

María Soledad Blanco

Universidad Nacional de Jujuy

La vida es terriblemente deficiente en cuanto a la forma. Sus catástrofes acontecen de manera equivocada y a las personas a quienes no corresponden. En sus comedias hay un horror grotesco, y sus tragedias parecen culminar en farsa.

Oscar Wilde

0. Introducción

Realismo y *Grotesco* son conceptos que, a priori, parecen excluirse mutuamente. Sin embargo, ambos aceptan en su interior una serie de gradaciones a partir de las cuales es posible conciliarlos en la propuesta estética de una obra determinada.

Partiendo de una definición de ambos términos, en este trabajo me propongo analizar de qué manera la obra dramática de Bernard Shaw se sirve de la exageración grotesca con fines “realistas”.

De este modo, considero la comicidad de la obra de este dramaturgo como producto del grotesco que emana de la propia situación dramatizada, al ser puestos bajo un lente de aumento los preceptos de conducta más corrientes, haciendo visibles sus contradicciones y deficiencias.

1. El concepto de *Realismo*

El concepto de “Realismo” es más complejo de lo que parece a primera vista. Aunque presenta una serie de problemáticas distintas, la central ha sido la de su definición, pues se ha generalizado la idea de un sólo y unívoco Realismo. Pero lo que tradicionalmente se entendía por “Realismo”, sin más, como respuesta al romanticismo de principios de siglo, puede dividirse en:

1. *Realismo objetivo o referencial*
2. *Realismo científico o Naturalismo*

El criterio tomado para esta división es epistemológico, especialmente en lo referente a la particular relación que mantienen los vértices del triángulo básico de la creación: yo – realidad - texto.

Se llama *Realismo objetivo o referencial* a aquél que interpreta así el acto escritural:

- la realidad aparece como referente del texto, pero sin ser éste un esclavo de aquélla.
- el autor parte de la observación como motor de la escritura y la sustituye, en mayor o menor medida, por la imaginación creadora. Es un yo que no llega a desaparecer del texto.
- el texto cobra valor en sí mismo como obra de arte independiente de la realidad; es un texto más cercano a la idea de arte que a la de ciencia. No pretende reproducir la realidad, sino “dar la sensación de realidad”.

Se entiende por *Realismo*, además de la tendencia novelística de la segunda mitad del siglo XIX en Europa, a un rasgo literario (artístico en general) relacionable con el principio aristotélico de la “mímesis”. En términos de comunicación literaria y su estructura propia, consiste en la fidelidad del mensaje a un referente ficticio pero homologable al de la realidad empírica. El discurso, más que reproducir un referente real, produce un “efecto de realidad”.

Poco después, y por influencia de doctrinas empíricas y racionalistas llevadas al extremo, se produjo una evolución de estas ideas, favoreciendo la primacía de la realidad sobre su percepción. Junto con estas doctrinas, la corriente científicista que invadió el continente constituyó el caldo de cultivo óptimo para el desarrollo de lo que se conoce como *Naturalismo o Realismo científico*. Desde esta perspectiva, el triángulo de la creación quedó interpretado como sigue:

- la realidad, que con toda su fuerza precede al texto, aparece como la razón de ser de todas las formas literarias, cuyo objetivo único es mostrarla tal y como es;
- la labor del autor, centrado de una observación detallada, minuciosa y totalmente impersonal de la realidad, queda asimilada a la del científico.
- el texto, que sólo existe en función de la realidad representada, es un mero vehículo de información, lo más transparente y sobrio posible. El texto no crea, reproduce.

De cualquier manera, Champfleury (quien importó el concepto de *realismo* desde la pintura a la literatura) definía ya esta cuestión al retomar el concepto de *mimesis* de Aristóteles. Según él, el hombre es incapaz de copiar la realidad; la reproducción de la realidad en los textos, por muy fiel que pretenda ser, no es más que una interpretación, una representación, porque entre la realidad y el texto hay un paso inevitable: el yo que la percibe a través de sus sentidos. Este yo la procesa en función de una subjetividad, que queda vertida en el texto, no como copia de la realidad histórica, sino como una realidad artística creada a

partir de aquélla. A ese nivel intermedio, que deforma siempre en mayor o menor grado la realidad, lo llama *tempérament*.

Esta imagen del “temperamento”, desarrollado también en la *teoría de la pantalla* de Emile Zola, reconoce que la percepción sensorial no puede funcionar independientemente del sujeto que percibe. Así, el contacto del yo con la realidad dista mucho de ser directo y puro, está siempre sometido a un filtro, a una pantalla que deforma, en mayor o menor medida, la percepción de la realidad.

2. Lo grotesco

Por su parte, el concepto de *grotesco* evoca también diversas ideas. Sin embargo, en su origen su sentido fue muy concreto: refería a ciertas pinturas ornamentales encontradas en Italia a fines del siglo XV, que luego fueron el motivo de un estilo que rápidamente se extendió a distintas ramas del arte, entre ellas la literatura. Esta técnica se caracterizó, originalmente, por la mezcla de formas de animales y figuras humanas con hojas, raíces, árboles deformados, es decir, recursos que violaban el orden natural y racional.

2. a. Realismo grotesco

Por su parte, y referido a la cultura popular, Bajtín definió el concepto de *realismo grotesco* como un “sistema de imágenes basado en lo material y en lo corporal como principio” (1999: 276). Es decir, el centro del realismo grotesco como estilo lo constituyen las imágenes de la vida corporal y material: la fertilidad, el coito, el embarazo, el parto, el crecimiento corporal, la vejez, la disgregación y el despedazamiento corporal, la superabundancia, etc.

Este *realismo grotesco* se basa en el principio de rebajamiento de lo sublime, del poder, de lo sagrado, por medio de imágenes atrofiadas o hipertrofiadas de la vida material y corporal. Entonces, cuando Bajtín habla de realismo grotesco, hace referencia a la degradación, un rebajamiento de la “realidad”, de las verdades solemnes, y una relativización del mundo: “rebajar consiste en aproximar a la tierra” (Bajtín, 1999: 274). De allí su carácter de “realismo”.

2. b. Realismo moderno

A este *grotesco realista* definido por Bajtín, Kaiser adiciona el *grotesco moderno*, trasgresor de la realidad en sus distintos órdenes. En ambas formas de grotesco concurren todos los *ismos*, todas las vanguardias del siglo XX. Es así porque el concepto de Kaiser es más amplio, pues toma como *grotesco* cualquier forma de ruptura con la “realidad” que nos proporcione una mirada irónica sobre el mundo (como la que da el humor grotesco del

carnaval en la teoría bajtiniana) y que nos relacione de distinta manera con él, ofreciendo la posibilidad de una representación desmitificadora y desolemnizadora de las convenciones sociales.

Entonces, el término *grotesco* presenta también cierta complejidad: por una parte vendría a significar lo ridículo, lo extravagante, pero también lo irregular, grosero y de mal gusto. La definición que aquí tomo corresponde a Wolfgang Kayser (1963: 53), que lo define como un juego con lo absurdo, como un mundo enajenado, como una tentativa de invocar y someter los aspectos demoníacos del mundo. A partir de esta concepción, lo grotesco se presenta como una forma particular de expresión que rompe las simetrías, propicia desequilibrios, anula proporciones, mezcla contrarios.

Según Kayser, en lo grotesco lo conocido se revela inexplicablemente como extraño y siniestro, tratando de estremecer, de apoderarse de todo el mundo seguro como prueba de que todo es apariencia, todo es inaprensible, inexplicable e impersonal. De esta manera, retomando la idea del *grotesco* expuesta por Bajtín, las imágenes representadas en las obras grotescas son de carácter atemorizante, hostil, extraño e inhumano.

Finalmente, ambos autores prestan especial atención a la risa dentro del marco del estilo grotesco. Bajtín había señalado ya, en cuanto a las culturas populares, que la risa tiene una función social de crítica cultural y depuración irónica: de catarsis. También Kaiser afirma que la risa generada a partir de la exageración grotesca se constituye en fuerza liberadora: manifiesta resistencia y subversión del poder subliminal de la ideología dominante u oficial.

3. El teatro de Shaw

Las obras dramáticas de Shaw podrían ser encuadradas (y de hecho así ha sido) dentro del movimiento teatral denominado realista, pues cumple todos los requisitos que han llegado a ser convención a través de otros autores.

Al respecto, el mismo Shaw aseguraba que sus procedimientos teatrales respondían a las pautas del realismo. Sin embargo, no se trata de la noción habitual de realismo, sino que consiste esencialmente en una capacidad de enjuiciar los problemas de la sociedad. El realismo consistía, de acuerdo con esta postura de Shaw, en denunciar y combatir las normas, las posturas rígidas, los dogmas que justificaban el *status quo*. Realismo era afrontar y enfrentar los conflictos humanos y sociales a través de la obra literaria.

“Esta interpretación del realismo desechaba las habituales consideraciones relacionadas con la forma verista de exponer los acontecimientos escénicos; en la práctica, Shaw aparentemente sugiere la conveniencia de abandonar toda verosimilitud superficial, con

el propósito de exagerar la anécdota hasta lograr que las consecuencias últimas del tema explorado se vuelvan manifiestas, por más que aquello conduzca a situaciones grotescas o extravagantes” (CEAL, 1969: 856).

Con ello, Shaw plantea el empleo del teatro como un medio para transformar la sociedad. Rechazando los métodos del teatro realista tradicional, Shaw prefería una forma narrativa más libre que, mediante la exageración cómica, redujera la respuesta emocional del público y le obligara a la reflexión y el distanciamiento.

Para conseguir ese distanciamiento entre el público y la obra representada, Shaw se valdrá de algunos recursos escénicos, como los extensos diálogos en los que los mismos personajes exponen las ideas sobre su situación. Por ejemplo, en *Pygmalión* accedemos a la crítica social fundamentalmente a través de la figura de Alfred Doolittle. Es de su boca que escuchamos la aguda crítica a la hipocresía de la moral victoriana, el engaño de aquellos que sólo se preocupan por subir en la escala social, así como una velada crítica al capitalismo y a algunas instituciones como el matrimonio por conveniencia, considerado por Shaw como prostitución legalizada.

Así, Shaw busca que el espectador no se deje llevar por la intriga del argumento; rompe la acción mediante estos diálogos en cuyas ideas se invita al público a reflexionar sobre algunos de los aspectos tratados en la obra. Estos recursos se profundizarán y se harán el centro mismo del drama en la obra de Bertold Brecht.

En el contenido de las obras de Bernard Shaw se destacan una serie de elementos temáticos, como son: el reflejo de las contradicciones y los enfrentamientos sociales; el mundo aparece dominado por el dinero y por la explotación de los más débiles; los protagonistas de sus obras no son héroes ni villanos puros, sino seres contradictorios; sus obras adoptan la forma de parábolas que encierran un sentido crítico, y el final, como la vida misma, es generalmente abierto. Este último punto se ejemplifica claramente en *La profesión de la Sra. Warren*, obra en la que Vivie, hija de la protagonista, dice al final: “(...) *If I had been you, mother, I might have done as you did: but I should not have lived one life and believed in another. You are a conventional woman at heart. That is why I am bidding you goodbye now. I am right, am I not?*”. Con un final así, preguntando si tiene o no tiene razón, el autor permite al público que forme su propia opinión sobre el modo en que la Sra. Warren, prostituta de profesión, ha educado a su hija Vivie y se ha ganado la vida.

Generalmente, con el fin de exponer estas ideas Shaw emplea el disparate o el anacronismo para reforzar su punto de vista. Por ejemplo, en *Santa Juana*, Juana de Arco aparece convertida en una mezcla de mística pragmática y santa hereje. Se rompe de este

modo con el autoritarismo medieval a partir de la presencia de rasgos individualistas y del pensamiento protestante (principales componentes de la mentalidad moderna) en la religiosidad de la doncella de Orleáns.

De este modo, las bromas de Shaw no son sólo un añadido a sus obras para alivianar un poco la doctrina política expuesta, como algunos autores lo han considerado. En cambio, “la comicidad de este dramaturgo no es por cierto un agregado, sino que emana de la situación misma: consiste fundamentalmente en el efecto de sorpresa que la exageración produce en el espectador, al poner bajo un lente de aumento los preceptos de conducta más corrientes y al hacer visibles sus contradicciones y deficiencias” (CEAL, 1969: 856).

Así planteada la cuestión, podemos ver en Shaw una figura del realismo grotesco (o más bien, del grotesco realista) que Bajtín y Kaiser explican en detalle. Y es que Shaw presenta de forma realista las contradicciones y relaciones de poder de los ingleses, a la vez que las intensifica rompiendo la simetrías y propiciando desequilibrios mediante la exageración cómica. Podríamos decir que Shaw representa la realidad exagerándola, es decir, representa un personaje deformándolo o un rol social degradándolo, y en tal sentido, su obra también se vincula con la parodia, cercana en varios aspectos a lo grotesco realista. Retomando el ejemplo anterior, en *Santa Juana* nos encontramos también con un planteo filosófico acerca de las convenciones de los géneros, a partir de la focalización puesta en el asumido travestismo de la muchacha que se viste de soldado, se corta el pelo y se entrega a objetivos distintos que los que le asigna la sociedad

Shaw reflexiona sobre la actitud frente a la vida de la gente de su tierra, y lo hace desde la exageración y la deformación, con el fin de remarcar aquellos aspectos de la figura humana sobre los cuales pretende llamar la atención del espectador, porque son los que le permiten hacer reír. Claro que la naturaleza del equívoco no deriva aquí de la interpretación subjetiva, sino de la mezcla objetiva de lo trágico, lo cómico y lo grotesco en la obra misma, porque esos mismos elementos están ya mezclados en la realidad que representa.

Su capacidad de observación no lo priva, como hace con el mal entendido “realismo”, de la permanente indagación y el examen crítico. En sus obras Shaw intenta acercarse a la realidad social inglesa de su tiempo desde una perspectiva marcadamente realista, pero de un realismo descarnado, cómico y grotesco. Sus personajes son personajes de su época, que él conoció y de los cuales, a través de una sagaz observación, pudo rescatar sus caracteres psíquicos y su expresión íntima, los que se transfieren a la obra resaltados, exagerados, estilizados, en ocasiones con una mirada socarrona e irónica.

Se podría decir, siguiendo esta idea, que Bernard Shaw da un paso más adelante en el movimiento realista: cuando describe a los personajes, incluso físicamente, su escritura es más bien naturalista. Estas descripciones las hace mediante acotaciones del propio autor, a través del mismo personaje que se auto describe en su discurso, o por unos personajes que describen a otros con exactitud. Por ejemplo, al comienzo de *La profesión de la Sra. Warren* nos cuenta en una acotación todo sobre ella, la protagonista.

Este grotesco realista le permite convertirse en un incisivo crítico social, a la vez que consigue convertir en interesantes obras teatrales lo que en manos de otros autores “realistas” hubieran sido sólo estudios sobre los más distintos temas sociales. Es a través de estos procedimientos que Shaw alcanzó una síntesis entre comedia y teatro de ideas.

Aristóteles en su *Poética* fija como el objetivo fundamental de la literatura sorprender. Es innegable que Shaw maneja con tal maestría los aspectos realistas y cómicos, que consigue exponer lo sorprendente oculto en las propias convenciones sociales a las que pertenece el espectador. Caso ejemplar es el de *La comandante Bárbara*, obra en la que plantea el problema de la pobreza paliada con dinero de procedencia ajena al orden moral establecido. Es decir, la conocida institución benéfica “Salvation Army” se encuentra ante el dilema de su desaparición o de su existencia gracias a los aportes monetarios de un destilador de whisky y de un fabricante de armas. Todo ello enmarcado por los ridículos convencionalismos de la hipócrita alta sociedad inglesa. Así, Shaw presenta un complicado dilema a Bárbara, a los lectores y al público: si la pobreza es la peor realidad, cualquier acción por socorrerla resulta buena; el fin justifica los medios. Además, el segundo acto muestra que el Ejército de Salvación constituye un instrumento inconsciente del status quo: suaviza los efectos de la pobreza con bastante equidad para que se mitigue la revolución social. O sea, Shaw no sorprende por la inclusión de elementos ajenos a la sociedad, sino por poner el foco de atención en los que su propia sagacidad le ha hecho descubrir. Sólo los exagera para hacerlos visibles también a sus contemporáneos.

Shaw crea un estilo de representación en el que se combinan la comedia de costumbres y la farsa simbólica. Inicia el que luego se denominaría “drama de ideas”, característico del siglo XX, en el que destaca la intencionalidad crítica. “Farsa seria” o “comedia intelectual”, tras la vertiente humorística de sus obras, aflora siempre una conciencia incisiva y pesimista. Así lo expresa él mismo en el prefacio de *La otra isla de Jhon Bull*: “Mi manera de hacer bromas es decir la verdad: es la broma más divertida del mundo”.

En esta mezcla de tragedia y comedia los personajes pueden ser exagerados en sus buenas o en sus malas cualidades, aunque nos presente unos personajes cercanos a la

cotidianeidad y la realidad, siempre intentando encontrar la mejor manera de reflejar a la sociedad del momento sobre el escenario. Esto ocurre aún con las obras cuya ubicación temporo-espacial no es compartida por su autor. Por ejemplo en *César y Cleopatra* dice César: “Perdónalo Teodosius. Es un bárbaro. Cree que las costumbres de su tribu y de su isla son leyes de la naturaleza”, expresión con la que refiere solapadamente a los ideales nacionalistas cada vez más fortalecidos de fines de siglo XIX. Cuestión que afirmó también teóricamente en los estudios publicados junto a las distintas ediciones de *El perfecto wagneriano*, libro en el que analiza *El anillo de los Nibelungos*, la ópera de Wagner: “Antes que nada, el *Anillo...*, con todos sus dioses y gigantes, enanos, ninfas y Walkyrias, sus filtros, su anillo mágico, su espada encantada y su milagroso tesoro, es una drama de hoy y no un asunto de una remota y fabulosa antigüedad. Ese drama no hubiera podido ser escrito antes de la segunda mitad del siglo XIX, porque los ideales que contiene con los sucesos que sirven de nexo para aquellos no se produjeron antes y sólo entonces llegan a su consumación definitiva. Visto de otra manera, el espectador no puede por menos de reconocer en esa obra una imagen de la propia vida suya”.

5. Conclusiones

- La preocupación por las diferencias sociales e intelectuales que contempla a su alrededor, Shaw la traslada a su creación dramática convirtiéndola en el tema central de sus manifestaciones artísticas.
- Para ello, desplegó sus preocupaciones intelectuales y sociales a través de sermones dramáticos en contra de las falsas, contradictorias y equivocadas costumbres sociales de su tiempo.
- Considerada en su totalidad, la obra de Shaw fija la mirada en el sufrimiento humano que nosotros mismos hemos producido por las desigualdades y por el ansia de poder.
- Con ese fin, Shaw proyecta como con una “lente de aumento” lo conocido, lo familiar, de manera que esto se revele como extraño, generalmente cómico.
- A través de esta exageración grotesca, expone sus ideas acerca de lo injustificable de las relaciones de poder vigentes en su tiempo. Es decir, el grotesco sirve como herramienta a la crítica social realista.
- Finalmente, en este marco la risa aparece investida de una función de extrañamiento respecto de lo conocido y, por ello, representa un eficaz modo de crítica social. Sin embargo, no funciona como elemento de catarsis, sino como fuerza liberadora, es decir,

como punto de partida de la actitud crítica de resistencia ante el poder y la ideología dominantes.

- Esto último emparenta la obra de Shaw más con el grotesco moderno definido por Kaiser que con el realismo grotesco definido por Bajtín.

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijail. 1999. **La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento**. Madrid: Alianza Editorial.
- BERISTÁIN, Helena. 1997. “Grotesco” en **Diccionario de retórica y poética**. México: Porrúa, 242-251 pp.
- BLANCO, José Joaquín. 2006. “Retratos con paisaje: 150 años de Bernard Shaw” en **Nexos. Revista Digital**. http://www.nexos.com.mx/articulos.php?id_article=994&id_rubrique=345
- BRUSTEIN, Robert. 1970. **De Ibsen a Genet: La rebelión en el teatro**. Buenos Aires: Troquel.
- COJUELO, Javier. 2005. “Poética del realismo grotesco” en **Tonos Digital. Revista electrónica de estudios filológicos**. url: www.tonosdigital.com (con acceso el 24/03/2006)
- GRAVIER, Maurice. 1967. **El teatro moderno**. Buenos Aires: Eudeba.
- HARMS, Wolfgang. 2006. “George B. Shaw, el arte de la comedia” en **El Día**. Córdoba: <http://www.eldiadecordoba.com/eldiadecordoba/articulo.asp?idart=3119639&idcat=1320>
- KAYSER, Wolfgang. 1963. **El grotesco en Arte y Literatura**. trad. de U. Weisstein Bloomington: Indiana.
- LÓPEZ SANTOS, Antonio. 1989. **Bernard Shaw y el teatro de vanguardia**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- PAVIS, Patrice. 1983. **Diccionario del Teatro**. Barcelona: Paidós.
- PUJALS, Esteban, **Historia de la literatura inglesa**. Madrid, Gredos, 1984.
- Obras citadas de Bernard SHAW:
 - o **La profesión de la señora Warren** (Mrs. Warren Profession, 1894)

- **César y Cleopatra** (Caesar and Cleopatra, 1901)
- **El perfecto wagneriano** (1901)
- **La otra isla de John Bull** (John Bull's Other Island, 1907)
- **La comandante Bárbara** (Major Barbara, 1907)
- **Pigmalión** (Pygmalion, 1913)
- **Santa Juana** (St. Joan, 1923)