de magia”, como por encanto. También ambos realismos coinciden en la transgresión causa-consecuencia e incluso en el idioma, pues en uno y otro caso utilizan ampliamente las palabras “extraño”, “enigmático”, “secreto”, “milagroso”, “mágico”... La diferencia se explica en que los elementos de estructura análoga y fórmulas verbales se complementan en diferentes contenidos con la visión del mundo del autor y su representación de las fuerzas que influyen en la vida de las personas.

También coinciden ambos grotescos en la formación de caracteres y tipos elaborados. Es justo considerar que el realismo ha logrado crear y formar en profundidad esos caracteres y tipos, pero esos caracteres los encontramos también en las obras románticas, incluso en las clásicas. Lo que ha logrado el realismo

en comparación con los métodos artísticos precedentes consiste en que los caracteres y tipos humanos se presentan como condición social, formulándose por influencia de determinadas circunstancias sociales. Por eso, en la literatura realista crece extremadamente el papel de las argumentaciones: se argumenta todo lo que sucede, hay argumentaciones políticas, sociales, psicológicas... Gracias a ellas, la literatura realista alcanzó esa profundidad de la representación veraz de la realidad.

Pero las coincidencias entre ambos grotescos no fueron observadas en mucho tiempo. Durante mucho tiempo existió el punto de vista según el cual el grotesco era, por su propia naturaleza, hostil al realismo. Lo “realista” era solamente la imagen de lo verosímil, y se concluyó que el grotesco estaba más allá del realismo. Pero la realidad es que la literatura europea del siglo XIX, en el período pos-romántico, claramente no huye del grotesco. El grotesco no sólo coincide con el realismo, sino que precisamente en él alcanza un nuevo esplendor, no menor que en el romanticismo; y un excelente ejemplo en la literatura rusa es la obra del gran satírico ruso Saltikov-Schedrín [2, p. 25].

Nikolaev se centra para su trabajo de investigación especialmente en la novela *Historia de una ciudad* de Schedrín. Dentro del realismo grotesco distingue dos formas de intervención del grotesco: en unos casos, el grotesco puede participar en calidad de elemento de estilo o de recurso dentro de una obra escrita en el marco del principio de verosimilitud. En tal caso, el grotesco no juega un papel principal sino de segundo plano, lo cual no significa que no sea importante para el conjunto de la obra, sino que al contrario, esos elementos grotescos son precisamente los que representan momentos importantes o las ideas principales de la obra. En otros casos de literatura realista hay obras en las que el grotesco juega un papel principal. Interviene en calidad de principio de la obra, el cual organiza, no momentos separados como en el caso anterior, sino el sistema en general. Es decir, el grotesco es aquí la estructura artística, muy significativa en el caso de *Historia de una ciudad*. El grotesco aparece aquí en calidad de “base del principio satírico de generalización”, y se manifiesta en muchos planos, multifacético. Todo en la ciudad (el nombre de la ciudad es Glupov, es decir, “de los idiotas”) es real y verosímil, tanto,

que en época de Schedrín muchos creyeron que se trataba de su ciudad natal: *Ante nosotros hay no sólo una ciudad rusa típica. Ante nosotros hay una ciudad grotesca. Resumiendo, en esta obra tenemos delante una imagen grotesca. Pueblos, aldeas, la capital de provincia, todos se mezclan en Glupov. Por eso, la imagen de la ciudad es contradictoria, por eso cambian sus rasgos, por eso la pueblan no sólo funcionarios, una elite intelectual, mercaderes y simples ciudadanos, sino también agricultores* [2, p. 172].

Glupov es una ciudad simbólica, que en realidad recoge los rasgos de todas las ciudades rusas del tiempo del autor. Por eso Nikolaev cita a Gógol, que escribió: “Me dice usted que tal ciudad no existe en toda Rusia; yo he dibujado una ciudad que es una selección de todos los lados oscuros” [2, p. 175], y es que Schedrín se apoyó en Pushkin (*Historia de la aldea Goriukhin*) y sobre todo en Gógol para crear su ciudad fantástica, como la que aparece en *Almas muertas*. Y así, en esta ciudad real y verosímil, aparecen personajes, detalles y escenas que son extraños, no habituales, fantásticos. Lo verídico y verosímil, lo increíble y fantástico se mezclan y existen en la sátira de Schedrín entrando en la misma acción, formando lo caprichoso, gracias a lo cual, éste u otro lado de la vida viran hacia el lector como si fueran desnudando su verdadera esencia.

En el realismo, el grotesco permanece como poderoso medio de aprendizaje artístico de la realidad y ayuda al descubrimiento de sus contradicciones esenciales, tanto en la vida interior del individuo como en la sociedad que le rodea. Por eso, los escritores realistas usaron recursos grotescos de tipificación y se concentraron con más precisión en la sociedad, en sus conflictos y sus legalidades. Este es un rasgo característico del grotesco realista en relación con el grotesco romántico. El realismo estudia al individuo en sus roles sociales, sus relaciones y colisiones sociales, aunque sería incorrecto decir que el Romanticismo eludió la realidad social, la contradicción social. No es así en absoluto, pero la principal atención de los románticos se centra, no en los caracteres y circunstancias sociales, sino en el mundo interior del individuo. Existe un cambio en la tipología de las imágenes grotescas del grotesco romántico

hacia el grotesco realista, y ese paso se manifiesta claramente en la obra de Gógol [2, p. 205].

Resumiendo, Nikolaev considera que el mundo satírico-grotesco que pinta Schedrín tiene un carácter realista, y además de tener una base real, transmite la vida de la sociedad rusa bajo el absolutismo, descubriendo el mundo de la verdadera realidad. Las imágenes de duendes, diablos, brujas y otras imágenes del “más allá” están en un segundo plano y son paródicas. Eso que estaba tan extendido en el grotesco romántico, casi no es necesario en el grotesco realista, porque aquí prevalece el análisis social y político, que es precisamente lo que determina la aparición de formas grotescas para personificar las fuerzas hostiles al individuo. *Historia de una ciudad* representó una definitiva conquista de Schedrín en la forma grotesca de tipificación.

El grotesco romántico ha sido muy importante e influyente en la historia de la literatura, como lo fue en su tiempo el grotesco del Renacimiento. La escuela romántica alemana, influida por las ideas llegadas de la Francia revolucionaria, provocó un cambio y dio lugar a esperanzas de cambio en la sociedad, pero tras un periodo de entusiasmo en el Romanticismo aparece la decepción, pues la revolución nada ha cambiado respecto al retraso y la pobreza, y tras las guerras de rapiña napoleónicas, el poder y la administración se han llenado de príncipes que son sostenidos por militares, políticos, burócratas... La mayoría de los investigadores citan el grotesco de E. T. A. Hoffmann como paradigma de esta época.

El principal rasgo del grotesco romántico, que ha heredado de la época renacentista, es la ambivalencia. Dice Bajtín al respecto: “Téngase en cuenta que en el grotesco romántico, la ambivalencia se transforma habitualmente en un contraste estático y brutal o en una antítesis petrificada” [4, p. 43]. En el grotesco romántico es característico la aparición conjunta de la naturaleza (y con la naturaleza los románticos asocian la obra, por consiguiente el artista, el universo y Dios), y el mundo burocrático (con las cosas materiales: ropa, muebles, enseres), esto es, lo vivo y lo muerto. El hombre acaba siendo un ente mecánico: autómatas,

personajes teatralizados, máscaras. En el grotesco romántico, y en especial en Hoffmann, también paradigma del Romanticismo en la crítica soviética, lo importante se mezcla con lo mezquino, lo individual y concreto con lo general y estandarizado. El grotesco romántico puede ser fantástico y no fantástico, pero la mayoría de los investigadores lo consideran cómico.

Si la visión romántica del mundo se basa en la dicotomía “yo, Dios-naturaleza” siendo “yo” generalmente el artista-creador, frente al pequeño burgués y lo burgués en general, en cambio en la visión realista del mundo la dicotomía es persona frente a sociedad. El realismo presenta al ser como ente social en esencia, pero en una sociedad con leyes y normas. En el Romanticismo, el grotesco usa frecuentemente otra vida, ajena, llena de milagros y transformaciones, para oponerla a la vida ordinaria y habitual.

El grotesco realista presenta el aspecto social del hombre: el lugar de la persona en la sociedad, la relación social, la dependencia del individuo en la sociedad. El hombre es rehén del rol social que realiza. La sociedad es la relación de roles. El rol desplaza todo lo humano que hay en el hombre y los atributos de ese rol reemplazan su esencia. El paradigma del grotesco realista en la crítica soviética es Gógol. En Gógol, el hombre aparece deshumanizado, se reduce a una nariz, pero conserva su rol de funcionario, y por consiguiente, sus principios sociales, pero por otro lado estalla desde su interior lo absurdo e ilógico.

Si consideramos el grotesco como un todo, recordando que se trata de la mezcla de cultura popular y cultura elevada, que ha sufrido una evolución milenaria, que contiene una mezcla de elementos fantásticos (no siempre presentes en la obra) que se desarrollan en una realidad cotidiana y verosímil, que ha experimentado transformaciones a lo largo del tiempo, y es cada autor quien finalmente, con su capacidad y estilo propios da cuerpo y aporta elementos nuevos a la obra literaria según sus gustos y su visión del mundo, resulta difícil hacer una separación de unos y otros grotescos. Estas diferencias son posibles de extraer si se estudian en un autor concreto o en una obra determinada. Y así, como ejemplo moderno podemos mencionar la novela de Mijaíl Bulgákov *El Maestro y Margarita*, donde

se mezclan elementos fantásticos (brujas, humanos animalizados, muertos vivientes, diablos) con elementos reales, verosímiles y una crítica satírica social muy, muy concreta.

Si pensamos en los grabados de Goya de la serie de los *Caprichos*, nos resulta difícil, en general, decidir qué predomina más y dónde, si lo fantástico o lo satírico. Ponemos por ejemplo dos grabados que están unidos por un mismo tema y van seguidos [19 - 20]: *Todos caerán* y *Ya van desplumados*. En el primero vemos una joven hermosa, mitad mujer, mitad ave, encaramada en lo alto de una rama sirviendo de cebo. A su alrededor vuelan inocentes varios hombres (un militar, un fraile entre otros), que son también mitad pájaro mitad hombre, y al pie del árbol vemos una anciana del tipo de las celestinas goyescas en acción de rezar y dos sonrientes muchachas que están destripando y desplumando a un hombre-pájaro que ha caído en su trampa. El siguiente grabado muestra a tres hombres-pájaro desplumados y humillados que son expulsados de una habitación a escobazos por unas sonrientes muchachas. El tema es claramente satírico, una crítica a la prostitución y a la ceguera de los hombres que se dejan engañar y atraer por las muchachas, que sólo quieren su dinero. El hecho de incluir a un monje y a un militar entre los hombres-pájaro nos habla de los diferentes estamentos que participan en el negocio, es decir, nos muestra aún más claro una parte del problema. Se trata de un hecho concreto, real, un problema social que el autor denuncia. Pero esta presentación pierde su “realismo” al mostrar unas figuras inexistentes en la realidad, unas figuras totalmente grotescas y fantásticas.

Ponemos otro ejemplo de Goya: los grabados 42 y 63 de los *Caprichos*. El *Capricho* 42, *Tú que no puedes* representa a dos labradores que llevan a cuestas sendos burros. Es una estampa satírica que critica el peso excesivo de las clases bajas para sostener a las clases altas, que además son ineptas, representadas como asnos. El *Capricho* 42, más bien satírico, se convierte en totalmente grotesco en el *Capricho* 63, *Miren que graves*. En este aparecen, no dos labradores, sino dos burros monstruosos y deformes que cargan sobre sí a dos aún más monstruosas figuras: un hombre-águila con manos y pies de ave de rapiña, y un hombre con cara de idiota,

ojos cerrados y orejas de burro, que parece rezar. En el fondo, una muchedumbre agita los brazos, como si estuviera enfurecida. La sátira anterior se ha convertido en pesadilla, se ha deformado aún más. Explica Edith Helman acertadamente respecto a estos dos grabados: *El Capricho número 42 expone al espectador, sin retórica dialéctica, con simples embestidas de verdad, que el mundo anda al revés y que el sistema social vigente carece totalmente de sentido y de humanidad (...)* En otro *Capricho que trata un tema análogo, el número 63, la desilusión en la reforma, la desesperación del pintor, impelen la fantasía a una evasión más profunda de la realidad, hacia el sueño.* [5, p. 107].

Los *Caprichos* de Goya se presentan como “censura de los errores y vicios humanos”. En eso no difiere de las fórmulas propuestas por los autores de la novela picaresca para sus obras, y que no dejan de ser obras satíricas (mucho se ha hablado de que esa fórmula no era sino un truco para escapar de la censura inquisitorial). Por “asuntos caprichosos”, Goya quiere decir asuntos inventados por la fantasía y declarando su propósito de censurar errores y vicios humanos, se entiende que no se refiere a alguien en particular sino que es una censura general. Para ello se va a inspirar en textos literarios (artículos, poemas, comedias) de sus amigos ilustrados, así como en coplas populares, chistes, folletines, refranes, etc. Que proceden de la sabiduría popular.

La línea divisoria es muy fina y es difícil decidir dónde acaba lo real (satírico) y dónde empieza lo fantástico. Son imágenes de animalización arraigadas en la tradición popular. Recordamos el *Guzmán de Alfarache*; Guzmán confiesa ser hijo de dos hombres a la vez, pues su madre enredó a los dos, pero su abuela enredó a más: *Si mi madre enredó a dos, mi abuela dos docenas. Y como pollos –como dicen los hacía comer juntos en un tiesto y dormir en un nidal, sin picarse los unos a los otros* [*Guzmán de Alfarache* I, I, II]. Es una pintura muy similar a la que después ideará Goya, aunque con diferentes motivos.

Igualmente sucede con Quevedo si hablamos de su obra en conjunto; por separado sí podríamos decir que en *El buscón* predominaría lo satírico mientras que en *Los sueños* predominaría lo fantástico.

Para concluir, Dmitri Nikolaev tras su exhaustivo estudio de los dos grotescos, viene a decir que en el fondo ambos grotescos son iguales, aunque tengan ciertamente unas características diferentes.

Литература

1. *Манн И.* О гротеске в литературе. Москва: Советский писатель, 1966.
2. *Николаев Д.* Сатира Щедрина и реалистический гротеск. Москва: Художественная литература, 1977.
3. *Alemán M.* Guzmán de Alfarache I . Barcelona: Bruguera, 1982.
4. *Bajtín M.* La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. Barcelona: Barral Editores, 1971.
5. *Helman E.* Trasmundo de Goya. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
6. *Goya F.* Caprichos, 1799.
7. *Iffland J.* Quevedo and the Grotesque. Madrid: Tamesis Books Limited, 1978.
8. *Kayser W.* Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura. Buenos Aires: Editorial Nova, 1959.
9. *Quevedo F.* Vida del buscón. Madrid: Edaf, 1980.

References

1. Alemán, M. (1982). *Guzmán de Alfarache I* [Guzmán de Alfarache I]. Barcelona: Bruguera. (In Spanish)
2. Bajtín, M. (1971). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* [Popular culture in the Middle Ages and in the Renaissance]. Barcelona: Barral Editores. (In Spanish)
3. Helman, E. (1983). *Trasmundo de Goya* [Trasmundo de Goya]. Madrid: Alianza Editorial. (In Spanish)
4. Iffland, J. (1978). *Quevedo and the Grotesque* [Quevedo and the Grotesque]. Madrid: Tamesis Books Limited. (In Spanish)

5. Kayser, W. (1959). *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura* [The grotesque: its configuration in painting and literature]. Buenos Aires: Editorial Nova. (In Spanish)
6. Mann, Y. (1966). *O groteske v literature* [About grotesque in literature]. Moscú: Sovetski pisatel. (In Russian)
7. Nikolaev, D. (1977). *Satira Schedrina i realisticheskiy grotesk* [Shedrin`s satire and realistic grotesque]. Moscú: Khudozhestvenaya Literatura. (In Russian)
8. Goya, F. (1799). *Caprichos* [Caprichos]. (In Spanish)
9. Quevedo, F. (1980). *Vida del buscón* [Buscon life]. Madrid, Edaf. (In Spanish)

Автор публикации

*Карлос Хинес Орта – доцент кафедры иностранных языков в сфере международных отношений, Казанский федеральный университет, ул. Кремлевская 18, 420008, г. Казань, Россия,
E-mail: carlos@firewalktheatre.com*

Author of the Publication

*Carlos Ginés Orta – Associated Professor Department of Foreign Languages in the Sphere of International Relations Institute of International Relations Kazan Federal University, Russia, Kremlevskaya str., Kazan, Russia
E-mail: carlos@firewalktheatre.com*

Поступила в редакцию 01.11.2018.

Принята к публикации 10.12.2018.

УДК 81'25

**К ВОПРОСУ ПЕРЕВОДА СТИЛИСТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ
С ИСПАНСКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ ЯЗЫК**

О.Г. Палутина

Olga.Palutina@ksu.ru

Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, Россия

Аннотация. В статье анализируются переводческие трансформации, используемые при переводе на русский язык произведения Карлоса Руиса Сафона «Игра ангела». Романы Сафона, одного из самых читаемых в настоящее время европейских авторов, представляют