

Razones para el humor en el Grotesco

CILENTO, Laura / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) - iae.historiartes@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Grotesco- humor-caricatura-fantasy-victorianos

Resumen

Las nociones de Grotesco como productos históricos encuentran una cristalización puntual en el pensamiento de uno de los teóricos del Esteticismo inglés, el ensayista y biógrafo John Addington Symonds (1840-1893). Su breve y contundente ensayo "Caricature, the Fantastic, the Grotesque", de 1890, será presentado en las siguientes líneas como condensación de tradiciones que se remontan al Renacimiento y que definen lo Grotesco como una categoría de la Modernidad, europea y sofisticada. Más puntualmente, el trabajo intentará localizar el lugar del humor en la fórmula compuesta que propone el erudito autor de *El Renacimiento en Italia* y biógrafo de Miguel Ángel, Ben Jonson y Percy Shelley, entre otros.

El humor y la complejidad

Una porción representativa de la teoría contemporánea decantó siglos de producción artística grotesca sin descartar los hallazgos e ideas previos. En ese reservorio de elementos definitorios, comenzó a prevalecer sin embargo una noción de Grotesco que posó su mirada en las operaciones más que en elementos inmanentes, estables y acotados. El humor estuvo presente en cada una de esas "aleaciones" conceptuales¹.

¹ El proceso de aleación brinda una útil analogía y tal vez sea más cercano a la experiencia visual del Grotesco que la noción de híbrido. La aleación es comúnmente definida como la combinación de dos o más elementos, de los cuales al menos uno es un metal, para constituir un nuevo material que tenga las propiedades de sus componentes. Esta combinación se define como una mezcla, dado que se sostienen las propiedades de los elementos iniciales involucrados, así como la proporción de cada uno de ellos (no se producen reacciones químicas entre los elementos constituyentes). Otro requisito característico es que exista una pluralidad: un material de base al cual se le añaden los materiales aleantes, que pueden ser uno solo o varios, de modo que las propiedades puntuales del material resultante dependen directamente de las propiedades de los elementos iniciales involucrados.

Por citar solo dos² de estas aleaciones pueden destacarse las propuestas por Geoffrey Harpham y por Frances Connelly. Desde el reconocido estudio de Georg Kayser (1957), el Grotresco ya se había definido como una categoría estética que abarca las artes en su totalidad, incluso extendiéndose a manifestaciones como la tipografía (2010: 22). Harpham agrega más precisiones: solo puede definirse por imprimir extrañamiento y apelar a un efecto característico, ligado al complejo de disgusto-risa-terror (1976).

Frances Connelly, a su vez, se detiene en la lógica de producción: el Grotresco tiene un poder creativo derivado de forjar nuevas posibilidades a partir de los fragmentos en juego; o sea, se define por “poner las cosas a jugar”, como si se tratara de un espacio de maniobras o habitación de juegos (*spielraum*) (2015: 42). Logra poner en foco la cuestión de cómo logra una obra detener los procesos de fluidez de imágenes, de diversa procedencia, combinadas de una manera impensada por su diversos estatus, materialidad o sentido... Lo grotresco es, en esta perspectiva, un gran y arriesgado juego combinatorio.

Este trabajo hará una parada en un momento histórico particular de configuración de la categoría de Grotresco en las artes, a fines del siglo XIX. ¿Hasta qué punto había decantado esta aleación entre elementos cómico-humorísticos y otras partículas artísticas menos ligadas a la risa que al asco, el terror, el rechazo, el asombro...? ¿Qué acentos aparecerán, en la diferencia histórica, más característicamente iluminados por la década de las vanguardias y la Primera Guerra Mundial, meta de esta indagación³?

En esta oportunidad, el interés se orienta hacia un horizonte esteticista desde el que se proyecta la sensibilidad de un intelectual victoriano que, según un lógico prejuicio, estaría más cerca de denostar que de rescatar una categoría muy poco equilibrada o clasicista. Lejos de objetarlo, sin embargo, proveerá la recapitulación del Grotresco y su trayectoria histórica de larga data.

El juego con el reflejo de la cuchara

Es a través de su gran labor como biógrafo y como estudioso de la Antigüedad clásica y del Renacimiento que John Addington Symonds (1840-1893) sustenta su aproximación “Caricature, the Fantastic, the Grotesque”, de 1890, incluida en la recopilación titulada *Essays. Speculative and Suggestive* (1907).

No obstante, su punto de partida es una imagen y una práctica de la vida cotidiana: jugar a asomar la cara propia en la superficie reflejante de una cuchara constituye una verdadera una fuente distorsiva del rostro humano. Algunos rostros se prestan mejor a la parte cóncava, mientras otros lo hacen a la parte convexa del utensilio para comer. Desde esta imagen Symonds introduce el primer fenómeno que piensa combinar: el “arte menor” de la caricatura.

² No entra en consideración, en este trabajo, la vertiente definitoria del Grotresco desde la transgresión de la norma artística, presente en Kayser (2010), Carroll (2017) y, más recientemente, Koss (2022).

³ Este trabajo se inscribe en el proyecto UBACyT “Imaginarios y humor grotresco. Teatralidades europeas y Primera Guerra Mundial” (dir. por Natacha Koss).

Esta aproximación natural a la fórmula de la caricatura le permite a Symonds identificar los dos procedimientos básicos -que forman buena parte de las definiciones consagradas- de la caricatura: el énfasis o la exageración, y la distorsión. Dos grandes nombres del Renacimiento son los que el ensayista destaca para referirse a este "arte menor": Leonardo da Vinci, con sus estudios sobre las caras humanas (que recuerda la etimología coetánea de caricatura=cargar, recargar: "*caricare un ritratto*"), y Pietro Aretino, con su sentencia de que "Nada es más cruel que la insistencia malevolente sobre un hecho" (Symonds, 1907: 11⁴). Es que precisamente la orientación de la caricatura es la de dejar al descubierto, exponer fisonómicamente, una "verdad inconveniente", buscar un resultado ridiculizante para la persona caricaturizada. En efecto, el objetivo real de la caricatura, concluye, es *depreciar* su objeto produciendo o evocando desprecio o risa revulsiva (Symonds, 1907: 12). Y al emparentarla, sin superponerla, con la sátira, aparecen nombres de todas las épocas: Aristófanes (toda una excepción respecto de la tradición Antigua), Gilray (James Gillray) y los humoristas de la revista inglesa *Punch*.

No deja de sorprenderle el desafío que propone al horizonte de las artes miméticas: cargar un retrato es, al mismo tiempo, producir un parecido que desfigura o tergiversa ("*misrepresent*") a la persona, mientras ella continúa siendo reconocible⁵. Un tercer elemento (aunque no pueda equipararse a un procedimiento) explica este desdoblamiento entre el parecido y el desvío-del-parecido de la caricatura: la imaginación fantástica, que propicia analogías y comparaciones entre humanos y animales, o transgrede fronteras entre lo irracional, lo imbécil, o lo noble y racional. Symonds llama al juego de las capacidades de interpretación, desde la subjetividad autoral que codifica las distorsiones, al espectador que debe detectarlas y activar su propio juicio.

Para lo fantástico, "Dios y el poeta son los únicos creadores" (Torcuato Tasso)

Depurado de elementos de juicio crítico, que la caricatura implementa al desarticular la "armonía natural" de la figura humana, lo fantástico carece de la intención agresiva, peyorativa y ridiculizante que siempre porta aquélla. Aunque también es lúdico: lo que llamamos fantástico en arte, define Symonds, "resulta de un ejercicio de fantasía caprichosa, jugando con cosas que combina en arbitrarias formas no-existentes"

⁴ Cuando se cita el ensayo de Symonds se lo hace siguiendo la paginación de la edición digitalizada del libro de 1907.

⁵ Cf. la famosa afirmación de Ernst Gombrich, años después, en "El experimento de la caricatura": el retrato que comenzaba a separarse de las pretensiones miméticas fue un auténtico "invento artístico" que permitió explorar "una ilusión de vida que puede prescindir de toda ilusión de realidad" (1997: 284).

(“results from an exercise of the capricious fancy, playing with things which it combines into arbitrary non-existent forms”. Symonds, 1907: 12).

Lo fantástico es la especie literaria menos realista de todas, pero la más cercana respecto de la capacidad de expresar el ser subjetivo del hombre que adopta formas sensibles ante el estímulo del genio creativo (“real conditions of man’s subjective being have taken sensuous shape at the bidding of creative genius”, Symonds, 1907: 13). Esta profesión de fe y de admiración hacia los tópicos románticos de la creación artística se alimenta de toda la tradición que, siguiendo a Rosemary Jackson, amplía la categoría de lo fantástico a la noción de fantasía o *Fantasy*, es decir, “...cualquier tipo de literatura que no da prioridad a la representación realista: mitos, leyendas, cuentos de hadas y folklóricos, alegorías utópicas, ensoñaciones, escritos surrealistas, ciencia ficción y cuentos de horror, textos todos que presentan `otros` territorios, diferentes del humano” (Jackson, 1986: 12)⁶.

Precisamente en los mitos y las alegorías, en las metamorfosis de los mortales en plantas, en las hadas, los sátiros, las ninfas y las deidades tutelares del mar y del bosque, dice Symonds, lo fantástico llega, al mismo tiempo, a las esferas de la más alta literatura y esa calidad artística, que parece venir de la capacidad creativa *ex nihilo* de la fantasía, es una exhibición orgullosa de la libertad individual del artista, de su independencia. Esas fantasías que adquieren una realidad propia, derivadas del espíritu creativo original de su autor, y se imponen a la credulidad del resto de los hombres, son el correlato de la autonomía del arte que era el fundamento de valor del momento esteticista que habitaba Symonds. Es la realización, dice el ensayista, de “la verdad que dijo Tasso alguna vez”: no hay creadores fuera de Dios y de los poetas. Sean bellas o terroríficas, las formas fantásticas no son externamente referenciales, sino expresivamente autorreferenciales.

Grotesco: fantasía en terreno irrisorio

¿Por qué llega en tercer y último lugar el Grotesco en este recuento de formas artísticas? Porque resulta, en la ecuación de Symonds, de la aleación de los anteriores:

The grotesque is a branch of the fantastic. Its specific difference lies in the fact that an element of caricature, whether deliberately intended or imported by the craftsman’s spontaneity of humour, forms an ingredient in the thing produced

[...]

Of such grotesqueness I doubt whether we can discern a trace in classical mythology and art. Ugly stories about Zeus and Cronos, quaint stories about the metamorphoses of Proteus, and the Phorcydes with their one eye, are not grotesque. They lack the touch of caricature, always a conscious or semi-conscious element, which is needful to create the species. (1907: 14-15)

⁶ En la terminología que no termina de sellar un sentido unívoco puede apreciarse el deslizamiento de las categorías homónimas: “fantástico” va desde la noción contemporánea, netamente formalista (con énfasis en procedimientos narrativos de problematización del ver y del conocer, que devienen de la teoría de Tzvetan Todorov) hacia la noción puramente contenidista, propia de las teorías más clásicas y conservadoras, que Jackson a la vez presenta y critica.

(El grotesco es una rama del fantástico. Su diferencia específica reposa en el hecho de que un elemento de caricatura, bien intencionalmente deliberado o significado por la espontaneidad artesanal del humor, forma un ingrediente en la cosa producida.

[...]

De tal `grotesquedad` dudo si podremos discernir alguna huella en la mitología y el arte clásicos. Las feas narraciones acerca de Zeus y Cronos, las pintorescas historias sobre las metamorfosis de Proteo, y las Fórcides con su único ojo, no son grotescas. Les falta el toque de caricatura, siempre un elemento consciente o semi-consciente, que es necesario para crear la especie.

-La trad. me pertenece-

Por complementar con un ejemplo conocido de la cultura victoriana, la Reina de Corazones dibujada por John Tenniel, el artista gráfico pedido por Lewis Carroll para ilustrar su *Alicia en el país de las maravillas* (1865) y *Alicia detrás del espejo* (1871), produce con su fealdad y su distorsión de proporciones corporales propios del retrato caricaturesco, la aleación entre fealdad terrorífica sobrenatural y ese "elemento consciente o semi-consciente" que la caricatura porta por su naturaleza humorística de tipo crítico-reflexivo (más aun considerando la experiencia y fama adquiridas por Tenniel como principal humorista gráfico de la revista *Punch*):



La fealdad como componente *per se* no es grotesco porque, precisamente, carece de inflexiones humorísticas. Lo que pueda impresionar como grotesco en objetos de culturas exóticas, con las que estamos "en imperfecta simpatía" (Symonds, 1907: 16), es una falsa reducción. Ídolos hindúes, broncees japoneses o chinos, bajorrelieves aztecas -ejemplifica-, nos parecen grotescos por distancia cultural, pero precisamente para Symonds el Grotesco no es una categoría de apropiación receptiva; debe haber una

capacidad genuinamente intencional: esos objetos de otras civilizaciones carecen del “toque de caricatura consciente añadido a la libre fantasía” (*“the touch of conscious caricature added to free fancy”*) (Symonds, 1907: 15). Anticipa, de esta manera, lo que décadas después, en la irrupción vanguardista, será la apropiación y el interés comparativo del arte actual con el “arte primitivo”. Esa relación intercultural creará en el siglo XX algunas confusiones entre los abordajes científicos (etnográficos) y los estéticos para las obras más lejanas en tiempo y cultura respecto del eje eurocéntrico y, como resume María Alba Bovisio (2013), una suerte de “esquizofrenia” entre otorgarles valor estético o simplemente valor antropológico. Symonds no quiere descontextualizar los imaginarios culturales y no se anticipa, por lo tanto, a ese dilema.

Finalmente, el Grotresco enfrenta la cuestión del decoro, resumida en la obscenidad como un concepto epocal; la caricatura, pilar de la aleación para Symonds, es la que pone la fantasía al servicio de la exhibición burlesca de lo que por cultura e idiosincrasia las personas quieren ocultar. Es que, precisamente, hay un énfasis en los sentidos más bajos a los que puede apelar el arte (tacto, gusto, olor), que aparentan estar muy alejados de la trascendencia intelectual o espiritual, pero que en el Grotresco encuentran alguna fórmula en la que pensamiento y emoción pueden ser “sensualmente presentados a la mente” (Symonds, 1907: 19), lo que le permitiría rescatar logros artísticos frente a imágenes que son grotescas en un sentido más prosaico, como la anónima fotografía de la voluminosa dama inglesa distorsionada para cumplir la función infrahumana de ser la mesa de té, en esta fotografía:



› **Cierre – Un grotesco menos encantado**

Como una suerte de recapitulación y bisagra entre el esteticismo y las modernizaciones y vanguardias del siglo XX, la reflexión de Symonds permite observar cuánto de la compleja composición del Grotesco quedó anclada y cuánto siguió o sigue atravesando la teoría y la práctica posteriores y, de manera muy particular, detectar cuánto le toca al humor en esas ecuaciones históricas.

No resulta casual que en lugar de anteponer el factor humorístico, Symonds resalte una de sus expresiones artísticas codificadas, la caricatura. De este modo, el humor está detrás de su cualidad crítica y enjuiciadora, y también asoma en la aleación cuando lo caricaturesco toma los contenidos de lo feo multiseccular y los hace manifestación de una enunciación cargada de subjetividad. El humor es cualidad de un arte reflexivo y autoconsciente, más que productor de risa cómica.

Estos fundamentos de valor centrados en la subjetividad auspiciaron una noción contenidista de fantasía, que si bien fue retomada en parte por Wolfgang Kayser⁷ no fue predominante de las definiciones contemporáneas de Grotesco. La imaginación poblada de seres imposibles ajenos al canon humanocéntrico fue menos elocuente en los artistas, que encontraron fenómenos como las guerras para complicar la relación traumática con las catástrofes humanas y el complejo alternativo de risa-disgusto-horror de la fórmula grotesca.

⁷ En su conclusión "Hacia una definición de la esencia de lo grotesco", Kayser no deja de observar que hay contenidos diversos, y que algunos son motivos recurrentes: lo monstruoso, la fauna real, animales emblemáticos como los insectos y el murciélago, el reino vegetal, la locura... Sin embargo, considera que su tratamiento compositivo es el rasgo clave, especialmente por la creación del efecto de extrañamiento: "Lo grotesco es una estructura. Podríamos definir su naturaleza a partir de una expresión que nos ha salido al paso en casi todas las ocasiones: lo grotesco es el mundo en estado de enajenación" (2010: 309).

Bibliografía

- Bovisio, María Alba (2013). "El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas". *Caiana*, n. 3, 1-10.
- Carroll, Noël (2017). "Lo grotesco hoy en día. Notas preliminares para una taxonomía". En Frances Connelly (ed.) *Grotesco y arte moderno*. Madrid: Machado Libros, 373-398.
- Connelly, Frances (2015). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Madrid, Machado Libros.
- Gombrich, Ernst (1997). "El experimento de la caricatura". En *Arte e ilusión*. Madrid, Debate, 279-302.
- Harpham, Geoffrey (1976). "The Grotesque. First Principles". En *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 4, vol.34 (verano), 461-468.
- Jackson, Rosemary (1986). *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos.
- Kayser, Wolfgang (2010). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid, Machado Libros.
- Koss, María Natacha (2022). "Definir la norma para definir lo grotesco". En Natacha Koss (comp. y ed.) *Actas de las VI Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Disponible en <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2022/paper/viewFile/6684/3900>
- Symonds, John A. (1907). "Caricature, the Fantastic, the Grotesque". En *Essays. Speculative and Suggestive*. Londres, Smith, Elder & Co. (edición facsimilar digital disponible en <http://ia903009.us.archive.org/4/items/symondslohcaricaturethefa00/symondslohcaricaturethefa00.pdf>)