

La sátira y lo grotesco en la España del siglo XVII

La fisonomía de nuestra historia literaria cambia con cierta lentitud pero con notable firmeza. Estamos ya bastante lejos no sólo de aquella historia de grandes autores sino de una historia que se limita a lo que pudiéramos llamar alta literatura o literatura de calidad. Formas y géneros que durante mucho tiempo han estado relegados a calificaciones y estudios marginales ocupan un lugar cada vez más importante y pueden conducir a un cambio sustancial en la configuración que nuestra historia literaria posee.

La literatura de carácter popular, los géneros satíricos y humorísticos, la presencia de lo grotesco, son algunos de los rasgos que contribuyen a estos cambios. Recientemente han aparecido dos libros bien diferentes tanto por su calidad cuanto por su objeto concreto que plantean esta problemática, el de Henryk Ziomek, *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*,¹ y el de Mercedes Etreros, *La sátira política en el siglo XVII*.²

Repito que se trata de libros diversos que, no obstante, ofrecen un punto de contacto: su atención a aspectos considerados como no sustanciales, e incluso marginales, en nuestra literatura del siglo XVII. Ziomek atiende a la presencia de lo grotesco en la producción literaria del barroco peninsular, quizá con una metodología un tanto empirista y descriptiva que obtiene sólo resultados muy elementales. Mercedes Etreros lleva a cabo un análisis detenido, sugerente y extraordinariamente bien documentado de la sátira política dispersa en manuscritos poco o nada estudiados. Su importancia no radica sólo en suministrar un material precioso para comprender el proceso histórico, político y cultural del siglo XVII, lo que ya sería mucho, sino en apuntar unos criterios y aportar un material que ayudan a perfilar mejor nuestra historia literaria en general y la de la sátira en particular.

A pesar de sus diferencias y de su distancia hay un punto concreto que permite conectar ambos libros: lo grotesco. Lo grotesco es el tema central de Ziomek y uno de los asuntos que adquiere un perfil más preciso en el libro de Mercedes Etreros. Ziomek introduce su estudio con un análisis de lo grotesco que es a todas luces insuficiente —y de esa insuficiencia se resiente toda la exposición posterior—. Grotesco es lo inaudito, fantástico, monstruoso, exagerado, grotesco es lo ridículo y lo caricaturesco. Apunta un aspecto importante pero no saca partido de su apreciación: «En la naturaleza del hombre hay algo que se resiste y se rebela contra el predominio del orden y de la sime-

¹ Madrid. Alcalá. 1983.

² Madrid. Fundación Universitaria Española. 1983.

tría. A tenor de una exigencia interior, el ser humano trata de situar lo derecho junto a lo torcido, lo amado al lado de lo que odia, lo risible parejo con lo ideal, lo tortuoso de la mano de lo diáfano, buscando en todo ello lo anormal. ¿Qué es lo que persiste en esta atracción por lo poco armonioso, por lo discordante? Aunque su reacción frente a lo discordante no es favorable, el hombre se siente atraído hacia ese objeto por el regusto de estremecerse de nuevo» (p. 13).

Ahora bien, es necesario dar un paso más y analizar lo grotesco, su naturaleza, en la obra literaria, precisar cuál es la índole de su estructura estética y poética. Ziomek se mantiene en un nivel muy elemental: pasa revista a los motivos o temas grotescos que aparecen en las obras más conocidas de la literatura española del Siglo de Oro. Poemas y comedias, prosa caballeresca y satírica desfilan rápidamente por sus páginas sin que distingamos nunca entre lo grotesco como resultado de la falta de habilidad de su autor y lo grotesco que es elemento fundamental y positivo de autores como Quevedo o, en diferente medida, Cervantes. Ciertamente, muchos de los recursos del teatro de la época, el exceso de sangre y muertes, de venganzas y horrores, pueden, todos ellos, ser rasgos grotescos, pero es un grotesco negativo, bien distinto del que, como columna vertebral, recorre el *Buscón* o *La hora de todos*.

Esta falta de precisión se hace evidente en su conclusión final: «La noción de lo grotesco se aclara con variadas definiciones acompañadas de un variado surtido de ejemplos. Este término se refiere a cualquier cosa o idea que exceda lo regular o lo normal, incluyendo las cosas que no pertenecen al mundo ordinario, o sea, las no comprendidas. Las ideas, la gente, los objetos de que están incongruentemente compuestas o mal proporcionadas, caben dentro del género que abarca lo fantástico, ridículo, risible, caprichoso, extraño y extravagante. Lo grotesco abarca hasta elementos groseros, de mal gusto, con crudos detalles de la vida. Es entre otras formas, una forma de escribir, pintar o esculpir, que invierte las asociaciones comunes de nuestro vocabulario conocido, o sistema de símbolos al fundir incongruencias. Su propósito final no es la risa —aunque la risa puede ocurrir— sino la realización de una nueva y transcendental perspectiva con la cual el autor podría identificar una situación una vez que las presuposiciones forenses resultan débiles para este propósito» (pp. 207-208.)

Quizás hubiera sido necesario investigar más rigurosamente en qué consisten «inversión» y «extrañamiento», cuál es el procedimiento literario que permite articular ambos mundos, cómo se lleva a cabo, en el dominio de la obra, esa nueva y transcendental perspectiva...

La perspectiva con que Mercedes Etreros aborda la sátira política del siglo XVII tiene, entre otras, la virtud de contribuir a situar en su lugar adecuado muchas de estas cuestiones. La autora no se limita a considerar la sátira como un documento social y político, que también lo es, sino ante todo como un texto que posee entidad propia. Apoyándose en la concepción de Noël Salomon,³ concluye que si los textos satíricos «concretan la *weltanschauung* de un grupo social, esa *weltanschauung* debe estar presente no sólo en la ideología que reflejan los textos, sino que sus estructuras, sus factores ex-

³ Noël Salomon. Algunos problemas de sociología de las literaturas de la lengua española, en AA.VV.. Creación y público en la literatura española, Madrid, Castalia, 1974.

ternos, también responden a ella. El texto no es nada extrasocial y tiene existencia sólo en cuanto es un hecho más de la realidad. Ahora bien, ese texto se constituye como tal por medio del lenguaje, que a su vez está vinculado con el proceso histórico» (páginas 121-122).

El planteamiento de Mercedes Etreros confiere a la sátira una posición que para muchos puede resultar inesperada: no es ya un texto de baja calidad literaria, una deformación de textos más o menos canónicos, es, ahora, un texto con entidad propia, expresión de un grupo social, como lo son otros, y no por su contenido ideológico sino por su misma estructura. Los problemas que a la luz de esta perspectiva se plantean son numerosos. En primer término, la estricta relación entre texto y grupo social, así como la articulación de esa estructura textual con la correspondiente a otros grupos sociales, con la «alta» literatura, por ejemplo; después, también, la posible incidencia de la sátira popular sobre formas satíricas no populares, su apropiación por éstas, etc.

En este punto me permitiré señalar que las bases teóricas de que se reclama la autora, Noël Salomon, no son suficientemente precisas para ajustar adecuadamente las preguntas y las posibles investigaciones que suscitan. Las tesis de Salomon son en este punto excesivamente generales para dar cuenta del problema planteado y pueden derivarse tanto hacia un sociologismo ingenuo cuanto hacia una sociología de la literatura que, más compleja, no logra sin embargo conectar firmemente la estructura del texto con la índole del grupo social. Por otra parte, la utilización de una categoría como *weltanschauung* o «concepción del mundo» tiende a plantear el asunto más en el campo del contenido que en el de la estructura textual: quizá lo más interesante es investigar la posibilidad misma del nexo entre grupo y estructura textual o, si se quiere, entre «concepción del mundo» del grupo y estructura textual, teniendo en cuenta que aquella no es previamente al texto que la pone en pie, objetivándola, realizándola socialmente.

Sugiero que puede encontrarse una base teórica más firme en las aportaciones de un autor que la autora cita en las páginas finales, anteriores al «corpus documental»: Mijaíl Bajtín. Al establecer la evolución de la sátira en el siglo XVII afirma que en las últimas décadas reduce sus formas de expresión a dos tipos de lenguaje, el que siguiendo a Bajtín puede denominarse carnavalesco, cuyas imágenes son formalizaciones grotescas de una visión del mundo, y, en segundo lugar, un lenguaje convencional que en los momentos avanzados del siglo aparece como cliché desgastado, cuyas imágenes constituyen una acumulación de formas preexistentes, lexicalizadas y con un valor concreto, limitado en cuanto a su función expresiva (pp. 203-204).

La mención de Bajtín al hablar de una sátira carnavalesca es obligada. Su estudio sobre Rabelais es fundamental en este punto, si bien puede encontrarse una base teórica más amplia, capaz de articular un estudio de la sátira y el lenguaje popular (no sólo literario, siquiera verbal, también visual) en las tesis que desarrolló en numerosos artículos, publicados de forma antológica,⁴ o en las que fueron publicadas a nombre de su discípulo V. N. Voloshinov con el título *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*.⁵

⁴ M. Bakhtine. *Esthétique et rhéorie du roman*, París. Gallimard. 1978.

⁵ V. N. Voloshinov. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.

Cuando Bajtín y Voloshinov afirman que la ideología del signo no puede estar divorciada de la realidad material del signo y que éste, a su vez, no puede estarlo de las formas concretas del intercambio social, sientan las premisas para defender su tesis de que la comunicación y sus formas concretas no pueden estar disociadas de las bases materiales/sociales, lo que conduce de inmediato a un análisis de las formas literarias en cuanto formas significativas de carácter social. En este contexto, la obra de Rabelais y, primero, la sátira carnavalesca cobran una dimensión inesperada.

Viene todo esto a cuento no tanto de una crítica del libro de Mercedes Etreros cuanto del diálogo que su investigación suscita: la necesidad de desarrollar una base teórica sobre la que fundamentar los análisis del lenguaje popular, tanto verbal como visual, y su articulación con los lenguajes no populares, todo lo cual permitirá proporcionar una nueva fisonomía a nuestra historia de la literatura y el arte.

Mercedes Etreros analiza la sátira a partir de tres factores fundamentales, el autor, el receptor y el texto, dedicándole a este último mayor y más pormenorizada atención. El autor de la sátira, incluso cuando ésta tiene un tono popular, no tiene por qué ser popular: son personas concretas, muchas veces de difícil localización, que conocen aspectos singulares de la actividad política a la que tratan de satirizar. La autora infiere de la autoría popular una serie de características tanto temáticas cuanto formales que resultan relevantes: en las sátiras «salidas» del pueblo «no se da la invectiva y los temas son tratados deslavazadamente, quedando por lo general mezclados con los sociales (caso que difícilmente se encuentra en los otros autores), y dándose la continua recurrencia a la comparación»; por lo que respecta a la forma, «recurren por lo general al verso de arte menor y acentúan las características de rima y ritmo, a través de las que el pueblo siente la ‘literaturidad’» (p. 77). Pero muchas veces, creo, esto que podría ser entendido, y no por la autora, como un aspecto peyorativo —la falta de concreción en el objeto satirizado, el recurso a una «literaturidad» convencional—, ofrece consecuencias imprevistas y positivas: la generalidad misma del objeto satirizado y de las formas en que la sátira se vehicula, muchas veces torpemente realizada, conduce a un planteamiento también general de la realidad social y política, que se convierte, objeto satirizado, en verdadero negativo del orden establecido.

Este sentido popular de carácter generalizante se pone igualmente de relieve en el juego que dan personajes arquetípicos como *Perico y Marica*, «los hermanos de Carabanchel que en sus múltiples jornadas a y desde la corte pormenorizan todos los acontecimientos políticos que en España se producen. Opinan, discuten, comentan, no sólo entre ellos, sino con algunos compadres, como el Sacristán Chapado, el cura y alcalde de Carabanchel, vecinos de Parla, etc.» (p. 97). La inclusión de un personaje-filtro, que introduce una perspectiva o punto de vista peculiar, en este caso popular, es un rasgo que caracteriza a la sátira y llega a convertirse en eje sobre el cual gira el discurso satírico, pero también la recepción del texto, su virtualidad e incluso su estilo. Lo propio, y por ello me inclino a ver en la sátira popular algo más que lo jocoso-informativo, es la introducción de ese prisma de distorsión, y muchas veces de inversión, que hace ver las cosas sociales y políticas con un enfoque diferente al convencional y establecido, lo que contribuye a poner en solfa los valores dominantes y crear un estado de ánimo escéptico respecto de instituciones, personas, organismos, etc.