

Cartografía satírica e imagen grotesca en los albores de la Primera Guerra Mundial

AVILANO, Mariana. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) – m.avilano@gmail.com

Eje: Historia de la Ciencias de las Artes del Espectáculo - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Imagen grotesca –Cartografía satírica -Primera Guerra Mundial – Género cartográfico*

› **Resumen**

La siguiente ponencia busca continuar con indagaciones preliminares en torno a la cartografía satírica publicada al inicio de la Primera Guerra con el objetivo de revisar las operaciones que la imagen grotesca efectúa en relación de la representación de los cuerpos-naciones. La utilización de elementos antropomórficos y zoomórficos en los mapas de “Humoristische Karte von Europa im Jahre 1914” de Karl Lehmann-Dumont y "Hark, Hark! The Dogs Do Bark" publicado por Johnson, Riddle & Co. con un apartado escrito por Walter Emanuel, articula una serie de metáforas visuales que problematizan las relaciones espaciales desde una mirada geopolítica y que, a su vez, dan cuenta de las connotaciones ideológicas del imaginario colectivo al que remiten dichas obras.

› **Aproximaciones a la imagen grotesca**

En el marco del proyecto titulado “Imaginarios y Humor Grotesco. Teatralidades europeas y Primera Guerra Mundial”¹, hemos trabajado en la delimitación de la poética histórica del Grotesco y su relación particular con lo humorístico y la risa. Al plantearnos el interrogante acerca de qué es lo que hace una imagen grotesca, hemos encontrado cierta imposibilidad de reducir su potencialidad a un componente formal o una definición estable que resulte satisfactoria en todos los contextos. Siguiendo a Frances Connelly, lo grotesco se define más bien por su capacidad de operar, accionar, jugar con los límites reconfigurando lo que se da por conocido, por visto, por obvio (2015: sp).

En previos trabajos (Cilento et. al, 2020), nos propusimos hacer una revisión de diferentes imágenes y teorías de lo Grotesco que nos permitió pensar tres aspectos claves de esta poética. En primer lugar, cabe resaltar la reacción afectiva, visceral que suscitan las imágenes grotescas. Así, la risa, el horror, el asco y

¹ Dicho proyecto está a cargo de a cargo de Natacha Koss (directora) y Jorge Dubatti (codirector).

el disgusto son respuestas que configuran el paisaje afectivo de esta poética. En segundo lugar, la imagen grotesca supone un fluido visual que, con la intención de experimentar, “compromete realidades o categorías establecidas mezclando sus partes constituyentes” (Connelly, 2015: sp). Por último, la maquinaria del Grotresco crea imágenes caracterizadas por la coexistencia de elementos que se contradicen, que se oponen y ejercen presión sobre los principios de representación.

Al referirse específicamente a la caricatura, Connelly plantea que la caricatura normal se distingue de la grotesca en dos sentidos: “cuando sus distorsiones se hacen tan extremas que estrangulan la risa” y cuando “su sátira se mezcla con realidades contradictorias”, tal como en el caso de Otto Dix (2015: sp). En el caso de los mapas analizados, la caricatura logra deformar las escalas, la proyección y la simbolización de la cartografía convencional, seria. A mitad de camino entre la broma, el panfleto propagandístico y la afirmación nacionalista, la representación de los cuerpos-naciones dialoga con una tradición de mapas satíricos que se afianza hacia fines del siglo XIX y que se resignifica con el estallido del conflicto.

› ***El mapa como imagen: género cartográfico y serie***

Uno de los objetivos más importantes del proyecto de investigación anteriormente mencionado tiene que ver con los debates en torno a la cultura visual y a los imaginarios. Para abordar las particularidades del mapa entendido como un objeto-imagen nos parece pertinente recuperar dos conceptos sugeridos por Carla Lois: género cartográfico y serie. En primer lugar, la noción de género cartográfico hace referencia a un término análogo al de Bajtín que nos permite analizar este tipo de objetos sociales de acuerdo a sus “claves temáticas, estilísticas, técnicas y/o compositivas” (Lois, 2015: sp). De acuerdo la autora, los mapas alegóricos y satíricos, cuyo antecedente más remoto se extiende a las ilustraciones del monje Opicinus de Canistri (1296-1353), constituían un género más o menos reconocible ya los inicios de la modernidad (Lois, 2019: sp). Si bien hacer un repaso histórico del género excede los objetivos de este trabajo, cabe mencionar dos antecedentes que consideramos fundamentales por remitirse al continente europeo. En primer lugar, la serie de mapas conocida como “Reina Europa”, a partir de la cual se representa dicho territorio asumiendo la forma de una reina. Luego, vale la pena mencionar los *Leo Belgicus*, una serie de mapas publicados entre 1583 y 1648 para simbolizar el territorio de Bélgica, Países Bajos y Luxemburgo en la forma de un león.

Si bien podríamos mencionar otros hitos importantes dentro de este género cartográfico, tenemos que pensar que, para 1914, el público ya estaba familiarizado con los mapas serio-cómicos de Europa, título bajo el cual se habían publicado varios mapas satíricos a raíz de conflictos tales como la Guerra de Crimea y la guerra Franco-Prusiana. Con el mapa de 1854 “Comic Map of The Seat of War with Entirely

New Features” de Thomas Onwhyn, una litografía inspirada en la Guerra de Crimea que presenta imágenes zoomórficas de los países intervinientes en dicho conflicto, ya encontramos un antecedente notable. Sin embargo, se considera que el artista británico Fred Rose fue quien “cristalizó, formalizó y redefinió el género de mapas ilustrados de Europa” (Barron, 2008: 11).

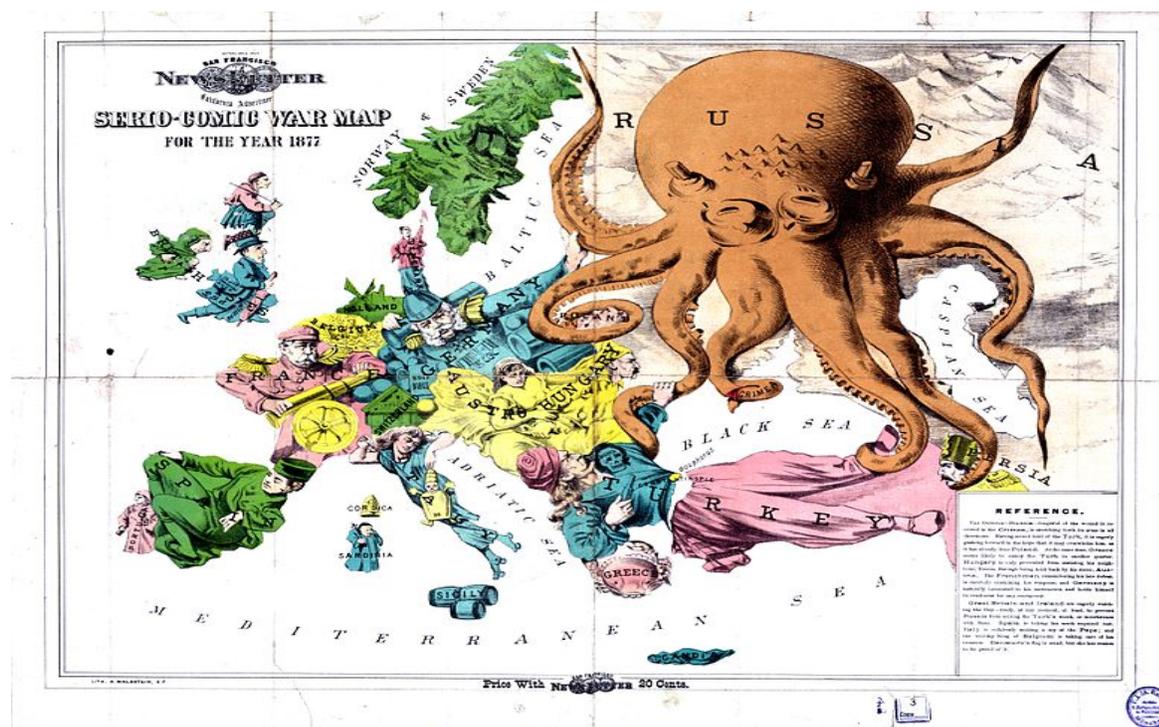


Figura 1: “Serio-comic War Map for the year 1877” (Octopus Map) de Fred W Rose

Recordado como el “Octopus Map”, su mapa publicado en 1877 utiliza la metáfora de un pulpo como un modo de expresar la avidez de dominación del Imperio Ruso. El impacto de esta imagen fue tal que muchos mapas posteriores utilizaron el motivo del pulpo no solamente para representar el territorio ruso sino para expresar diferentes metáforas relacionadas con la ambición desmedida de poder. Con respecto a la repercusión en su contexto inmediato, Roderick Barron, especialista en mapas, logró rastrear versiones locales del mapa de Rose en Dinamarca, Suecia, Portugal, España, Estados Unidos, Países Bajos y hasta en Brasil, como resultado de una adaptación de la edición portuguesa. Incluso, gracias a su amplia difusión, el “Octopus Map” tuvo una segunda edición bilingüe en inglés y en alemán. De este modo, con la popularidad de los mapas de este artista se empiezan a sistematizar ciertos elementos paratextuales presentes en mapas posteriores: la referencia al género serio-cómico del título y el recuadro o soporte textual que brinda información valiosa para poder interpretar las numerosas referencias. Las metáforas visuales empleadas por los creadores de “Humoristische Karte von Europa im Jahre 1914” y “Hark, Hark! The Dogs Do Bark” dialogan con los elementos composicionales y temáticos que, en el contexto europeo

al comienzo de la Gran Guerra, habían alcanzado cierta previsibilidad y estabilidad gracias a los trabajos de Rose.

Ahora bien, más allá de su pertenencia a una tradición cartográfica en particular, la noción de serie sugerida por Carla Lois nos permite postular ciertos interrogantes acerca de la circulación de estas imágenes en el momento de su publicación. Bajo la premisa de “el mapa son los mapas” (2015: sp), Lois pone el acento en el carácter plural del objeto mapa y en la inestabilidad que condiciona fuertemente su interpretación de acuerdo a las imágenes que lo rodean. De esta forma, siempre hay un contexto articulado que configura un marco interpretativo de esa imagen a la que le asignamos la clasificación de mapa. Dicho contexto supone considerar tres aspectos: el tiempo y el espacio en el que dicha imagen se presenta, la materialidad de su medio o soporte y el “bagaje intelectual individual y colectivo que participa en la interpretación de la imagen” (Lois, 2005: 199). Esta conceptualización nos permite pensar que cada objeto mapa se puede leer en relación tanto a su pertenencia genérica como a la serie de mapas que se produjeron como resultado del inicio del conflicto y que circularon paralelamente durante ese período.

En su estudio exhaustivo de las prácticas de mapeo durante la Primera Guerra Mundial, Peter Chasseaud afirma que, gracias a la litografía y su incidencia en la alfabetización cartográfica, el mapa se fue transformando en un objeto cultural pensado para un público cada vez más amplio (2013: sp). Así, durante la guerra se produjo y se divulgó una cantidad notable de mapas de diversos géneros cartográficos: los de uso militar, político, administrativo y diplomático; los mapas con fines propagandísticos; los denominados *newsmaps*, término utilizado para referirse a los mapas que circulaban en los diarios que se presentaban como una alternativa accesible para el público en general; y los mapas satíricos.

Si volvemos a lo que plantea Lois en torno al contexto articulado de circulación de los mapas, vale la pena señalar dos aspectos respecto de la cartografía satírica. Por un lado, su soporte material incidía profundamente en su volatilidad: eran vendidos de forma independiente como una hoja doblada en un envoltorio de papel. Por otra parte, estos mapas serio-cómicos solían venderse en los mismos lugares donde se comercializaban otro tipo de publicaciones. Por ejemplo, ciertos medios gráficos populares en el contexto británico tales como *The Sphere*, *The Graphic* o *The Illustrated London News* incluían fotografías, mapas, sumarios de diferentes operaciones militares, ilustraciones sobre los combatientes. De esto se desprende que la lectura e interpretación de los mapas satíricos en dicho momento histórico suponía una especie de diálogo con esos otros mapas publicados en los diarios. De acuerdo a Martin Woods, hoy en día damos por sentado el acceso a los mapas de las trincheras sin tener en cuenta que el público en general desconocía tales imágenes. De allí la importancia de circulación de este tipo de cartografías: eran la mayor herramienta visual para fijar la mirada del lector en la geografía del frente”

(Woods, 2016: 3).² Así, podemos pensar que los mapas satíricos forman parte de una serie mucho más amplia que incluye varios elementos visuales complementarios a la hora de construir significados que permitan pensar la realidad histórica.

› **El caso de “Hark Hark! The Dogs Do Bark!”**

Este mapa, una litografía en color de tamaño 56.2 por 76cm sin doblar, está acompañado de una referencia su título (“Mapa serio-cómico de Europa en guerra. Con una nota de Walter Emanuel”), el medio que lo había impreso (“Diseñado e impreso por Johnson, Riddle & Co., Ltd, Londres, SE”) y el responsable de su publicación (“G.W. Bacon & Co., Ltd, 127, Strand, WC.”), George Washington Bacon, un prolífico cartógrafo de origen estadounidense que, una vez establecido en Londres, se convirtió en un prestigioso productor de mapas.

Si bien el carácter efímero de este género cartográfico dificulta encontrar precisiones sobre cuál fue la fecha exacta en la que vieron la luz por primera vez, Tim Bryars y Tom Harper estiman que “Hark Hark! The Dogs Do Bark!” fue probablemente publicado en septiembre de 1914, luego de la Batalla de Mons (2014: 46). Dicho acontecimiento tuvo lugar el 23 de agosto de 1914 e inauguró la participación británica en el conflicto. Si bien debieron retirarse, las tropas francesas y británicas lograron poner un freno al avance del imperio alemán sobre territorio belga.³

² Woods señala que desde la prensa gráfica los editores tuvieron que trabajar muchísimo en la incorporación de elementos novedosos en cuanto al diseño, al color, a los símbolos, todos aspectos claves para encuadrar el conflicto a partir de la imagen cartográfica (Woods, 2016: 1-5).

³ Hay una tradición relacionada con el carácter mítico de esta batalla. Bajo el nombre “Los ángeles de Mons” se hace referencia a una serie de presencias fantasmales caracterizadas como tiradores de arco que protegieron a los británicos en dicho enfrentamiento. Su origen proviene del texto titulado “The Bowmen”, publicado por el autor galés Arthur Machen (1863-1947) en el diario *Evening News* en 1914. El estilo controversial de dicho texto generó un gran impacto en la audiencia y, en consecuencia, la leyenda se popularizó rápidamente. Existe una versión ilustrada titulada “The Bowmen of Mons” incluida en la edición navideña de *The Illustrated London News* el 27 de noviembre de 1915. Ver Smart (2015).

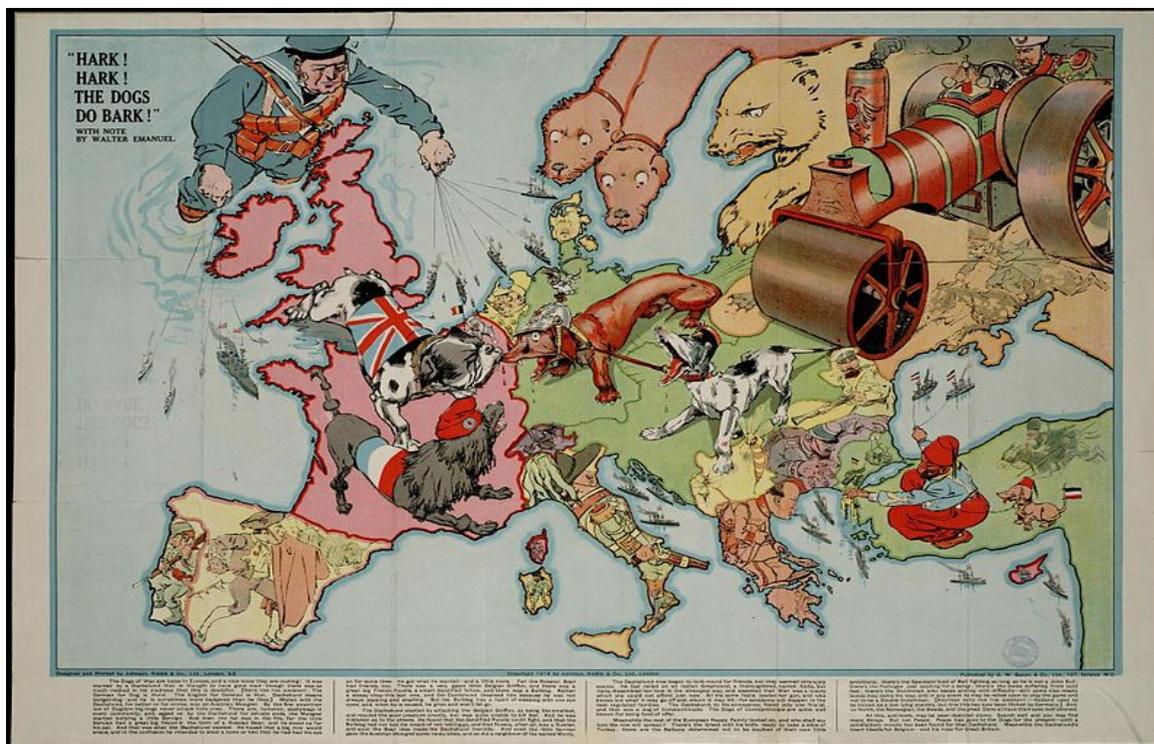


Figura 2: “Hark Hark! The Dogs Do Bark!”

Mientras muchos de los países conservan su figura humana, el mapa nos presenta a los países que intervinieron en el inicio de la Gran Guerra a partir de figuras caninas: la indefensa y pequeña Bélgica es presentada por un grifón de Bruselas; los británicos, asumiendo la figura de un bulldog, se extienden sobre Europa continental para hacer sangrar al enemigo; los franceses, en la imagen de un perro caniche, se muestran agresivos y expectantes de las acciones del bando opuesto. En contraposición, se observa un dachshund alemán herido que arrastra al conflicto al perro de raza mestiza que simboliza al imperio austrohúngaro. Al este se puede ver la figura de un oso que se complementa con la de una aplanadora para expresar el poderío ruso. De acuerdo a Bryars y Harper, los elementos visuales de este mapa, más específicamente su uso del color y la presencia de figuras caninas, apuntaban a una audiencia dual: la imagen lograba exponer la visión británica sobre el inicio del conflicto de forma clara tanto para el lector adulto formado que compraba dicho mapa y lo podía cotejar otras cartografías serias que se vendían en las mismas tiendas, como para los niños que lo veían en casa (2014: 46).

La imagen se complementaba con la nota en clave humorística de Walter Emanuel, un famoso escritor inglés, conocido por sus sátiras y sus personajes de perros con actitudes antropomórficas.⁴ Con la frase

⁴ Walter Lewis Emanuel (1869-1915) fue un humorista inglés de origen judío. Participó en la famosa revista *Punch* donde se hizo conocido por contar historias asumiendo el punto de vista de un perro. Publicó *The Dogs of War*

“Los perros de la guerra están sueltos en Europa, ¡y un bonito ruido están haciendo!” se inicia un relato de las causas que quebraron la paz de la “familia feliz europea”. Al violar una de las reglas del reino de los perros más importantes — un perro pequeño jamás puede atacar a uno más grande —, el imperio austrohúngaro acosó al indefenso serbio, lo que motivó la intervención de “su amigo el oso” que es quien llama a sus amigos para responder ante el agravio cometido.

Junto a las “notas para el ignorante”, el texto de Emanuel combina un tono humorístico bastante infantil que no resuelve todas las incógnitas que presenta la imagen; así, Emanuel hace mención explícita al hecho de que, aunque el lector no pueda encontrar la paz en todo el territorio europeo, sí podrá resolver el sentido de otras referencias que presenta el mapa.

Esta imagen cartográfica, cuyo título proviene de una canción de cuna, es un texto que logra articular efectivamente un posicionamiento político que justifica la visión británica, avalando su participación en el conflicto. La combinación de elementos antropomórficos y zoomórficos junto a un tono lúdico, abiertamente infantil, no parece reparar en lo que verdaderamente involucra un conflicto bélico.

› ***El caso del “Mapa humorístico de Europa en el año 1914” de Karl Lehmann-Dumont***

Publicada por Leutert & Schneidewind en Dresde, la obra de Karl Lehmann-Dumont es uno de los diversos mapas que se produjeron en el frente alemán. Junto al mapa de Walter Trier analizado en previos trabajos (Cilento et. al 2020), representa la perspectiva alemana sobre los inicios de la Primera Guerra Mundial. En este caso, podemos ver que comparte ciertos elementos genéricos con el ejemplar británico: el título “Humoristische Karte von Europa im Jahre 1914” y el complemento textual que, tal como lo hiciera Emanuel, brinda referencias para entender la naturaleza de los países intervinientes.

(1906 y 1913) y *A Dog Day; or, The angel in the house* (1919), un popular libro para niños con ilustraciones de Cecil Aldrin.

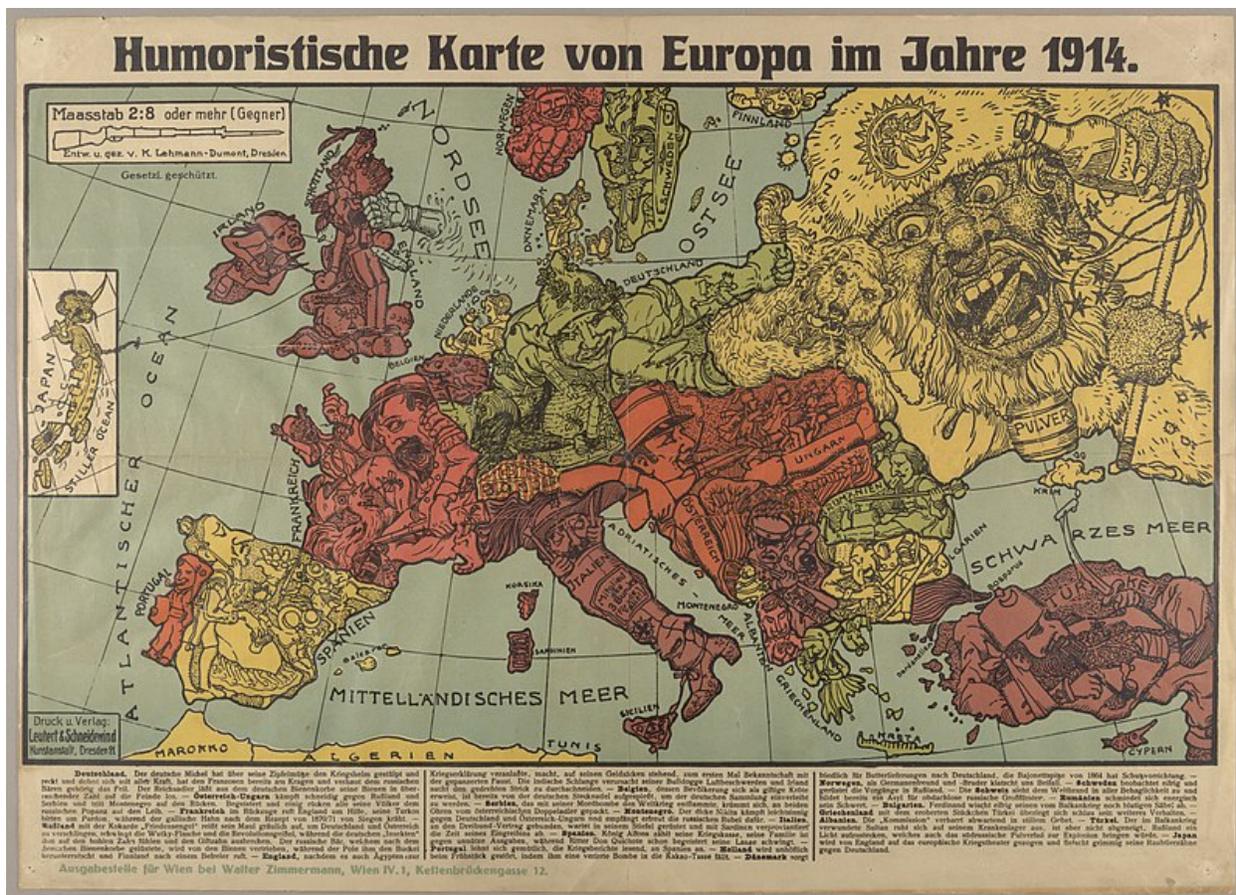


Figura 3: “Mapa humorístico de Europa en el año 1914” de Karl Lehmann-Dumont

Lehmann-Dumont, quien ya era ilustrador bastante reconocido por sus posters con fines propagandísticos, articula un complejo entramado de referencias y elementos visuales que se distinguen del mapa anterior. Cabe destacar que el autor eligió presentar figuras humanas, acompañadas por ciertos objetos y figuras animales para ilustrar la situación de cada uno de los países ante el conflicto. Podemos ver al soldado alemán junto al águila, al soldado francés junto al gallo, al oso junto al soldado ruso, entre otros. Por su parte, el imperio alemán se muestra como un alemán corriente (Deutsche Michel) que golpea al oso ruso, “débilmente arrojado”, a la vez que toma al francés por el cuello, que parece estar en posición de retirada. El ataque del soldado alemán se combina con las acciones del Águila Imperial que suelta abejas de su colmena, también simbolizadas como misiles, a sus enemigos. En el caso del territorio ruso, la botella de vodka y el látigo de la revolución acompañan la imagen de un rostro que está listo para comerse a los imperios alemán y austrohúngaro, metáfora que también se incluye en el mapa de Walter Trier. Mientras en el mapa anterior el territorio belga es presentado como un pequeño perro indefenso, Lehmann-Dumont se refiere a la población de dicho país como un “sapo venenoso”. La ambición desmedida del territorio

británico se enfrenta al puño de hierro que lo ataca desde el mar mientras que el bulldog inglés es ahorcado por una serpiente india.

En todos los casos, las referencias provistas por el autor para complementar la imagen dan cuenta de un amplio conocimiento de la situación política de la mayor parte de los países, incluso de los que no participaron directamente en el conflicto desde el comienzo. Con un estilo caricaturesco que contrasta notablemente con “Hark Hark!”, este mapa no parece ampliar el horizonte de su interpretación a otro tipo de audiencia. Más bien, presenta una compleja serie de referencias simbólicas que es difícil captar sin conocer el contexto.

› ***A modo de conclusión***

El presente trabajo se suma a esfuerzos anteriores que buscaron sistematizar las operaciones de la imagen grotesca, ya sea verbal o visual. El análisis de expresiones del género cartográfico elegido nos parece relevante de cara al proyecto de investigación que nos involucra, en tanto su amplia difusión en dicho contexto histórico probablemente haya incidido en la imaginación espacial de lo acontecido. La revisión del objeto-imagen que es el mapa nos permitió examinar ciertos aportes metodológicos dentro del campo de los estudios visuales que nos remiten al contexto articulado que acompaña la difusión de este tipo de imágenes cartográficas. En este sentido, la falta de referencias a estos mapas en publicaciones de la época complejiza la investigación sobre el impacto que tuvieron en el público en general.

Por último, muchas de las reflexiones en torno al Grotesco suponen una reconfiguración en donde los límites biológicos y ontológicos, tal como señala Carroll (Conelly, 2017: sp), se transgreden. La tradición de los mapas satíricos permite ver a los cuerpos de la nación como conceptos porosos, lejos de la sacralización en la que incurren muchos discursos nacionalistas. Los mapas elegidos son ejemplares de una tradición de cartografía satírica en donde el horror que representa la guerra pasa desapercibido y le dan lugar a una serie de figuras que exceden sus límites y su identidad.

Bibliografía

- Barron, R. 2008. "Bringing the map to life: European satirical maps 1845-1945", *Belgeo* [En línea], 3-4 | 2008, Disponible en URL : <http://journals.openedition.org/belgeo/11935> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/belgeo.11935>.
- Bryars, T. y Harper, T. 2014. *A History of the Twentieth Century in 100 maps*. Londres y Chicago, The University of Chicago Press.
- Chasseaud, P. y The Imperial War Museum. 2013. *Mapping the First World War. The Great War through maps from 1914-1918*. Londres, Collins.
- Cilento, L. et al. (2020). "Seis imágenes grotescas: apuntes para una definición contemporánea". En Koss, M. (ed. y comp.) *Actas de las XXV y XXVI Jornadas Nacionales de Teatro Comparado*. Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA, Buenos Aires. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JNTC/XXVIJNTC/paper/view/5531/3330>
- Connelly, F. (ed.) [2003] 2017. *Grotesco y arte moderno*. Madrid, Machado libros.
- _____. [2012] 2015. *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Madrid, Machado Libros.
- Harper, T., 2021. "Satirical maps of the world" – *The British Library*. [online] The British Library. Disponible en: <https://www.bl.uk/maps/articles/satirical-maps> [Accessed 25 March 2021].
- Lois, C. 2005. "El mapa como imagen: entre la memoria colectiva y la ficción especular". En: Sicacusano, G. (comp.) *Original-Copia... Original?*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, pp. 197- 205.
- _____. 2013. "Los mapas y las cosas. Reflexiones sobre lo cartográfico, revisitado desde los estudios visuales". En Sierra, M. (ed.) *Geografías imaginarias: Espacios de resistencia y crisis en América Latina*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- _____. 2015. "El mapa, los mapas. Propuestas metodológicas para abordar la pluralidad y la inestabilidad de la imagen cartográfica." *Geograficando*, 11(1). Recuperado a partir de <https://www.geograficando.fahce.unlp.edu.ar/arti>
- _____. 2019. "¿Bromas cartográficas?". *Terra Brasilis (Nova Série)* [En línea], 11 | 2019. Disponible en <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/3492>
- Smart, L.. 2005. "The Battle of Mons". En: *Maps That Made History: The Influential, the Eccentric and the Sublime*. Canberra, Dundurn Press.
- Woods, M. 2016. *Where Are Our Boys?: How Newspapers Won the Great War*, Canberra, NLA Publishing.