

Seis imágenes grotescas: apuntes para una definición contemporánea

AVILANO, Mariana / IAE, FF y L, UBA - iae.historiartes@gmail.com

CILENTO, Laura / IAE, FF y L, UBA - iae.historiartes@gmail.com

D'ALTILIA, Cecilia / IAE, FF y L, UBA - iae.historiartes@gmail.com

DELGADO, Martina / IAE, FF y L, UBA - iae.historiartes@gmail.com

GUERRERO, Rubén / IAE, FF y L, UBA - iae.historiartes@gmail.com

SUÁREZ, Bernardo / IAE, FF y L, UBA - iae.historiartes@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: grotesco – definiciones- inestabilidad- visualidad*

» **Resumen**

El trabajo se propone sistematizar algunas de las principales líneas de indagación en torno de una transpoética como es la del grotesco, una de cuyas constantes a través del tiempo es la de ser una suerte de categoría abierta, permeable a diversos cruces de paradigmas epistemológicos (estéticos, culturales, antropológicos, discursivos). Se dedicará especial atención a la visualidad del grotesco y se relevarán algunos intentos de taxonomía.

» **Presentación**

Umberto Eco imaginó sus “Diez modos de soñar la Edad Media” a sabiendas de que, como todos los sueños, “amenaza con ser ilógico y centro de maravillosas deformidades” (1993: 84). Qué decir entonces de los modos de soñar el grotesco artístico, que envían a una pesadilla que no puede mostrarse más que como un catálogo de imágenes de las que no se puede despertar.

En la recopilación que sigue, seis modos de soñar el Grotesco darán cuenta de las constantes en una manera de concebir esta categoría estética, que como tal es transpoética, lo que no excluye que se muestre a lo largo del tiempo fuertemente territorializada, tal como puede observarse en el período que abarca las primeras décadas del siglo XX¹.

¹ Las siguientes consideraciones forman parte de una indagación que estamos realizando como integrantes del Proyecto UBACyT “Imaginarios y humor grotesco. Teatralidades europeas y Primera Guerra Mundial”, a cargo de Natacha Koss (directora) y Jorge Dubatti (codirector).

› **Posiciones enunciativas²**



Figura 1
Otto Dix, “Los jugadores de cartas”

Para caracterizar el grotesco comenzaremos por el recorrido que realiza Wolfgang Kayser en su obra *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (1957) Según este autor, el arte pictórico caracterizado como grotesco presenta la construcción de un universo donde las diferencias entre los reinos parecen abolirse: Los cuadros se presentan sobrecargados con figuras que mezclan elementos del reino animal, vegetal y humano. La configuración resultante adquiere características de deformidad, en algunos casos monstruosas. El grotesco se encuentra entonces emparentado con la caricatura, en tanto que se sirve de la exageración. Sumado a la mezcla de los reinos, también puede observarse cierta actitud de extrañamiento. Hay, dirá Kayser tanto en la aparente intención del productor como en aquel que contempla, cierta extrañeza mezcla de horror y asombro. Una *posición enunciativa* que se presenta como el lugar del que contempla con cierta distancia ese mundo fantástico, con reglas propias. Allí se hace presente el contenido considerado como grotesco, con su carácter liminal que fusiona los reinos dando como resultado criaturas deformes, apiñadas, como pequeñas historias en una determinada situación.

Ejemplificaremos lo expuesto en un cuadro del pintor alemán Otto Dix (1891-1969) representante del Expresionismo y de la Nueva Objetividad. El cuadro se titula “Jugadores de cartas”. Se trata de un óleo sobre tela realizado en 1920. Es importante aclarar que Dix se enrola en el ejército y participa de la Primera Guerra Mundial. Luego quedará marcado a punto tal que su obra resulta impregnada por los

² Este apartado estuvo a cargo de Bernardo Suárez.

avatares de esa sangrienta experiencia. Durante la reconstrucción de Alemania y el ascenso del nacional socialismo, Dix es considerado como uno de los principales representantes de lo que llamaron “arte degenerado”. Fue arrestado por la Gestapo. En 1945 se lo envió nuevamente al frente, ahora en la Segunda Guerra Mundial. Fue capturado por los franceses y en 1946 finalmente liberado. Luego del fin de la guerra pudo volver a dedicarse a la pintura.

El cuadro presenta a tres veteranos de la primera guerra jugando un partido de cartas al *Skat*, muy popular por ese entonces en Alemania. La particularidad es que los tres jugadores están lisiados, incapacitados; se trata de veteranos de la Gran Guerra. Dix elige para mostrar las huellas del horror el estilo de la caricatura, a partir de un juego de formas -y deformaciones-. Muñones, cavidades vacías en el lugar de los ojos, placas de metal para completar partes de la cara, un tubo que brota de la oreja, son dispuestos de modo tal que parece no incomodar a los participantes del juego. Incluso, al personaje de la derecha le faltan las piernas y un brazo tampoco tiene la mandíbula y la nariz; sin embargo, luce la cruz de hierro que se otorga a los combatientes. En el grotesco, sostiene Kayser, aparecen distorsionados los sentidos que gobiernan nuestro mundo. Despierta sensaciones contradictorias. “la sonrisa que provocan las deformaciones, la repugnancia ante lo espantoso o monstruoso”. (2010: 50). Por su parte, la utilización de colores fuertes en medio de un estilo de dibujo sobrecargado impregna la composición de una gran carga expresiva. Dix recurre también al collage (incrusta las cartas y los periódicos de la época).

Todos estos elementos así dispuestos se alejan de cualquier sentimiento de compasión o lástima, la escena se desenvuelve en forma cotidiana y parece cargarse de un contenido irónico para representar los estragos de la guerra. El extrañamiento, la distancia son también características asignadas al humor. En este sentido, el grotesco se acercaría al humor en tanto que este último aniquila a un mundo terrestre y finito. La risa del humorista es una risa con dolor. (Kayser, 2010: 97). Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) llama a esta propiedad: “concepción aniquiladora del humor”. La incongruencia entre el dolor (o su aparente ausencia en la representación) y lo cotidiano de la situación parecen colaborar en el sentido irónico. Sentido que tiende a transformarse en denuncia solapada acerca de las atrocidades de la guerra.

Dix utiliza también elementos provenientes del grotesco para sus otras obras. *El tríptico de la guerra* (1929) parece dialogar en contraposición con *El jardín de las delicias* (1490) de El Bosco. Allí se representan escenas de carácter apocalíptico (el paraíso, la tierra, el infierno) “Al cuadro parece faltarle toda perspectiva de carácter emocional: ni terror al infierno ni compasión solidaria” (Kayser, 2010: 53) La escena del jardín: se trata de un terrorífico engendro que entremezcla la mecánica del mundo animal, vegetal y humano y que se nos presenta con la naturalidad de querer ser nuestro mundo (2010: 57).

En su capítulo de síntesis, Kayser sostiene que el grotesco “es la perspectiva del que “sueña despierto; la mirada fría, objetiva, desinteresada, que considera a la realidad como un simple juego de títeres vacío y sin sentido, un caricaturesco teatro de marionetas.” (2010: 312)

› **El complejo emocional de las metáforas visuales³**

Sin el acento puesto en las limitaciones de su etimología, el aspecto más crucial y mensurable del Grotresco no serían las formas, porque han cambiado a lo largo del tiempo, sino el complejo emocional que denota el término, que es lo que ha permanecido más constante (Harpham, 1976: 462). Mediante “complejo emocional”, tanto Harpham como el resto de los autores consultados, comenzando por Kayser, proponen que el fenómeno no se agota en el principio estético estructural de las obras, sino que se extiende al *flash*, al *insight*, en relación con su efectismo, su *shock* en el espectador (Harpham, 1976: 465), donde se involucra la administración -con diferentes intensidades- de afectos ligados al asombro, el terror, el asco-disgusto y la risa.

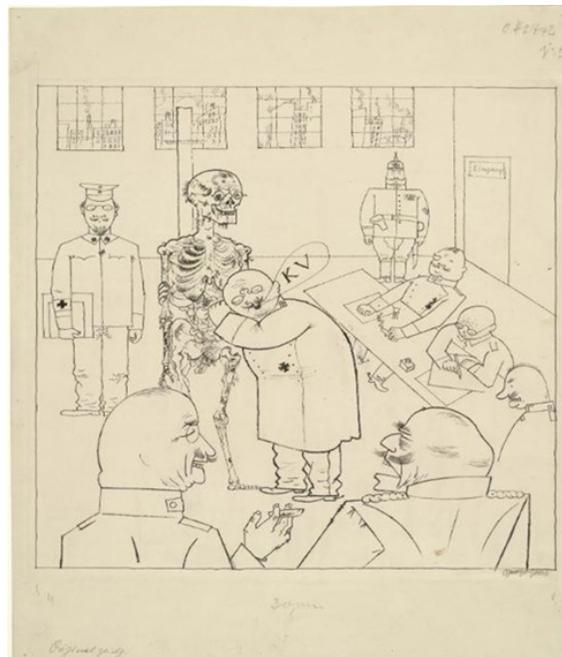


Figura 2.

George Grosz, “Apto para el servicio activo”

El dibujo es de 1917 y representa, luego de su brevísimo paso por el frente bélico, una confluencia en el camino bio-artístico de George Grosz: de la ilustración caricaturesca y satírica, a la militancia política y dadaísta, en cuyas filas practicó una actitud antiburguesa y antibelicista radicalizada. Por trayectoria, Grosz se daba cuenta de que su arte ya estaba orientado a la comunicación de masas y que podía potenciar una intención satírica.

En “El arte y la sociedad”, conferencia dada en 1923 y publicada en *Clarté* en junio de 1924, Grosz aseguraba que en el común de los hombres “existe algo así como ‘hambre de imágenes’”, que se satisface

³ Esta sección está a cargo de Laura Cilento

“no por aquello que llamamos corrientemente ‘arte’, según las ideas que adoptemos. La necesidad de imágenes se ve satisfecha en la actualidad por la fotografía y el cine.” (1968: 17): “aceptemos que el arte está privado actualmente de ‘carácter informativo’; si quieren saber cómo se manifiesta el mundo ustedes van al cine, no a una exposición de pintura.”, provoca Grosz (1968: 18)

En este dibujo a lápiz y tinta, un médico militar declara apto para el servicio activo (eso dice abreviadamente el globo de diálogo⁴) al cadáver de un civil, creando una incongruencia cómica que absorbe lo tétrico del cadáver-casi-esqueleto en la risa ante el disparate lógico de animar un ente sobrenatural, en una ceremonia que reduce al absurdo toda la corte de burócratas que la presencia.

Si durante el Renacimiento el Grotesco era considerado creación de una fantasía desenfadada, *sogni dei pittori*, a partir del arte contemporáneo el eje se invierte: ya no expresa paisajes interiores perturbados; se transforma en uno de los más confiables métodos de observación, así como de la reserva de estándares de racionalidad y de sanidad (Harpham, 1976: 467) y en ese sentido permite encontrar blancos sociales colectivos para disparar el ataque satírico. Como acota al margen el mismo Grosz, “Ya no odio sin distinción a los hombres; odio a vuestras malas instituciones y a sus defensores” (1968: 33); para eso recurre a las artes visuales masivas o populares y a la ilustración, “Para adquirir un estilo que tradujese la dureza *grotesca* y verdadera y la antipatía que deseaba expresar, estudiaba las manifestaciones inmediatas que me proponía el instinto artístico: copiaba en los baños públicos escenas populares que me parecían la expresión y la traducción breve de un sentimiento fuerte” (1968: 27).



Figura 3.

Georges Grosz, “Apto para el servicio activo” (detalle duplicado)

Un detalle del médico insinúa las nuevas opciones del arte menor pero experimental de la caricatura; si invertimos la imagen podemos ver formada otra cara: el puente de las gafas pasa a ser una nariz y las

⁴ "KV, "apto para el servicio activo", abrevia la expresión *kriegsverwendungsfähig*.

arrugas de la frente, una boca fruncida. Un hombre con dos caras, una cara que no tiene ni pies ni cabeza; un acertijo visual, un juego de humor descubriendo las violaciones a la pauta de lo natural. La coexistencia de diferentes lecturas en una misma imagen, conocido como multiestabilidad, despliega paradojas visuales pero fundamentalmente, dice Mitchell, está asociada a ritos de pasajes o experiencias de umbral donde fondo y figura, sujeto y objeto juegan un juego interminable de ver y ser visto (Mitchell, 1994: 46). El desafío de descubrir la ilusión óptica, desde test psicológicos, hasta la sección para el ocio del lector burgués en las revistas de entretenimientos, rompe definitivamente la operación referencial de la imagen y la hace “un híbrido curioso que no se parece nada más que a sí mismo” (Wittgenstein cit. por Mitchell, 1994: 53).

Interesa en este caso que la categoría de Grotesco, siendo transpoética, se territorializa permanentemente y resulta autonominativa. El mundo es visto como un “asilo de locos grotescos”, tal como Piscator enfoca la épica del soldado Schweik, llevada al teatro con los bocetos del mismo Grosz, y dan cuenta de los muchos otros medios donde este ilustrador hizo circular imágenes que pueden ser relevadas tanto desde su origen como desde su despliegue y utilización, en un sentido cercano al de evento-imagen de Susan Buck Morss (2009: 41) y que -fundamentalmente- son autopercebidas como grotescas.

› ***Muerte al monstruo⁵***

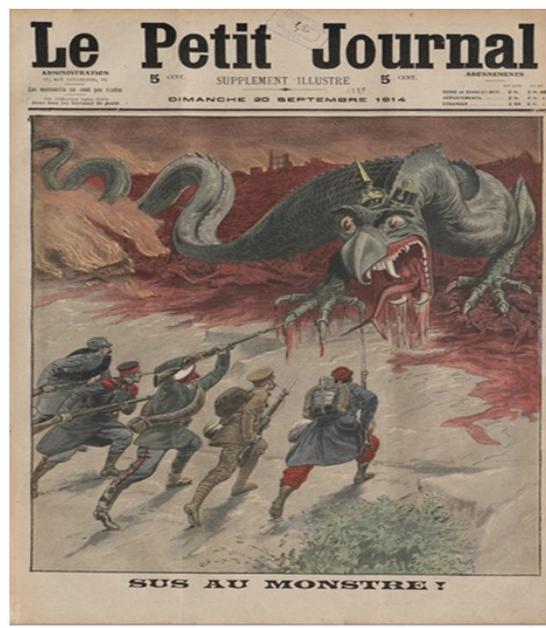


Figura 4.

Suplemento de *Le Petit Journal*, septiembre 1914

⁵ Esta sección estuvo a cargo de Cecilia D’Altilia.

Esta ilustración corresponde a la portada del diario parisino *Le Petit Journal*; salió publicada en el suplemento del domingo, el 20 de septiembre de 1914. Como lo expresa la ficha del catálogo de la Biblioteca Nacional de Francia, el diario había sido fundado en 1863 por Moïse Polydore Millaud y se publicó hasta 1944. Era de frecuencia diaria y tenía diversos suplementos, entre ellos el dominical (que era muy reconocido), que a partir de 1920 se vio sustituido por *Le petit journal illustré*.

La imagen es de autoría anónima, o al menos no circula abiertamente el nombre de su autor, aunque circuló más allá de su aparición original: aparece también como portada en el libro *Censorship and Propaganda in World War I: A Comprehensive History*, de Eberhard Demm, publicado en 2019.

La ilustración muestra en primer plano a un dragón, a una figura monstruosa, que está rodeada de sangre, está pisando cuerpos humanos. Todo es rojo y al costado a la izquierda y hacia atrás se ve humo, o fuego. Al dragón se lo presenta con garras y colmillos grandes, que lo hacen feroz y amenazante. Ese monstruo representa al enemigo: tiene dos cascos, el alemán y el austriaco. Frente a él los aliados, Francia, Inglaterra, Serbia, Rusia, Bélgica, que le están apuntando con un rifle con bayoneta. Debajo de la imagen hay una leyenda que dice “*Sus au monstre!*” que significa “¡muerte al monstruo!” La guerra había comenzado en agosto, un mes atrás.

En el artículo “La fantaisie et le grotesque: éléments d’un double jeu” de *Esthétique du rire* (2012) escrito por Jean Louis Cabanès, el autor analiza una de las teorías históricas más trascendentes acerca del Grotesco, el *Prefacio a Cromwell*. En ese Prefacio Víctor Hugo se refiere a la imaginación colectiva de los pueblos de donde surgen seres mitológicos como los sátiros, los monstruos de la Edad Media, los arlequines, etc, que son figuras de la “fantasía” (Cabanès, 2012: 6). Fue ampliamente reconocido (BnF, s.f, *Le petit journal*,) que el dragón de la ilustración es una representación de la imaginación colectiva de los pueblos implicados en la guerra, del enemigo como un monstruo que hay que matar para salvarse. El dragón, como figura de la “fantasía”, pertenece al acervo conocido de la tradición y se reterritorializa cada vez: un ser mitológico que sirve para encarnar lo más detestable de cada momento.

Sostiene Cabanès: el grotesco de Víctor Hugo se presenta como una noción que reúne y como un plural infinito: lo feo, contraforme, contra norma, deforme, informe, lo variado, metamórfico. La risa grotesca, para Hugo, nace del cortocircuito de dos elementos contrarios. Lo terrible y lo cómico van juntos, se superponen. (Cabanès: 2012:6) La tradición está muy ligada a la constitución de imágenes grotescas; la imagen grotesca de la ilustración de *Le Petit Journal* produce terror, encarna lo terrible e inquietante, y está inspirada en un ser sobrenatural. En ese sentido, Cabanès analiza lo grotesco desde Baudelaire: lo grotesco es creación; no es mimético, escapa a todo realismo. Implica un “sobrenaturalismo”⁶ dado por la imaginación creadora del artista (Cabanès, 2012:11). En esta ilustración, entonces, se pone en juego lo

⁶ “Surnaturalisme” en francés. Define una doctrina filosófica que admite la existencia de fenómenos sobrenaturales y también un estado de ánimo que acepta lo sobrenatural. El término, en español, se corresponde con “sobrenatural”.

grotesco a partir de la presencia de lo sobrenatural, de una figura que transmite terror, que muestra una fiera encarnación del enemigo a combatir.

› ***Lo grotesco, lo monstruoso: entre la indeterminación, la mezcla y lo inesperado***⁷



Figura 5.
Henri de Groux, Masques à gaz (Máscaras de gas) (1916)

En la tradición europea la palabra “grotesco”, siguiendo a David Summers, retuvo sus connotaciones de “monstruoso en el sentido más general de lo inesperadamente combinado” (2017: 56). Este término está íntimamente ligado a las mezcolanzas, a “las misceláneas agradablemente cómicas” (Summers, 2017: 56), a los giros del lenguaje que rompen con el decoro o a aquello que subvierte los géneros, etc. En este sentido, las resonancias de esta mirada sobre el término Grotesco, lo depositan en un lugar opuesto a lo natural, relacionado a la enfermedad, a la deformación, ¿y qué es una deformidad sino un orden fallido de las combinaciones naturales?

Lo grotesco, entonces, se experimenta como algo inesperado, una mezcla que debería, según reglas anatómicas, mantener principios armónicos del cuerpo entero. Para Summers “lo grotesco puede asociarse a la muerte en oposición a la naturaleza humana viva, pero también con la enfermedad, la deformación y locura.” (2003: 59) En esta misma dirección podemos ubicar lo dicho por Frances S. Connelly para referirse a lo grotesco en la expresión moderna “como medio para explorar formas de experiencia y

⁷ Este apartado estuvo a cargo de Rubén Guerrero.

expresión alternativas y desafiar a los presuntos universales de belleza clásica.” (2017: 25). Para Connelly hay tres acciones o procesos reunidos bajo la órbita de lo grotesco: “las que combinan cosas distintas para desafiar las realidades establecidas o construir otras nuevas; las que deforman o descomponen las cosas, y aquellas que son metamórficas.” (2017: 27). Destaca que estas acciones son constructivas y destructivas al mismo tiempo. A partir de allí, podemos ver que hay en lo grotesco un juego de opuestos, no de exclusión, no de expulsión, más bien, de reconversión, de inclusión, de reorganización en la imagen de lo real. En lo grotesco se da una combinación inesperada de elementos disímiles -o no tanto- de la que surge lo monstruoso. Lo monstruoso en el sentido más general, como combinación inesperada; por lo tanto, lo monstruoso es aquello que no es esperable hacer visible, lo que siempre estuvo detrás, oculto, “fuera de escena”, (Summers, 2017: 59) por lo tanto, obsceno.

El aguafuerte titulado *Máscaras de gas* (1916) de Groux parece disolver los límites entre los cuerpos y entre los cuerpos y el afuera: lo natural. Incluso, esos soldados protegidos y armados con esas máscaras se acercan figurativamente a lo animal. Son hombres portadores de rostros con hocico en vez de nariz, con ojos exagerados y saltones –desbordando la forma-, ojos atentos ante lo inminente: ojos que ven y que muestran. Lo grotesco, entonces, trabaja con la subversión de la forma ideal o, y esto resulta importante, se mueve en sentido opuesto a la convención establecida; y en ese mover, en esa recombinación crea lo deforme, lo feo, lo exagerado e incluso, lo indeterminado. Para Summers, lo grotesco siempre es nuevo, y por eso mismo puede formar parte de una experiencia interesante, en el sentido de que no se ha separado de lo monstruoso, pero aquí no en el sentido de deforme, sino, dice Summers, “de milagroso y portentoso, es decir. De ruptura de lo natural o del orden acostumbrado” (2017: 63). Así, en el aguafuerte presentado, podemos ver y no podemos ver a esos seres humanos, combinados, extendidos, aumentados a tal punto que en un primer golpe de vista parecerían una combinación entre lo humano y lo animal, lo monstruoso en el sentido de aquello que es inesperado, que irrumpe y transforma. Esas imágenes, imágenes que (nos) son poco frecuentes, de cuerpos “armados” y protegidos contra una naturaleza intervenida con gases letales, rompen con un orden, en este caso, corporal, pero también contextual, social, etc. y, en ese sentido, producen –o son susceptibles de hacerlo- una experiencia visual grotesca.

› **Contar la guerra: postales de lo grotesco⁸**

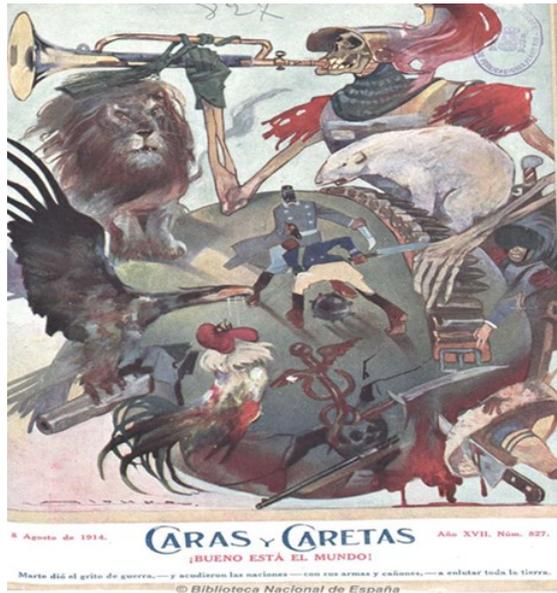


Figura 6.

***Caras y Caretas*, agosto de 1914**

Una ilustración alarmante – y alarmada - con sutiles y extrañas mixturas: así podría definirse la tapa de *Caras y Caretas* del 8 de agosto de 1914, publicada en los albores de la Primera Guerra Mundial. La imagen enfrenta al lector con la atroz combinación de lo humano, lo animal y lo divino. Los personajes de un mundo que despierta (a) la guerra están entre la expectativa y la acción, pero siempre al acecho del combate y la muerte. Tal vez, así también podían sentirse los consumidores de la revista. Tal como analiza Ana Moraña (2016: 36), *Caras y Caretas* comprendió la importancia de la imagen para narrar el conflicto bélico, ya que sería adquirida por un público que no necesariamente manejaba bien el español y provenía, en gran parte, de los países enfrentados. Su formato, por otro lado, “ayudó a visualizar una guerra que resultaba, de otra forma, irreproducible en la mente del latinoamericano que despertaba a la modernidad”.

La revista, en esta tapa, escoge la lente con la cual narrar los inicios de la Primera Guerra Mundial: no la cuenta como épica, sino como grotesco. Hace a un lado el heroísmo, el mérito u honor de defender lo propio y caer por la patria, y pone en su lugar un sistema deshumanizado de táctica y estrategia militar donde los que arriesgan la vida son los ciudadanos, los pequeños hombres. Una suerte de ajedrez orquestado (en su sentido más musical) por un Marte que, lejos de asimilarse a las gloriosas esculturas de

⁸ Esta sección está a cargo de Martina Delgado.

la antigüedad, impone su cadavérica presencia para escenificar lo que hay de sombrío en el sonido de las balas, esa melodía fúnebre de la batalla. Parfraseando a Nietzsche, podríamos decir que “para esta música del futuro ya están aguzados todos los oídos”. Se ha desatado la catástrofe: “inquieta, violenta, precipitada: como un río que quiere acabar, que no reflexiona ya, que tiene miedo de reflexionar sobre sí mismo” (2006: 489)⁹, dice más adelante el autor. Un caduceo oxidado, sobre una calavera y próximo a una espada, ilustra las palabras del filósofo alemán: con unas alas tan desvencijadas, es imposible que vuele el mensaje, ya no hay espacio para el diálogo y la negociación.

El mundo, además de irracional, se ha tornado metamórfico, parece estar habitado por una especie de minotauro bélico: los animales representan, cada uno, una nación, que toma decisiones sobre el cuerpo de los hombres que combaten. La guerra es puro instinto, en su sentido más primitivo. El resultado de la mezcla entre lo humano y lo animal, dice Kayser, es el de una “congoja perpleja” (2010: 24), que se produce al descubrir que ese mundo que el monstruo perturba con su presencia es nuestro mundo. Lo grotesco, pues, suscita terror o angustia en tanto opera sobre el mundo conocido, lo desquicia y lo convierte en otro. Esta definición se vincula con la que diera Freud (1973) acerca de lo siniestro, en la medida en que ambas nociones —lo grotesco y lo siniestro— se producen sobre la base de una relación entre lo familiar y lo extraño.

Si la imagen es grotesca, siniestra, si el mundo salpica sangre y los animales-nación se detienen a observar el duelo central, es porque la tapa busca, mediante los dispositivos de lo visual, potenciar la necesidad de revelar el peligro de la guerra: mientras los oficiales combaten, una mina a punto de estallar vuelve ociosa la batalla. Y aunque la suerte está echada, la imagen suspende la muerte; está *in media res*, empezada pero sin terminar. Una fatalidad congelada cuyo desenlace es inminente.

Viene de Frances Connelly la idea de que lo Grotesco es “el juego de la imagen en acción” que genera (dice, citando a Erik Erikson), un “espacio de maniobras o habitación de juegos” (*spielraum*), donde el espectador puede interactuar, de manera liminal, con lo incomprensible del fenómeno y crear significado (2015: 43).

⁹ Cabe destacar que el autor se refiere específicamente a *la ascensión del nihilismo*, pronostica su avance durante los siglos venideros de la cultura occidental. La frase se encuentra en las anotaciones de 1887-1888, es anterior al comienzo de la Primera Guerra Mundial, y no deja de ser elocuente para hablar de ella.

› **Cartografía y grotesco: ¿cómo dibujar el cuerpo de la nación?**¹⁰

Desde las reflexiones sobre el cuerpo carnalesco en la teoría de Bajtín, pasando por la categoría de grotesco femenino de Mary Russo hasta llegar a conceptualizaciones contemporáneas sobre el cuerpo freak y disidente, lo grotesco surge como una estética que se enuncia desde (y con) el cuerpo. Lo deforme, lo monstruoso, lo híbrido, son múltiples expresiones de una corporalidad porosa, que expande sus límites y sus funciones configurando un cuerpo grotesco “abierto, protuberante, irregular, secretante, múltiple y cambiante” (Russo, citada en Giménez Gatto, 2018: 17). De esta manera, la capacidad de transgredir -tal como señala Noël Carroll (2017)- “nuestras categorías biológicas y ontológicas” parece ser el principio a partir del cual la imagen grotesca cobra vida. En el caso de los diferentes mapas satíricos publicados en el inicio de la Primera Guerra Mundial, muchos de ellos problematizan el ser nacional con fines propagandísticos, lo poroso de sus fronteras, la fricción y el roce que trajo el conflicto bélico. La caricatura logra deformar las escalas, la proyección y la simbolización de la cartografía convencional de modo tal que el impulso cartográfico supone una manera de representar el cuerpo de la nación durante el inicio del conflicto.



Figura 7.
Mapas de Paul Hadol (1835–1875) y de Walter Trier (1890-1951)

Cabe señalar la importancia de los mapas en este período. Su divulgación masiva conjugaba varios elementos. Siguiendo a Peter Chasseaud, la progresiva alfabetización logró que cada vez más personas pudieran interpretar mapas y situarse en relación con ellos. A su vez, la invención de la litografía significó un aumento considerable en la producción de mapas. En el marco de la guerra, hubo una amplia

¹⁰ Esta sección estuvo a cargo de Mariana Avilano.

producción destinada a diversos públicos: más allá de los de uso militar, diarios, administradores, políticos y diplomáticos crearon diferentes mapeos para poder dar visibilidad y legitimidad al accionar propio con la intención de “mantener la moral de las fuerzas armadas así como para ensuciar la reputación del enemigo” (Chasseaud, 2013: sp).¹¹

Este impulso cartográfico se hace evidente en los albores de la guerra con la creación de numerosos mapas satíricos. En la figura 7 se puede observar un díptico publicado en 1914 que contiene dos mapas impresos por Reklameverlag Ernst Marx con el objetivo de recaudar fondos para la Cruz Roja alemana. En dicho díptico se puede apreciar el mapa realizado por el artista francés Paul Hadol (1835–1875) a raíz de la Guerra franco-prusiana de 1870 y el famoso “Mapa de Europa en el año 1914”, cuyo autor fue el ilustrador de origen checo-alemán Walter Trier (1890-1951).

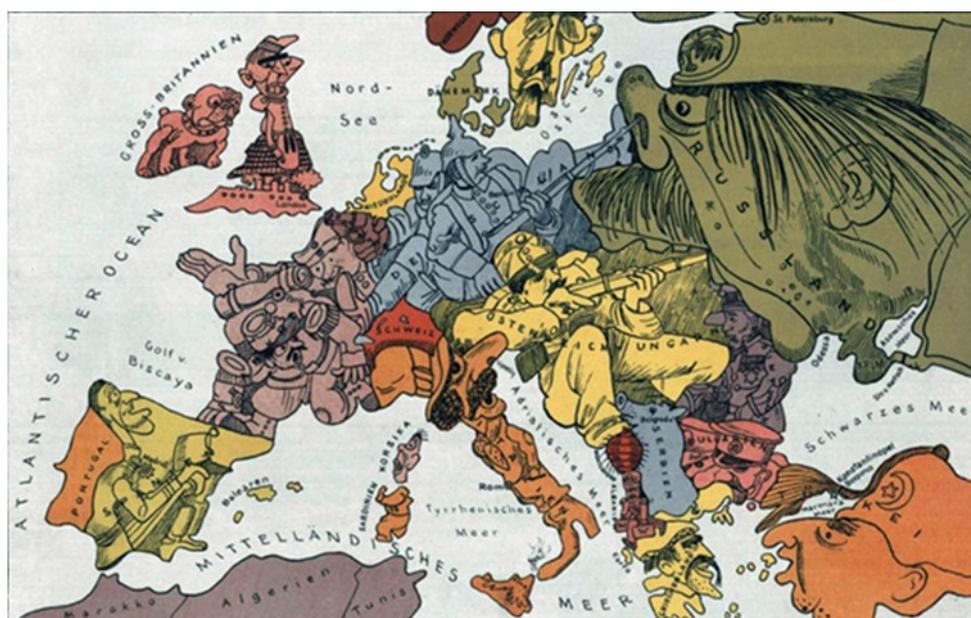


Figura 8.
Walter Trier, “Mapa de Europa en el año 1914”

La imagen ilustrada por Trier nos muestra a un gigante ruso que amenaza con comerse de un bocado a los países occidentales. Bulgaria se presenta con la misma expresión que Rusia: intimidante, lista para morder. En contraste, el cuerpo de Alemania está desdoblado: con un pie logra ofrecer resistencia al embate ruso mientras que las manos y pies de su par en el frente occidental se confunden, se pierden en el territorio de Bélgica y Francia respectivamente. En esa dirección, el territorio de Bélgica es meramente un objeto: es un arma esgrimida por los alemanes en contra de los franceses. Cabe recordar lo que se conoce

¹¹ En el original:

como “La violación de Bélgica”, término que hace referencia a las atrocidades cometidas por los alemanes en algunas ciudades belgas tales como Louvain.

Por su parte, los territorios de Serbia y Montenegro son un cerdo y un piojo respectivamente, en alusión a la responsabilidad de los países balcánicos en el comienzo de la guerra. Otra figura que resalta por su inacción y ambigüedad es Italia: de cierto modo le da la espalda al conflicto, no lo aborda de frente. En el caso de Rumania, la figura presentada alude al rey Carol o Carlos I. Su gesto parece dar cuenta de la resignación de dicho mandatario con respecto a la posición de su país en los inicios del conflicto: mientras él se inclinaba por una alianza con los alemanes y el Imperio Austro-Húngaro, gran parte de la opinión popular se encontraba a favor de los aliados. Como resultado de esta tensión, Rumania se mantuvo neutral por lo menos hasta 1916, año en el que el sucesor de Carlos I se unió a la Triple Entente.

Junto a la imagen que representa al Imperio austrohúngaro, las figuras alemanas son las más heroicas y solemnes, en contraste con el resto de los territorios-cuerpos, especialmente el de Francia y su caótica disposición. Tal como señala Tim Grady, detrás del mapa de Trier se esconde el “espíritu de 1914” a partir del cual muchos artistas alemanes intentaron colaborar y retratar ese peculiar momento de “unidad nacional” (2013). Curiosamente, años más tarde, en 1936, Trier se vería obligado a huir de Alemania para radicarse en Gran Bretaña, donde se desarrolló como ilustrador de propaganda en contra del régimen nazi.

Para finalizar, este tipo de mapas satíricos o alegóricos constituyen lo que Carla Lois denomina como “metáforas cartográficas” que buscan adueñarse de los modos de representación de la cartografía para poder expresar otras ideas que, mínimamente, el público debe conocer para que pueda considerarse un discurso efectivo (2019: 4). Reemplazar el territorio por cuerpos humanos, por cuerpos animales o por objetos, es una forma de satirizar los conflictos entre las diferentes naciones en los albores de la Primera Guerra Mundial. En este sentido, las caricaturas nos muestran cuerpos desdoblados, alertas, que exceden sus límites, que transgreden no únicamente su límite natural sino también su identidad. En esa apuesta, la imagen grotesca permite problematizar las relaciones de espacio, las maneras de habitar el territorio y de convivir en él.

› **Observaciones finales**

En el retorno crítico y analítico a la categoría de Grotesco, las definiciones contemporáneas han necesitado reconducir los intentos anteriores a una etapa más reflexiva, que toma las dimensiones de una metadefinición.

Cuando Kayser, tempranamente, atribuía al Grotresco una “potencialidad significativa” (2010: 42), daba un primer paso para el reconocimiento no tanto de una definición fija como de una lógica operativa, que contempla el impacto y el efecto estético. Pareciera que se tratara de codificar las lógicas de la fantasía, tanto de los productores como de los receptores, que aparecen signadas por el poder creativo derivado de forjar nuevas posibilidades a partir de fragmentos, sintetizado por Connelly en su (también potente) imagen de poner las cosas a jugar, crear un “espacio de maniobras” o “habitación de juegos” para experimentar.

Esta lógica ofreció, en el recorrido exploratorio, las siguientes constantes:

- dinámica de lo mutable: al mezclar categorías (humano, no humano/ real, irreal), e insertarlas en una dinámica que impide su fijación taxonómica, el Grotresco desafía la noción misma de categoría (V. Carroll, 2017). Esto desemboca en un efecto de movilidad, de fluidez de la forma, de indeterminación, de hibridez y monstruosidad;
- shock imaginístico: el Grotresco se expresa con imágenes que generan metáforas temáticas (muchas veces visuales) ostensibles, en busca de una “estructura de extrañamiento” (Harpham, 1976) que entre en correlación con componentes emocionales variados: risa, asombro, disgusto, horror;
- inestabilidad en los principios de representación: la imagen grotesca, en su lógica de mezcla y coexistencia de opuestos, atenta contra ejes monolíticos de representación: sostiene de manera inestable lo trágico y lo cómico; el realismo más crudo y sucio del naturalismo y las figuras imposibles de lo sobrenatural; la estilización más sofisticada y lo burdo, feo y vulgar.

Los contenidos serían, a partir de este conjunto de planteos, no tanto irrelevantes sino el factor inconstante, el más sometido a regímenes poéticos territoriales e históricos. En este sentido cobrará interés diseñar un análisis situado de las imágenes (cualquiera sea su tipo) como unidades con materialidad propia y del imaginario colectivo al que interpelan (Buck Morss, 2009), con el que dialogan algunas de las teorías más pregnantes del siglo XX, como las de Luigi Pirandello y Mijail Bajtin.

Bibliografía

- BnF, s.f., *Retronews. Le site de presse de la BnF*. Disponible online: <https://www.retronews.fr/journal/le-petit-journal-supplement-du-dimanche/20-septembre-1914/82/398027/1> (última consulta: noviembre de 2020)
- BnF, s.f., *Le petit journal, supplement du Dimanche Une vision manichéenne qui déshumanise l'enne*. Disponible online: http://expositions.bnf.fr/guerre14/grand/g14_297.htm, (última consulta: noviembre de 2020)
- Buck Morss, Susan 2009. "Estudios visuales e imaginación global". *Antípoda*. n.9, julio-diciembre, 19-46
- Cabanès, J.L. 2012. "La fantaisie et le grotesque : éléments d'un double jeu" en Vaillant, Alain, *Esthétique du rire*, Presses universitaires de Paris Nanterre. Disponible online: OpenEdition Books <https://books.openedition.org/pupo/2325#text> (última consulta: noviembre de 2020)
- Carroll, Noel. 2017. "Lo grotesco hoy en día. Notas preliminares para una taxonomía" en Connelly (ed.) 2017, *Grotesco y arte moderno*, 373-398
- Chasseaud, Peter y The Imperial War Museum. 2013. *Mapping the First World War. The Great War through maps from 1914-1918*. Londres, Collins
- Connelly, F. (ed.) [2003] 2017. *Grotesco y arte moderno*. Madrid, Machado libros.
- Connelly, Frances [2012] 2015. *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Madrid, Machado Libros.
- Fabián Giménez Gatto 2018. "Teoría Freak/Modo de empleo" en Fabián Giménez Gatto, Chávez Mondragón y Díaz Zapeda (coordinadores), *Teoría Freak: Estudios críticos sobre la diversidad corporal*. México, La cifra editorial, pp. 13-20.
- Freud, Sigmund. 1973. *Lo siniestro*. Buenos Aires: Noe.
- Grady, Tim. 2017. *A Deadly Legacy: German Jews and the Great War*. New Haven, Yale University Press.
- Grosz, George 1968. "El arte y la sociedad". George Grosz, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, *Arte y sociedad*. Buenos Aires, Ediciones Calden, 15-35.
- Harpham, Geoffrey 1976. "The Grotesque. First Principles". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 34, n. 4, verano, 461-468.
- Kayser, Wolfgang [1957] 2010. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* Madrid, La balsa de Medusa.
- Lois, Carla 2019. "¿Bromas cartográficas?". *Terra Brasilis (Nova Série)* [En línea], 11 | 2019. Disponible en <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/3492>
- Mitchell, W.J.T. 1994. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, CUP
- Moraña, Ana. 2016. "Balconeando la historia: La Primera Guerra Mundial en *Caras y Caretas*". *Hispanamérica*, vol. 45, n. 135, 35-44.
- Nietzsche, Friedrich. 2006. *Fragmentos póstumos (1885-1889)*. Volumen IV, Tecnos, Madrid.
- Summers, D. (2017) "La arqueología de lo grotesco moderno" en Frances Connelly (ed.) 2017, *Grotesco y arte moderno*, 47-82