

imaginarios del

**GRO
TIES
CO**



teorías y crítica

Angélica Tornero / Lydia Elizalde
(coords.)

Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Universidad Iberoamericana
Juan Pablos Editor

Imaginarios del grotesco,
teorías y crítica

Imaginarios del grotesco, teorías y crítica

Angélica Tornero / Lydia Elizalde
Coordinadoras



Imaginarios del grotesco, teorías y crítica / Angélica Tornero,
Lydia Elizalde, coordinadoras.-- México : Universidad
Autónoma del Estado de Morelos : Universidad
Iberoamericana : Juan Pablos Editor, 2011.
260 p. : il.

ISBN 978-607-7771-47-0 UAEM
ISBN 978-607-711-026-2 Juan Pablos Editor

1. Grotesco 2. Grotesco en el arte 3. Grotesco en la literatura
4. Surrealismo I. Tornero, Angélica, coord. II. Elizalde, Lydia,
coord.

LCC BH301.G74

DC 701

Esta publicación fue financiada por Promep y la UAEM.

CA: *Teorías y crítica del Arte y la Literatura*

Imaginarios del grotesco, teorías y crítica

Primera edición, 2011

© Angélica Tornero / Lydia Elizalde Valdés, coordinadoras

Ilustración de portada: Jessica Sánchez, *Introyección* (fragmento),
tinta china y acuarela sobre papel, 52 x 34 cm, 2008

Diseño y formación: Jade Gutiérrez

Corrección de estilo: Elizabeth Corrales

Coedición:

© Universidad Autónoma
del Estado de Morelos
Av. Universidad 1001
Col. Chamilpa
Cuernavaca, México CP 62210

© Juan Pablos Editor
2a. Cerrada de Belisario
Dominguez 19
Col. Del Carmen, Coyoacán
Ciudad de México, CP 04100

En colaboración con:
Universidad Iberoamericana
Prolongación Paseo
de la Reforma 880
Álvaro Obregón, CP 01219
México, D.F.

ISBN: 978-607-7771-47-0 (UAEM)

ISBN: 978-607-711-026-2 (Juan Pablos)

Los contenidos de los artículos que se presentan en esta colección son
responsabilidad de sus autores.

© Los derechos de las imágenes utilizadas en los capítulos de este compendio
corresponden a los editores referidos.

Impreso en México

ÍNDICE

Prólogo.....	11
El grutesco en la pintura y la escultura	
El grutesco naturaleza primitiva y anticlasicismo en la pintura mural europea (siglos XV-XVI)	
Patrizia Granziera	25
El esplendor del grutesco en los conventos novohispanos del siglo XVI	
Ma. Celia Fontana Calvo	49
Grotesco y grutesco, dos formas del barroco en Tonantzintla	
Luisa Ruiz Moreno	67
Discursos literarios	
La teatralidad del grotesco. Una reflexión escénica sobre la naturaleza (histórica) del hombre	
Óscar Cornago	97
El grotesco criollo	
Elena Bossi	121

Lo grotesco en la poesía española del siglo XX. El autorretrato
y la representación degradada del artista contemporáneo
María Ema Llorente 139

Teorías del grotesco

Lo grotesco y el cuerpo degradado en expresiones artísticas
y culturales contemporáneas
Angélica Tornero 173

El cuerpo del afecto, la dimensión política de lo grotesco
Alberto López Cuenca y Emilia Ismael Simental 191

Discursos visuales contemporáneos

Expresiones neogrotescas en el diseño gráfico
Lydia Elizalde 213

La ciudad mal hecha, lo grotesco en el streetscape
de las periferias urbanas
Anne Kurjenoja 235

PRÓLOGO

Raúl Dorra

PRÓLOGO

LA ESTÉTICA DEL GROTESCO

De lo jocoso a lo trágico, de la cómica acrobacia a la dolorosa contorsión, de las desenfadadas iniciativas de las culturas populares a aquellas otras apoyadas en reflexiones de estetas y filósofos, perturbador, el grotesco traza su huella en el arte contemporáneo. *Imaginarios del grotesco, teorías y crítica* es un libro cuya lectura pone de relieve este aspecto de la sensibilidad que se hace presente en las expresiones estéticas de nuestros días, con su potencia emocional y su peculiaridad estilística. Los cuatro capítulos en que se divide (“El grotesco en la pintura y escultura”, “Discursos literarios”, “Teorías del grotesco” y “Discursos visuales contemporáneos”) abren perspectivas a partir de las cuales podemos arribar a una comprensión más amplia y pormenorizada de sus modos de aparición, así como demuestran, por distintas vías, que no tendremos una visión completa del arte contemporáneo si ignoramos el lugar que dentro de él le corresponde al grotesco. Lugar móvil, invasivo, como verá quien recorra sus páginas. Y ese mismo lector, observando el fenómeno desde una perspectiva diacrónica, también verá cómo se le cierra el acceso a un panorama suficientemente comprensivo de la sucesión temporal de los estilos si no advierte que el grotesco, más que una tendencia artística, es una

verdadera necesidad expresiva que permanece y se renueva en cada época, porque muestra, necesita mostrar, un aspecto esencial de la condición humana.

Los artículos que a su vez integran los cuatro capítulos del libro se refieren al grotesco en sus diferentes expresiones aunque coinciden en la focalización de un hecho histórico que contribuyó, conflictiva pero decisivamente, al reconocimiento de su valor estético. En el siglo XV, los artistas italianos, y en general los animadores del pensamiento humanista, se sintieron movilizados por la noticia de que en las ruinas del palacio de Nerón, sobre las paredes interiores de salones corroídos de tal modo por la humedad que semejaban *grotte* (grutas), se había encontrado una profusa decoración en la que abundaban caprichosos diseños, imágenes extrañas y excesivas, representaciones de cuerpos híbridos o monstruosos que ponían en cuestión el canon de la estética. Aquellas imágenes, tan alejadas del gusto clásico, en unos provocó la admiración y en otros un franco repudio. Se estaba, pues, ante un punto de inflexión en la historia del arte.

Escoger como referente ese punto de inflexión que significó tal descubrimiento se debe, desde luego, a una elección que tiene como objetivo hacer del libro una unidad más concentrada; ello no supone, por lo tanto, haber ignorado que ese mismo descubrimiento estaba mostrando que las manifestaciones de un arte grotesco, anticlásico, no eran infrecuentes en la antigüedad, aunque permanecieran al margen del canon. En cuanto a los artistas del Renacimiento italiano, estas imágenes, al parecer, se mostraban como una puesta en crisis de lo que para ellos –según lo habían aprendido o incluso enseñado en los talleres de pintura y escultura– era la representación de un cuerpo “natural”, esto es: de un cuerpo de proporciones armónicas donde cada nervio y cada músculo estaba siempre en su lugar. Digo “al parecer” porque sabemos que en el Renacimiento no todo era apolíneo: también en la cultura del cinquecento proliferaban las prácticas nocturnas, la afiebrada busca de la piedra filosofal, las experiencias extremas del místico o del mago, así como los

enigmáticos caminos por los que se internaban astrólogos y nigromantes. De esta cultura, entonces, igualmente forman parte las imágenes grotescas y la fascinante representación de *Monstruos y prodigios* –para citar las dos palabras que Ambroise Paré puso en el título su famoso libro publicado en 1575–. Pero incluso, según sabemos, el propio Leonardo concibió y ejecutó imágenes que bien podrían clasificarse como grotescas. De cualquier modo, vistas las cosas a la distancia, ahora parece claro que la calificación de “antinatural” con que los artistas del Renacimiento –entendido como una restauración del espíritu clásico– describían esas imágenes contrastaba con la visión de los emperadores romanos y de su corte y aun del público de Roma, ciudad que era, como se sabe, la capital de los excesos en la antigüedad de Occidente. Este público acogía sin duda a esas imágenes con toda naturalidad, como si se tratara de representaciones realistas. ¿Cómo ver allí imágenes extraordinarias si aquellos hombres habían sido instruidos por la lectura de *Las metamorfosis* de Ovidio, y habían practicado una exhaustiva asimilación de la cultura griega, ella también pródiga en la fabricación de cuerpos híbridos como la esfinge o el centauro, o de aquellos seres imprevisibles, polimórficos, con los que tuvo que enfrentarse Ulises en su regreso a Ítaca? Así, también los griegos de la antigüedad estaban familiarizados con estas indescifrables criaturas y no se asombraban de los escándalos en que incurrían los dioses del Olimpo comenzando por Zeus, el que para satisfacer su temible lujuria continuamente mudaba de apariencia. Reservándose el tiempo necesario para pensar, estos hombres, aficionados a la contemplación incluso en medio de la guerra, estaban suficientemente enterados de la fragilidad afectiva así como de las miserias de los mortales y también de la de los inmortales.

De tal modo, para quien se ubique en esta perspectiva, lo grotesco nacería más bien de una mirada realista producto de la contemplación del azaroso destino de los hombres y el arte clásico sería, trataría de ser, una corrección o una atenuación de la fatalidad que no deja de acecharlos.

El clasicismo, no lo olvidemos, es fruto de una enseñanza disciplinada, de una laboriosa concepción de lo que debía hacer el arte para que los hombres, forjados por una educación artística fueran, como dejó dicho Aristóteles en su *Poética*, “mejores de lo que son”.

Hay otra razón para que este libro haga pie en aquel hallazgo de esas figuras extrañas que habían decorado los salones del palacio de Nerón pues como consecuencia de esa circunstancia se hace plenamente consciente en la historia del arte la presencia y la importancia del grotesco. Casi seguramente sin proponérselo, los artistas italianos encontraron un nombre a partir del cual, denostadas o acogidas con entusiasmo, las figuras donde lo grotesco compartía el espacio de los monstruos y las maravillas emergerían a la superficie como la manifestación de una sensibilidad y de una visión del hombre que en adelante tendría asegurado su lugar, su problemático lugar, en el conjunto de las producciones artísticas. Ya en el siglo XVI —donde, entre otros, desarrollaron su obra el citado Ambroise Paré, anatomista y médico, así como Ulises Aldrovandi, autor de numerosos libros de historia natural, entre ellos una *Historia de los monstruos*, y fundador, en Bolonia, del primer museo de especies vegetales—, pero más aún en el siglo XVII, estas imágenes en las que lo biológico se reúne con lo imaginario adquieren protagonismo en el universo de las artes visuales. La literatura del barroco, por su parte, se complace no sólo en los excesos verbales sino en la pintura de una interminable galería de hombres castigados por enfermedades de la piel o de los huesos. Narices brotadas de granos purulentos, ominosos vientres sostenidos por unas piernas endebles, jorobas tan prominentes que la cabeza de quien las porta se vuelve casi invisible, ojos en los que las cataratas han tejido una espesa telaraña, cráneos enormes y calvos que conservan la huella de antiguas trepanaciones, reducen el cuerpo a un espectáculo de la miseria humana. Para describir esas imágenes se acumulan adjetivos que muestran el exceso en la criatura deforme, pero también en la mirada del que, compasivo o desalmado, lo describe y descalifica.

Todavía no se hablará de “esperpento” pero cuando esa palabra comience a circular (hacia el siglo XIX, según Corominas), encontraremos que no sólo tiene un efecto retroactivo, sino que puede aplicarse a otro tipo de excesos y desacomodos. Así, podríamos decir que don Quijote de la Mancha, extraviado en el tiempo y extraviado en la razón, con ese cuerpo siempre a punto de derrumbarse por lo inadecuado de su altura y de su edad, es un “esperpento”, una figura irremediabilmente grotesca, aunque una larga tradición, iniciada no por Cervantes sino por una crítica nacionalista de creciente eficacia persuasiva, nos haya convencido de que es preferible ver en esa imagen dolorosamente cómica una figuración de lo sublime.

Imaginarios del grotesco: teoría y crítica es un libro que, no obstante la diversidad de los enfoques, o acaso por esa misma diversidad, vuelve a mostrarnos cómo el grotesco se hace fuerte en la exhibición del cuerpo: cómo por lo tanto, es un arte descriptivo, espacializante. En consecuencia, lo vemos desarrollarse más plenamente en la pintura, en la escultura, en la decoración o el diseño, así como en el teatro. En el teatro del grotesco no sólo el escenario, sino también los movimientos y aun la propia voz de los actores –muchas veces convertida en grito–, se constituye como espacialidad donde acontecen las quiebras: ahí también, sobre todo ahí, el desacomodo entre la realidad y el deseo, entre la promesa de un ascenso social y la crasa ineptitud para lograrlo, hace del hombre una criatura por momentos más cómica que trágica, y por momentos más trágica que cómica. Desde esta mirada, a la vez compasiva y dotada de un despiadado realismo, todo tiende a construirse como un cuerpo gesticulante, emocionalmente invasivo, que exhibe las grietas de lo humano. El espacio teatral se reproduce en el espacio urbano, cuya traza, por su parte, se metamorfosea en laberintos o zonas de oscuridad y desencuentro en las que sus habitantes viven un proceso de disgregación. El laberinto urbano exhibido como mueca grotesca es, entonces, también un gesto político, una hiperbolización de la llaga social: la muestra de que la esperanza indefectiblemente termina en crispación.

En cambio la palabra “grutesco”, ese vocablo cargado de performatividad puesto que, al dotarla de un nombre, termina de reconocerle –incluso a su pesar– propiedad artística a unos bosquejos indóciles, y también convierte a la gruta en una metáfora del cuerpo distorsionado. Fecunda en anfractuosidades, oquedad y recoveco, la gruta es ella también una hiperbolización de las pulsiones del encierro y de la devoradora garganta. Un ejemplo acabado es la gruta donde, según el famoso poema de Góngora que Vitruvio hubiera igualmente despreciado, el gigante Polifemo guardaba su ganado. Dámaso Alonso vio en este poema una acabada muestra de la “monstruosidad” y la “belleza” del arte gongorino. En la literatura del barroco español del siglo XVII, vocablos como “monstruosidad”, “hinchazón” o “hidropesía” aludían a formas del exceso, pero cuando Vitruvio describía como monstruos a aquellas figuras de la *Domus Aurea*, es del todo probable que pensara en algo más profundo y peligroso. Y aquí, creo, debemos detenernos un momento para reflexionar sobre el significado ambiguo que con frecuencia se le ha dado al término “monstruoso”, y para considerar, también, si resulta viable proponer alguna distinción entre lo monstruoso y lo grotesco.

Es muy difícil, ciertamente, establecer una clara división entre seres grotescos y monstruosos porque continuamente se entrecruzan y confunden; pero acaso sea de utilidad intentarlo por más que el resultado no pueda aspirar más que a ser provisional o, si se quiere, arbitrario. Desde la antigüedad, los hombres o animales que presentaban malformaciones genéticas no podían dejar de llamar la atención y, por eso mismo, de convertirse en un signo que era necesario interpretar. En general, se entendía que estas criaturas anómalas –designadas generalmente como monstruos– eran la anticipación de sucesos extraños por venir, y se tendía a pensar que en otros lugares de la tierra anomalías más cuantiosas –hombres con dos cabezas, una de las cuales podía ser de buey, rostros humanos con cuerpos de león o de serpiente– eran comunes y hasta se imaginaban islas pobladas exclusivamente por

seres de variada maravilla. Por su parte, en *De la generación de los animales*, tratando de dar una explicación racional a la presencia de hombres cuyas malformaciones los hacían objeto de temor o compasión, como también de animales y aun de vegetales monstruosos, Aristóteles postuló que no se trataba de criaturas sobrenaturales sino del resultado de un accidente que había interrumpido el curso normal de las leyes naturales. Por lo tanto se estaba ante fenómenos anormales pero no antinaturales puesto que quedaban comprendidos por la propia naturaleza. Esta explicación biológica que sería el antecedente de una subdisciplina científica –la teratología– habría significado un autorizado contrapeso a las creencias generadas por una imaginación exaltada o temerosa si el propio Aristóteles, tratando de ser más exhaustivo, no hubiera agregado que la aparición del monstruo es la consecuencia de que, en el ayuntamiento, el elemento femenino (materia sin forma, naufragio de la razón) ha predominado sobre el masculino (el espacio del logos). La mujer, según Aristóteles, no era un monstruo pero, dada su naturaleza, era una especie de puerta abierta a la monstruosidad. Tal explicación, proporcionada por un filósofo de la naturaleza –no por un hombre imaginativo–, en lugar de reducir el número de visiones monstruosas más bien las multiplicaba, porque ahora la mujer, de una u otra manera, era un frágil eslabón en la generación de los hombres, una suerte de bisagra entre el hombre y el monstruo. En la tradición medieval que propagó las doctrinas aristotélicas reuniéndolas con la doctrina cristiana, incluso antes de la definitiva adaptación realizada por Tomás de Aquino, el monstruo fue concebido como un resultado de los ayuntamientos de mujeres lujuriosas con seres demoniacos. De modo que la lección de Aristóteles, seguida por teólogos medievales, colocó las cosas en el lugar de la que el maestro pretendía haberlas sacado: ahora el monstruo remitía, volvía a remitir, a un espacio subhumano, y el mundo se llenó cuerpos que recordaban el pecado de lujuria. Agustín de Hipona, por su parte, y más adelante, a comienzos del siglo VII, Isidoro de Sevilla, postularán que

ninguna criatura puede ser generada contra la voluntad de Dios y recurriendo a la etimología alegarán que la palabra *monstrum* es una derivación de *monstrare* o *moneo* y por lo tanto el monstruo no es sino una mostración –un mensaje– o una admonición de Dios para que los hombres regulen su conducta. Se comprende que cualquiera de estas doctrinas, puesto que reconocen en el monstruo un origen sobrenatural, dejan libre la imaginación para la producción de seres extraños o maravillosos y para reunir sin distinción lo demoniaco con lo grotesco.

Corriendo todos los riesgos, incluso admitiendo que se podría argumentar que lo monstruoso y lo grotesco, asociados por la apariencia quedan también comprendidos en un mismo campo semántico, yo diría que mientras lo monstruoso se nos presenta como situado en un insondable más allá de lo humano, en lo grotesco vemos aparecer la llaga de lo humano, incluso de lo “demasiado humano”. Es verdad que resulta casi siempre difícil trazar una línea divisoria entre lo grotesco y lo monstruoso porque, como vimos, no sólo se confunden, sino que pueden coexistir. Tal vez el romanticismo –que tanto exaltó esa tendencia del espíritu a sentir que en los opuestos existe una gravedad que los atrae– sea el movimiento artístico que más profundamente mostró esta fatal aproximación. ¿Es grotesco o monstruoso ese engendro torpe, de corpulencia enorme y malograda que nació de los febriles experimentos científicos a los que se había entregado Frankenstein? ¿O lo monstruoso es acaso –como no deja de decirse en la novela de Mary W. Shelley– esa actitud de la ciencia que pretende usurpar el poder de dar vida que sólo le pertenece a Dios, y que por eso mismo siembra en el cerebro de los hombres una pulsión satánica? He aquí que la criatura a la que Frankenstein consigue dotar de movimiento, un gigante que no controla la fuerza de su cuerpo y destruye lo que quiere acariciar, sufre de soledad y sólo aspira a amar y a ser amado; y que Frankenstein, horrorizado por ese ser que en mala hora ha echado al mundo, se hunde en la locura cuando éste lo persigue

entre las nieves del ártico con el solo deseo de que aquél escuche el relato de sus sufrimientos. Apíadate mí –le dice con una voz que llega de las profundidades– ya que eres mi creador. Como me hiciste a mí, haz para mí una compañera con la cual retirarme lejos de la mirada de los hombres que me persiguen con su odio. Desaliñado, barbudo, convertido en un guiñapo, atrapado por ese ser deforme y cuya corpulencia se agranda ante sus ojos, arrinconado por aquella voz que llega sobre él, el pedido que escucha es más de lo que Frankenstein puede soportar. ¿Dónde está aquí lo grotesco y dónde lo monstruoso?

Pero hay razones para pensar que el arte de nuestros días es el que ha visto con más entusiasmo, y de manera más consciente, las posibilidades y el valor de lo grotesco. Cada vez más variado en sus manifestaciones, el arte contemporáneo puede hacer prácticamente de cualquier manifestación cotidiana una posibilidad creativa. Desvanecidas las distancias entre lo convencionalmente bello o convencionalmente feo, el grotesco encuentra formas de expresión tanto en la moda como en la pintura, tanto en un concierto masivo como en los ritos de la vida ciudadana. Todo ello sin contar la persistencia y la continua creatividad de un arte popular donde proliferan los desfiguros, los travestismos, la inenarrable decoración de las tiendas de abarrotes o los anuncios de comidas rápidas: pollos felices, milanesas que abren sus brazos a la espera de los clientes; o esas frases de grafía torpe pero de contenido muchas veces inolvidable que alguien ejecutó con decisión en la parte trasera de algún vehículo de transporte público. Quien quiera ver un elocuente despliegue de arte grotesco puede consultar la muestra de gráfica popular mexicana que, con el título de *El otro muralismo* y el subtítulo de “Rótulos comerciales”, publicó la revista *Artes de México* en su número 95. No es, pues, para nada gratuito que el libro que aquí prologamos ponga el acento sobre las manifestaciones y sobre el pensamiento contemporáneo referido a lo grotesco.

Es verdad que en el pensamiento contemporáneo no encontraremos teorías acabadas del grotesco, pero también es cierto que autores como Bajtín, Lyotard o Deleuze, por nombrar sólo a tres, están tan compenetrados con la sensibilidad para todo lo que es agitación y desborde que lo grotesco, si bien explícitamente no ocupa demasiado lugar en sus respectivas obras, implícitamente está considerado a lo largo de ellas. Atraído por las teorías del caos o las catástrofes, por la geometría fractal, por los sistemas inestables y porosos, por el movimiento discontinuo o disipatorio, el pensamiento contemporáneo, que quiere conocer aquello que la lógica de cuño aristotélico o la geometría de origen euclideano no podían atisbar, al igual que el arte, encuentra que su objeto de interés es con toda frecuencia aquello que el clasicismo declaró desechable. En *La era neobarroca*, Omar Calabrese sigue un itinerario con el que se propone demostrar que un mismo gusto —el que caracteriza a nuestra época— reúne sin escándalo “el más reciente descubrimiento científico concerniente a la fibrilación cardiaca y un telefilm americano”, “una sofisticada novela de vanguardia y un vulgar tebeo para muchachos”, “una futurista hipótesis matemática y los personajes de un film popular”. A ese gusto que nos lleva a preferir lo inestable y fragmentario, lo que va del “más o menos” al “no sé qué” porque rehúye aquello que tiene la exactitud como meta, él prefiere pensarlo como un gusto neobarroco. Por mi parte, tiendo a creer que si bien lo grotesco reaparece, visible o sumergido, en cualquier estilo, es de hecho una derivación del estilo barroco. Y aquí entiendo por estilo una estructura profunda de la sensibilidad y aun de la conciencia, estructura que se expresa en no importa qué momento de la historia. El barroco sería ese “desgarrón afectivo” que Dámaso Alonso encuentra en el arte de Quevedo, un escritor cuya obra abunda en retratos grotescos inspirados por la compasión y la burla.

Para terminar, reformularé una pregunta que de una o de otra manera está planteada y resuelta en este libro cuyo prólogo escribo respondiendo a una invitación que me honra: ¿lo grotesco reside en el objeto que se muestra a la mirada o en la mirada que se posa sobre él? Aunque esta cuestión no sea algo que los artículos del presente libro tengan como objeto central de sus análisis, de alguna manera queda expuesta en ellos y también de alguna manera satisfecha. Leyéndolos, casi forzosamente llegamos a la conclusión de que lo grotesco está en el objeto y también en el sujeto puesto que responde a una sensibilidad que condiciona a aquél tanto como a ésta. Es claro que si pensamos que un objeto construido de una determinada manera no puede nacer sino de una mirada sensitiva y no puede, tampoco, ser producido sino como objeto de contemplación (objeto ofrecido a la mirada del otro), tendremos que concluir en que la producción tanto como el consumo del objeto grotesco, son en definitiva obra de la mirada. Descarnada o compasiva, jocunda o trágica, pícara o maledicente, la mirada siempre activa va hacia el cuerpo-objeto y busca tras el gesto la mueca que lo abre; o bien, deja que ese cuerpo-objeto venga sobre ella para que, internalizado, haga brotar la risa, promueva el angustioso temblor, sea contagiada por un indescifrable sentimiento que es a la vez desacomodo del ánimo y opresión de la garganta.

Raúl Dorra
Puebla, México, marzo de 2011

EL GRUTESCO EN LA PINTURA Y LA ESCULTURA

Patrizia Granziera
Ma. Celia Fontana Calvo
Luisa Ruiz Moreno

EL GRUTESCO, NATURALEZA PRIMITIVA Y ANTICLASICISMO EN LA PINTURA MURAL EUROPEA (SIGLOS XV-XVI)

Patrizia Granziera

Hacia el año 1480 se produce un hallazgo arqueológico en Roma que despierta el interés de todos los artistas: es el descubrimiento de pinturas antiguas de la época de los emperadores romanos en la *Domus Aurea* neroniana. Las salas en donde se encontraban aquellas pinturas de la época augusta, por estar bajo suelo, oscuras y llenas de humedad, se consideraron como grutas, por lo que se las denominó con la expresión italiana: *grotte*. De ella se deriva el nombre con el que será conocida esta forma ornamental.

Estas decoraciones que empezaron en el IV, con el estilo de la pintura romana (desde el 41 hasta el año 79 d.C.) llamado también “estilo fantástico”, proporcionaron nuevos motivos “antinaturalistas” que venían a enriquecer el repertorio ornamental ya utilizado en el arte romano en la decoración de sarcófagos, arcos, puertas –en donde se podían encontrar frisos con grifos, flores, arreos militares (panoplias)– y hojas de acanto. En la *Domus Aurea*, figuras híbridas y mitológicas (grifos, centauros, tritones, esfinges) se contraponían a imágenes reales como búhos, cisnes, liras y felinos. Zarcillos y hojas de acanto formaban eses y espirales, y eran utilizados en su forma vegetal o desdoblándose en figuras animales o humanas sobre un fondo rojo, amarillo o azul, y con elementos arquitectónicos a base de columnas

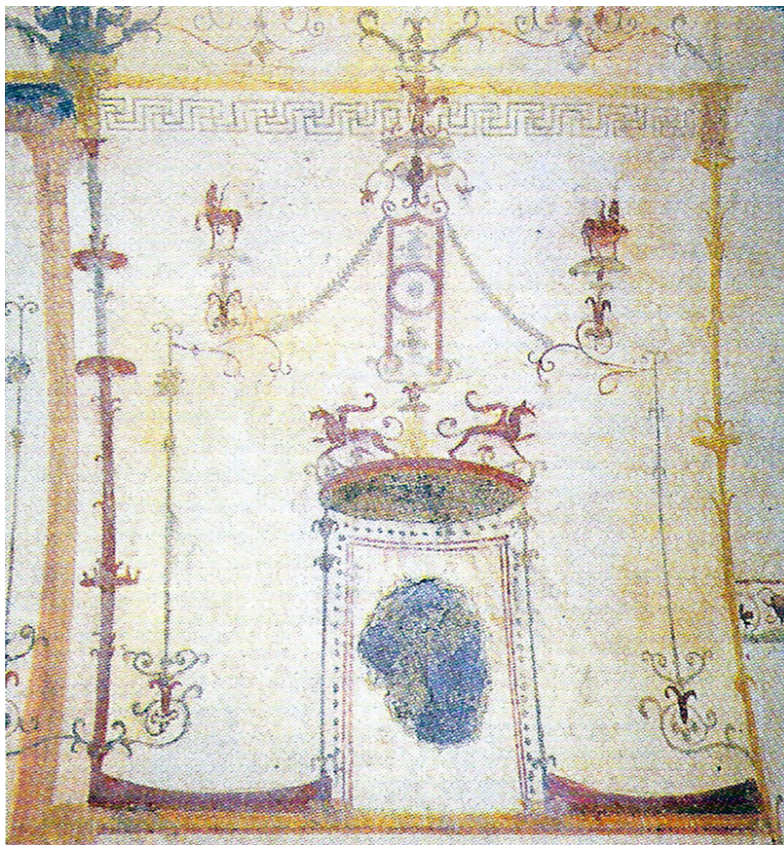


Fig. 1. Roma, Criptopórtico, *Domus Aurea*.
Detalle de la decoración pictórica IV estilo (41-79 d.C.).

delgadas y arquitrabes con cierta labilidad tectónica. Estos motivos se desplegaban horizontalmente en forma de friso o verticalmente a modo de pilastras o columnas. Estas últimas composiciones se denominarán *a candelieri*, a candelabro (Fig. 1 y 2).

Hoy en día, desafortunadamente, de la fastuosa decoración de la *Domus Aurea* quedan solamente los colores del fondo y los estucos, mientras las pinturas de los encuadres rectangulares casi han

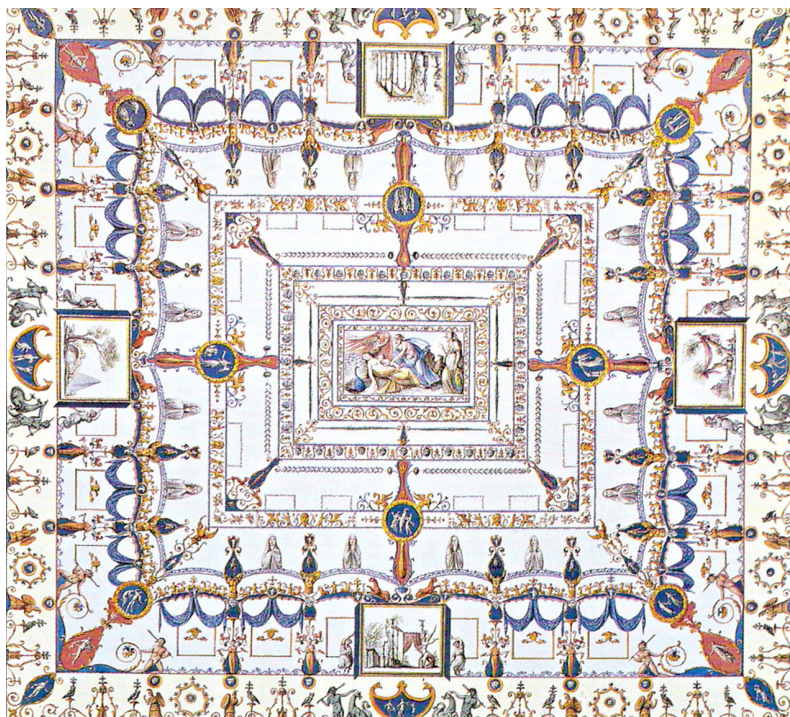


Fig. 2. *Volta della Civetta, Domus Aurea*. Ludovico Mirri (1776).

desaparecido totalmente. Las conocemos gracias a los cuadernos de dibujos de pintores, grabadores y arquitectos que visitaron las grutas, como *Il libro di Giuliano Sangallo* (1480) y el *Codex Escorialensis*, hecho en Roma hacia 1490, probablemente por el pintor italiano Ghirlandaio, y que entró a formar parte de los fondos de la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial en 1576.

En el mundo romano, la criaturas extrañas podían nacer de la cruce de animales y vegetales, pero había que respetar la similitud de cada componente. En otras palabras, era imposible encontrar en el estilo III y IV de la pintura romana bustos humanos con cabeza de animal o bustos de animales en troncos antropomorfos, o figuras con muchos

brazos, o sin cabeza o con más de una, a excepción de las representaciones del Jano bifronte. Tampoco se podía colocar en posición irreal las partes del cuerpo. La cabeza siempre tenía que ir sobre el cuello, y las piernas (o zarcillos) tenían que salir de la pelvis.

El “grutesco”, sustantivo que designa un tipo de pintura, se transformó en el siglo XVII en la forma adjetiva “grotesco”, usualmente peyorativo, sinónimo de absurdo, contradictorio, extravagante, bizarro, repulsivo, caricatural o paradójico.

Este concepto implicaba una violación de las normas que no encontramos con la misma vehemencia ni en las decoraciones pictóricas romanas ni en las renacentistas. El realismo crudo, la explotación del registro diabólico, el gusto por la degradación, el espíritu carnavalesco, no constituyen las características principales de la decoración a grutesco,¹ aun si los dos conceptos derivan de una misma etimología que se relaciona con los valores de anomalía y monstruosidad. Ya en el periodo clásico, dichas decoraciones se llamaban despectivamente “monstruos”, y esta expresión la encontramos en Vitruvio, arquitecto romano, quien critica esa clase de pintura que apareció en su época, afirmando que los artistas pintaban monstruos en lugar de imágenes verdaderas.²

Lo monstruoso heredado de la antigüedad se difundió en la Edad Media. El espíritu medieval supo reelaborar un imaginario antinatural entrelazando formas orientales, norte-europeas y del arte antiguo. Muy popular en los manuscritos de toda Europa, el entusiasmo por los monstruos en los márgenes no fue tan fuerte en ningún lugar como en Inglaterra, Francia y los Países Bajos.

¹ P. Morel, *Le Grotesque: le figure de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Flammarion, Paris, 1997, pp. 88-89.

² M. L. Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, Libro VII, Cap. V, Ediciones Iberia, Barcelona, 1955.

Los ilustradores medievales se basaron en diferentes fuentes para pintar los monstruos marginales de los manuscritos. Existían narraciones sobre razas monstruosas escritas por Ctésias, Plinio y Solinus que se rehicieron en el siglo X en un texto anglosajón conocido como *Las maravillas de Oriente*,³ en circulación tanto en latín como en inglés antiguo, entre 970 y 1150. El libro describía prodigiosas criaturas y razas humanas que vivían en continentes lejanos. Entre los fenómenos referidos en el texto encontramos cinocéfalos, dragones, hombres con cabeza en el pecho –llamados *blemias*–, grifos, esciápodos, entre otros. Los artistas tenían que imaginar cuál era la apariencia de estas criaturas basándose en fuentes literarias y en otras ilustraciones que habían visto; en consecuencia, un mismo texto podía inspirar imágenes muy distintas. En *Las maravillas de Oriente* hay descripciones de gigantes con orejas en forma de abanico –Plinio los llamó *panacios*–. Otra fuente de inspiración durante la Edad Media fue el *Libro de Alexandre*, que contiene la descripción de las campañas militares del rey y de muchas fábulas indias.⁴

Existían otros géneros hacia los que los buscadores de maravillas del medioevo podían volver la vista si querían saber algo más sobre los monstruos. El más importante fue *el bestiario*, un tipo de manuscrito que floreció en Europa durante los siglos XII y XIII. Este texto es una enciclopedia moralizada de los animales, e incluye tanto criaturas reales como fantásticas. Los monstruos en general tienen un aspecto horripilante, y su fealdad exterior nos da la clave de su corrupción moral interna. Muchos de los monstruos de *El bestiario* son herencia de la cultura antigua (incluyendo la hidra, el unicornio, la sirena y el centauro), reinventados a partir del pensamiento y la fe cristianos.

³ R. Wittkower, “Marvels of the East. A Study in the History of Monsters”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 5, 1942, pp. 159-197.

⁴ *Idem*.

Se utilizan muchos términos para describir a los monstruos marginales de los manuscritos medievales. El término latino *gryllus*, saltamontes, se utiliza en ocasiones para nombrar a criaturas de los márgenes con rostros entre sus piernas. Los monstruos cómicos se suelen describir como *drôlerie*, aunque este término puede aplicarse a otros tipos de divertidas imágenes marginales.⁵ En la iluminación de manuscritos, también encontramos combinaciones antinaturales de formas animales, vegetales y humanas, como en las decoraciones del arte romano. Sin embargo, mientras la decoración vegetal y las formas híbridas y mitológicas podrían tener sus antecedentes en el arte clásico romano, los monstruos de los manuscritos góticos que representan cuerpos humanos deformados y retorcidos, y que suelen ser objeto de burla y corrupción moral, no tienen ninguna relación con los híbridos lógicos y “naturales” de las decoraciones que embellecían las paredes y los techos de los palacios y sarcófagos romanos.⁶ Los monstruos en los manuscritos medievales pueden ser juguetones, satíricos, toscos, violentos o abiertamente sexuales, y expresan mucho más del concepto del término “grotesco” creado en el siglo XVII.

Al principio del *Quattrocento*, se recupera con el humanismo el arte clásico, y los artistas empezaron a utilizar los zarcillos, palmetas, máscaras y grifos que habían visto en los restos de los relieves antiguos que existían en toda Italia para decorar capillas, chimeneas, fuentes bautismales, tumbas, etcétera. En la iglesia de Santa María de los Milagros, en Venecia, los relieves de las pilastras decoradas por el taller de Pietro Lombardo se inspiran en el arte antiguo. Las mismas decoraciones *a candelieri* se encuentran en algunas pilastras y chimeneas del Palacio de Urbino.⁷

⁵ A. Bovey, *Monstruos y grotescos en los manuscritos medievales*, A y N Ediciones, Madrid, 2006, p. 43.

⁶ P. Morel, *op. cit.*, pp. 84-85.

⁷ N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grottesque à la Renaissance*, Brill, Leiden, 1969, pp. 57-59.

Pero estas decoraciones que encontramos ya en la segunda mitad del *Quattrocento* en toda Italia, la mayoría de las veces están inspiradas también en los bestiarios medievales, y muy raramente derivaban en línea directa de prototipos exclusivamente romanos.

En 1479-1480, cuando se descubren las pinturas de la *Domus Aurea*, los nuevos motivos ornamentales descubiertos en las salas imperiales encuentran un campo preparado y no hacen sino acentuar la dedicación, multiplicar los modelos de este tipo de decoración del *Quattrocento*, y convertirla en verdadera pintura.⁸

Pinturicchio será uno de los primeros artistas que se muestra receptivo a este nuevo vocabulario ornamental de la *Domus Aurea* y que lo usa en los frescos de la Capilla Bufalini en Santa Maria Aracoeli, en Roma (1483-1485). El espacio reservado para los grutescos serán las falsas pilastras y arcos que encuadran la historia principal. En la capilla de San Jerónimo en Santa María del Popolo (hacia 1488), Pinturicchio confiere un lugar fundamental a la decoración *a candelieri*, que se hace mucho más ligera y parecida a la de la *Domus Aurea*, y por primera vez los grutescos están pintados sobre fondos amarillos. Pinturicchio acentúa los colores rojo y azul de sus candelabros, y los enriquece con nuevos motivos que derivan directamente del repertorio de la villa de Nerón (Fig. 3). Una de las novedades introducida gracias al descubrimiento de la *Domus* neroniana será el color que hasta entonces se ignoraba que fuera característico del arte clásico; se pensaba que era sólo un componente del arte medieval.

Pinturicchio también es el autor de los famosos frescos en los departamentos de Alessandro IV Borgia en los Palacios Vaticanos (1492-1494), y de la bóveda de la Librería Piccolomini en el Duomo di Siena (1501-1506), en donde la decoración es organizada —como la

⁸ *Ibid.*, pp. 9-13.



Fig. 3. Roma, Santa María del Popolo, Capilla San Jerónimo, *Adoración del niño Jesús con San Jerónimo*, Pinturicchio (1488).

Volta Dorata de la *Domus Aurea*— en encuadres rectangulares que están entrelazados con criaturas y *pinakes* monocromos sobre fondos amarillos y negros.⁹

Al mismo tiempo que Pinturicchio, Filippo Lippi (capilla Carafa, Santa María Sopra Minerva en Roma (1488-1493); capilla Strozzi, Santa María Novella (1487-1502)), Luca Signorelli (capilla San Brizio, catedral de Orvieto (1500-1504)) y el Perugino (Sala de las Audiencias, Colegio del Cambio en Perugia (1499-1500))

⁹ *Pinakes*: tablas votivas de madera pintada, terracota pintada o piedra, que se depositaban en los templos griegos. En el teatro de la antigua Grecia, los pinakes de madera, tallados en piedra, o incluso fabricados con telas, se colgaban como fondo de las escenas. En la pintura romana del III y IV estilo estas tablillas, sostenidas por seres híbridos, representan casi siempre escenas mitológicas o paisajes.

son los otros famosos pintores del *Quattrocento*, cuyas decoraciones grutescas demuestra un conocimiento arqueológico de la *Domus Aurea*. Sin embargo, a veces estos artistas no dudan en incluir en sus frescos un repertorio fantástico que toman del periodo gótico, como lo hace Signorelli en la catedral de Orvieto, donde crea unos híbridos más parecidos a los *grylles* góticos que a los monstruos clásicos.¹⁰

No obstante, será el 1500 el siglo del grutesco. En unas décadas, esta decoración que en 1400 sólo se utilizaba dentro de espacios restringidos, preferentemente en las falsas pilastras y arcos que encuadraban las historias bíblicas o mitológicas, empezará a invadir las bóvedas y las paredes de los palacios, iglesias y capillas, así como también los tapices, la cerámica y los muebles; la consagración oficial de este género de decoración tendrá lugar en Roma, donde nació.

Como relata Nicole Dacos, en realidad Rafael no estaba muy interesado en estas decoraciones en un principio; será su colaborador Giovanni da Udine, quien quedará impresionado al visitar las grutas de la *Domus Aurea* y se dedicará a estudiar y copiar sus decoraciones. Bajo la dirección de Rafael, su maestro, se esforzará junto con sus compañeros por revivir la atmósfera de los palacios romanos en la *Stufetta* del cardenal Bibbiena, la *Loggetta* y la *Loggia* de Leone X.¹¹ La indecisión de Rafael, cuya obra artística representa el perfeccionamiento de los ideales de armonía y equilibrio del Renacimiento, no tiene por qué asombrar si consideramos la ambigüedad de la decoración a grutesco, clásica en su origen, pero anticlásica en su substancia.

En 1517 el cardenal Bibbiena encarga a Rafael la decoración pictórica de la *Stufetta*, un cuarto privado en el departamento del prelado al interior de los Palacios Vaticanos. Seguramente Rafael hizo

¹⁰ *Ibid.*, p. 88.

¹¹ *Ibid.*, 1969, pp. 100-101.

el dibujo general, pero los detalles de la decoración los delegó a sus discípulos, y entre ellos a Giovanni da Udine.

La decoración se extiende en toda la pared utilizando un fondo rojo como en la pintura antigua, y está organizada en recuadros simétricos que contienen las mismas arquitecturas ligeras de la pintura romana del IV estilo. Monstruos marinos, *putti*,¹² fauna real e imaginaria llenaban las paredes junto con varias divinidades que se entrelazaban con zarcillos, entre los cuales aparecían *pinakes* con paisajes o con sujetos eróticos.

En la *Loggetta* del cardenal Bibbiena en 1509, el espíritu escenográfico de la *Domus Aurea* reaparece casi intacto gracias a la labor de Giovanni da Udine. La composición de la bóveda está inspirada directamente en la del criptopórtico de la *Domus Aurea*: la misma repartición geométrica con pequeños encuadres rectangulares, cada uno albergando un monstruo, animal o criatura mitológica, y hasta la misma arquitectura fantástica con columnas sutiles y alargadas que alberga una divinidad. Esta alternancia de profundidad, perspectiva y fondos planos, de mimesis y fantasía, la encontramos también en la *Domus Aurea*.¹³

Al utilizar el grutesco en la decoración de las paredes de una logia, espacio abierto hacia un jardín, Giovanni da Udine encuentra la arquitectura ideal para este tipo de decoración, que por su carácter pagano, lúdico, y por su composición vegetal, se adapta perfectamente a este espacio. A veces en imitación de las pérgolas de los jardines, las logias de los palacios renacentistas a lo largo de todo el siglo XVI encontrarán en el grutesco su decoración ideal.

¹² *Putti* (plural de *putto* en italiano) son motivos ornamentales consistentes en figuras de niños, frecuentemente desnudos y alados.

¹³ A. Zamperini, *Le Grottesche: il segno della pittura nella decorazione parietale*, Arsenale, 2007, pp. 109-110.

La *Loggetta* tiene una influencia reducida en el 1500 por no ser fácilmente accesible para los artistas. El primer monumento que servirá de modelo para el desarrollo del grutesco en el siglo XVI será la *Loggia* situada en el segundo piso de los Palacios Vaticanos que Rafael y sus discípulos decorarán entre 1517 y 1519, bajo encargo del papa León X Médici. Aquí la decoración no se extiende libremente sobre la pared, como en la *Loggetta*, sino verticalmente en el encuadre de falsas pilastras alineadas una tras otra y en la bóveda, donde encuadran episodios ya no de la mitología clásica, sino de la Biblia. Junto a las pinturas, Giovanni da Udine empleó la antigua técnica del estuco blanco tomada de los maestros romanos, y aportó un gusto nuevo para la representación de la naturaleza. La evolución hacia este naturalismo se nota sobre todo en las flores, las frutas y los vegetales que forman guirnaldas y que constituyen casi naturalezas muertas, así como en los numerosos animales, todos representados de una manera muy realista (Fig. 4). La última decoración a grutesco que Giovanni ejecuta bajo la dirección de Rafael y que continuará después de su muerte, con Giulio Romano y Baldassarre Peruzzi, será la Loggia de Villa Madama (1518-1525), encargada por el cardenal Julio de Médici.¹⁴

A diferencia de los experimentos heterogéneos que realizaron los artistas entre 1400 y 1500, en donde se podían todavía encontrar en las decoraciones del grutesco monstruos de inspiración medieval, el taller de Rafael había logrado impregnar los grutescos de un sabor totalmente clásico, organizando esta forma ornamental según un orden geométrico y concentrándose en detallar realísticamente cada uno de sus componentes.

¹⁴N. Dacos, p. 111.



Fig. 4. Ciudad del Vaticano, Palacios Vaticanos, Logias de León X (1517-1519). Rafael y discípulos (1517-1519).

De todo lo maravilloso que el medioevo había diseminado en los *marginalia*¹⁵ y relieves de catedrales, sólo una pequeña porción se recuperó en el imaginario del Renacimiento italiano, y además tuvo que sujetarse a reglas bien precisas que guardaban una cierta lógica. Estas premisas que validaban la inserción de los grotescos en el repertorio *all'antica*, armonizando los excesos y disonancias, permitieron la divulgación a gran escala de las decoraciones de la *Domus Aurea*, antes en Roma y después en el resto de Italia.

Sin embargo, el nacimiento de este nuevo género artístico fue criticado por muchos tratadistas de la época. La polémica comenzó

¹⁵ *Marginalia*: notas, glosas, comentarios hechos al margen de un libro. El término se usa también para describir los dibujos en los márgenes de los manuscritos iluminados.

sobre la base de lo clásico y lo anti clásico y el concepto de mimesis. Si, por una parte, la imitación de los antiguos llevaba a adoptar esta ornamentación, por otra parte tenía que ser rechazada con base en la teoría clásica de estricta imitación de la naturaleza.

Como afirma Andrés Chastel, los grutescos representan la negación del espacio perspectivo renacentista, la ausencia de un lugar en donde situar los objetos y las figuras, la distribución incoherente y a veces desproporcionada de la vegetación, y arquitectura y figuras que se oponen a la distribución lógica de las cosas en una superficie plana.¹⁶ No solamente las reglas de representación renacentistas son subvertidas, sino también el sujeto representado —que no es una “historia”, como recomendaba el arquitecto León Battista Alberti en su tratado *De la Pintura*.

El grutesco es una negación consciente de las reglas de representación, y por esta razón se puede considerar el primer índice de una reacción anti clásica contra las proporciones áureas del Renacimiento. La mayor parte del corpus decorativo del grutesco está formado por elementos móviles: zarcillos, hojas que forman espirales, niños alados cabalgando y danzando, cintas que se enrollan o anillos que se unen, arquitecturas lábiles, decoraciones colgadas. Será esta movilidad, que supone inestabilidad e inseguridad, así como las representaciones de figuras humanas monstruosas con gestos y actitudes exageradas, lo que caracterizará la expresión de las formas del manierismo en contraposición al Renacimiento. De hecho, los artistas manieristas romanos y toscanos fueron quienes difundieron los grutescos por toda Italia, insertándolos en las decoraciones de palacios y villas.¹⁷

¹⁶ A. Chastel, *La grottesque, essai sur l'ornement sans nom*, París, Le Promeneur, 1988, p. 25.

¹⁷ E. Saccomani, “Le Grottesche Venete del 500”, en *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 1970-1, tomo CXXIX, pp. 294-343.

La coerción progresiva y las restricciones que se ejercen sobre la pintura mitológica después del Concilio de Trento, además de la crítica hacia el arte manierista, contribuyeron en parte con el desarrollo de una creatividad propia del grotesco que sirvió como válvula de escape o espacio de libertad para los artistas durante todo el periodo post-tridentino, durante el cual se intentó poner límites y reglas a la creación artística.¹⁸

Iconografía y temas de los grotescos

Sobre el significado de la decoración grotesca, existe mucha discusión por parte de diferentes investigadores que no han dado respuestas unívocas. Es lógico pensar que al principio esta decoración, como había pasado con los candelabros y panoplias de los relieves romanos, sólo tuvo un fin ornamental, pero que con el paso del tiempo adquirió una potencialidad para desarrollar un lenguaje que podía transmitir algunos mensajes, sin que por ello pensemos que toda la ornamentación grotesca pueda tener un valor significante.

El arquitecto italiano Pirro Logorio será uno de los primeros tratadistas que intentará realzar el sentido del grotesco fijándose en el aspecto de la metamorfosis, por el cual las figuraciones grotescas vienen a representar el mundo de los temas mitológicos y alegóricos con un cierto valor simbólico que sólo el hombre erudito puede leer y comprender.¹⁹ Son estos aspectos misteriosos y simbólicos los que hacen que los grotescos pertenezcan al repertorio manierista, es decir, a un mundo que se relacionará con el artificio, el sortilegio, la magia y el capricho.

¹⁸ P. Morel, *op. cit.*, p. 33.

¹⁹ P. Logorio, *Libri dell'Antichità*, vol. VI, pp. 151-161, Archivio di Stato, Torino.

Los grutescos serán una forma de expresión docta y rebuscada que reflejará el gusto *cinquecentesco* por el *concettismo* de la élite de intelectuales de la época. De hecho, los temas de los grutescos se desarrollan en Italia paralelamente con cierta orientación en la literatura que despierta el interés para las curiosidades eruditas. Ya a finales del 1400 se había publicado en Venecia la obra *Hyperotomachia Poliphili* (1499), de Francesco Colonna, que se puede considerar como una primera demostración de esta tendencia hacia lo fantástico, lo bizarro, el detalle arqueológico, erudito y misterioso. Las xilografías de esta obra parecen grutescos, aun sin tener una relación directa con los prototipos neronianos, sino más bien con los jeroglíficos egipcios.

Los humanistas del Renacimiento aprendieron de las fuentes antiguas que los jeroglíficos contenían un código secreto. En 1419 un sacerdote florentino llevó a Florencia un manuscrito griego *Hieroglyphica*, atribuido a Horapollo y datado del siglo IV d.C. Este manuscrito, que se publicó en 1505, parecía ofrecer la respuesta al enigma egipcio y a la sabiduría oriental, pues contenía 189 descripciones de jeroglíficos con sus interpretaciones.

Así, pronto el texto de Horapollo se convirtió en la obra clave sobre jeroglíficos. Los símbolos expresados mediante los jeroglíficos eran —en la opinión de los pensadores renacentistas— reconciliables con los significados ocultos de la mitología clásica y con la revelación hebrea y cristiana, y fueron un importante vehículo de comunicación de pictógrafos esotéricos.²⁰ En el *Cinquecento*, muy conocido era también el tratado de Piero Valeriano *Hieroglyphica sive di sacris Aegyptiorum aliarumque Pentium*, publicado en 1556. Se trata de una vasta compilación para la cual el autor utilizó igualmente a Horapollo, el *Physiologus*, la Cábala y la Biblia.

²⁰R. Wittkower, 1972. “Hieroglyphs in the Early Renaissance”, en Bernard S. Levy, *Developments in the Early Renaissance*, Albany: State University of New York Press, 1972, pp. 57-72.

En el siglo XVI estaban en boga también los emblemas. Andrea Alciato publicará su colección de emblemas en 1531 con el título de *Emblematum liber*. Su obra nace de la intención humanista de crear un equivalente moderno a los jeroglíficos egipcios. Siguiendo a Plutarco, Alciato afirmaba que el simbolismo clásico y los jeroglíficos son lo mismo. Esta asociación de emblemas y jeroglíficos en el contexto de un lenguaje simbólico y figurado es un hecho comúnmente aceptado en el siglo XVI. A todo esto hay que añadir la moda de las empresas, que se origina también de los jeroglíficos de Horapollo y que pretende ser una forma de celebración –a través de símbolos– de las familias y dinastías.

La difusión de la cultura de los jeroglíficos y el desarrollo de la moda de las empresas y de los emblemas hicieron posible que los grotescos participaran junto con estos elementos en la formación de un lenguaje oculto y erudito –en boga en el *Cinquecento*–, asumiendo así un valor alegórico. No hay que olvidar tampoco la influencia que tuvieron las doctrinas esotéricas de los filósofos neoplatónicos en las artes del Renacimiento. Estos humanistas intentaron mostrar que Platón y las revelaciones precristianas atestiguaban la verdad del cristianismo por medio de misterios velados. Junto con Ficino, muchos otros neoplatónicos mantenían que Moisés y los griegos habían recibido su sabiduría de los egipcios.

Cada vez que se necesitaba eternizar la gloria de una familia, los grotescos se utilizaron para afirmar escudos, metáforas o episodios alegóricos que hacían referencia a la virtud del comitente e incorporaban emblemas y empresas.²¹

²¹ *Emblema*: concepto moral destinado a un público amplio y no tan culto como la empresa. Su concepto alude a un aviso o consejo para la colectividad. Lleva por lo general un epigrama que describe el concepto. Admite todo tipo de figuras (históricas, fabulosas, humanas, de animales, etcétera). *Empresa*: concepto heroico o amatorio de un individuo. El mote ha de ser agudo, equívoco y enigmático. No lleva epigrama. La empresa no debe emplear la figura humana. Cuando la empresa es amorosa, puede transmitir un mensaje codificado por la enamorada.

La decoración de Villa Madama por Giovanni da Udine es importante en la historia del grutesco, no solamente por la cualidad de los estucos y los grutescos neronianos, sino también por la integración de las empresas de familia. En esta villa, las empresas que tradicionalmente se representaban en un espacio circular o rectangular, circundado de grutescos, siguen siendo mostradas aparte, pero los elementos de las empresas se encuentran también en la decoración a grutesco que está alrededor.²²

Esta integración de las empresas familiares al grutesco en Villa Madama insta una característica dominante en la decoración del siglo XVI. Las familias Médicis, Gonzagas, Farnese, Saboya y otros clanes ilustres van a decorar sus villas y palacios con grutescos con elementos que se relacionan con sus empresas familiares. Es el caso de la Sala de las Empresas del Palacio Te, decorada por Giulio Romano, donde los *putti* del grutesco sostienen los escudos de la familia Gonzaga y empresas que aluden a la fidelidad en política y amor (Monte Olimpo, perro, tórtola), mientras otras como la salamandra aluden al temperamento sensual de Federico Gonzaga (Fig. 5). En los departamentos del jardín secreto, empresas como el Monte Olimpo son parte de la decoración a grutesco.²³

Será precisamente durante la Contrarreforma cuando se desarrollará esta unificación temática del grutesco, que se ajustará a los frescos principales de una bóveda.

²²P. Morel, *op. cit.*, p. 24.

²³La empresa de la salamandra venía con la leyenda: *Quod huic deest me torquet* (“Lo que no tiene esta criatura me atormenta a mí”). Esto se refería a la sangre caliente y a los tormentos de amor que la salamandra no tenía (se consideraba de sangre fría), mientras Federico Gonzaga sí, por su amada Isabella Boschetti. Gianna Suitner, Chiara Tellini, *Palazzo Te in Mantua*, Electa, 2004, p. 50.



Fig. 5. Mantova, Palacio Te, Sala de las Empresas, Giulio Romano (1527-1528). Detalle del friso con *putto* que sostiene la empresa de la salamandra.

La decoración del palacio de los Farnese en Caprarola es uno de los mejores ejemplos de una villa con decoración a grutesco que se adapta a los temas iconográficos de cada sala. La decoración se hizo en los años 1561-1569 bajo la dirección de Taddeo Zuccari, con un programa iconográfico centrado en la glorificación de la familia y donde se insertan episodios alegóricos que aluden a las virtudes de los comitentes, a paisajes que representaban el palacio y a las localidades que

pertenecían a la familia. Pero lo más importante es que aquí los grutescos no sólo incorporaron los emblemas y empresas de la familia, sino que se adaptaron a los temas de las salas.²⁴

Otro ejemplo interesante de decoración a grutesco con un valor esotérico y oscuro lo encontramos en el norte de Italia, en la decoración de Villa Emo del arquitecto Palladio (1565). Aquí la decoración a grutesco lleva elementos que aluden a la fecundidad y a ritos propiciatorios y adivinatorios, así como a la lucha contra el maligno, todos temas ya representados con un gusto y una sensibilidad pictórica claramente manieristas.²⁵

También la teoría de los jeroglíficos produjo en el siglo XV, y sobre todo en el XVI, unos programas iconográficos que incorporaron los grutescos. En el Apartamento de Alejandro IV Borgia (1492-1494), Pinturicchio representa la historia de Isis y Osiris: la muerte de Osiris, su reencarnación como el buey Apis, y el Apis cristianizado que adora la cruz, a la Virgen y al papa Borgia. Esta historia fue un pretexto para insertar al toro heráldico de los Borgia en la decoración a grutesco.²⁶

Sin embargo, uno de los más refinados ejemplos de grutescos y jeroglíficos en el ámbito religioso se encuentra en la Biblioteca del Convento de San Juan Evangelista en Parma. (1573-1575).²⁷ En la sala adjunta a la Cámara de San Paolo, decorada en 1514 por Alejandro Araldi para la abadesa Giovanna da Piacenza, se trazaron jeroglíficos inspirados en el texto de Horapollo que aparecen junto a escenas mitológicas y bíblicas. La misma decoración a grutescos, mezclada con jeroglíficos, la encontramos en la Loggia de la Musas de Palacio Te. No es de extrañar que Giulio Romano escogiera este tipo de ornamentación, con sus mensajes esotéricos, para uno de los cuartos

²⁴ P. Morel, *op. cit.*, p. 30-31.

²⁵ E. Saccomani, *op. cit.*, pp. 294-343.

²⁶ R. Wittkower, *op. cit.*, pp. 57-72.

²⁷ A. Zamperini, *op. cit.*, pp. 98-99.

privados de su patrón, cuyo acceso sólo se permitía a los hombres eruditos de la corte, los únicos que podían descifrar estos mensajes y gozar de “placeres” culturales que no estaban al alcance de todos.

Difusión del grutesco en Europa

La decoración a grutesco se difunde en Europa a través de los dibujos y grabados que tomaron los artistas que visitaron la *Domus Aurea*, así como los tapices de manufactura flamenca inspirados en los dibujos de la escuela de Rafael. Los grabados fueron realizados no solamente por artistas italianos, sino también por extranjeros que viajaron a Roma desde Francia y sobre todo desde Flandes. En los grabados, los artistas flamencos tuvieron un rol prominente; el más importante de estos artistas fue Cornelis Floris (1513/14-1575), escultor y grabador que visitó Roma en 1538 y a quien se debe la difusión de los grutescos en los Países Bajos. Los grabados que hizo entre 1548 y 1557 contienen diferentes arquitecturas y tipos de máscaras; en algunas series de estos grabados encontramos también horribles mezclas de cartílagos, mucosas, órganos, estructuras suaves, caprichos repugnantes y caricaturales que conjugan el gusto manierista con las tradiciones nórdicas.²⁸

La difusión del grutesco también se debe a la exportación de mano de obra italiana especializada en Europa. En 1531, por ejemplo, llega a Francia el pintor manierista Rosso Fiorentino, que será empleado por el rey Francisco I para decorar la galería del palacio de Fountainbleu. Rosso Fiorentino crea un increíble despliegue de sátiros, máscaras, *putti* e híbridos en estuco que se encuadran en las escenas pintadas.

²⁸ *Ibid.*, p. 168.

Un poco más tarde, en 1532, otro artista italiano, Primaticcio, llega a Francia y decora a grutesco –esta vez pictórico– la Galería de Ulises, en la misma residencia real.

Cuando el Renacimiento –movimiento que nace en Toscana a principios del siglo XV– se extiende por el resto de Europa en la segunda mitad del siglo XVI, ya es un hecho consumado y muchos de los artistas italianos que trabajan en ese periodo están influenciados por la corriente manierista que se desarrolla alrededor de 1530-1540 en la Italia central. De hecho, algunos de estos maestros manieristas, criticados en sus lugares de origen, fueron empleados por mecenas extranjeros, como es el caso de Rosso Fiorentino, difundiendo así en Europa una decoración grutesca que tiene connotaciones del manierismo.

En España, la decoración grutesca se asocia con un tipo de estilo arquitectónico denominado “plateresco”, que se produce a lo largo del siglo XVI. Este estilo, a veces denominado Renacimiento español, en realidad no es un estilo renacentista tal y como se entiende en Italia, debido a los presupuestos socioculturales y políticos de España. La Contrarreforma, muy poderosa en España, hace que permanezca un espíritu religioso medieval que no permite la difusión de la cultura antigua como en Italia, y por otro lado, se intenta expulsar a erasmistas e iluminados. Por estas razones, permanecen las formas góticas hasta muy avanzado el siglo XVI, y las formas italianas renacentistas (salvo en algunos casos, como en el palacio de Carlos V) se interpretarán más como ornamento que como estructura. En el estilo plateresco, la decoración grutesca será el único elemento renacentista de la arquitectura, permaneciendo la estructura de los edificios prevalentemente gótica. En un primer periodo, el grutesco se introduce en España por medio de artistas italianos que trabajarán para un reducido número de altos aristócratas que se empeñan en una misión italianizante. Estas primeras ornamentaciones están inspiradas directamente en los modelos de Rafael. En 1533, el pintor romano Giulio Aquili trabajaba al servicio de Francisco de los Cobos para decorar las casas principales que este último había comenzado a

construir en el año 1524 en Valladolid. Aquili introdujo en esta obra un repertorio de grotescos inspirados en las logias vaticanas. La misma decoración sobre fondo blanco y rojo, inspirada en la *Stufetta* del cardenal Bibbiena, la encontramos en las estancias del tocador o peinador de la reina en la Alhambra de Granada, misma que fue decorada por Aquili en 1537. Este espacio además consta de una antecámara llamada de la *estufa*.²⁹

Pero, aparte de estas excepciones de grotescos pintados, en España el grotesco se desarrolla preferentemente en la ornamentación interior y exterior de la arquitectura (columnas, pilastras, frisos, tímpanos), así como en el adorno escultórico de los retablos y sepulcros funerarios.

El grotesco penetra en España también por dibujos, láminas y grabados sobre todo provenientes de Alemania y de los Países Bajos, que tenían una estrecha relación política con España. Estos grabadores flamencos (entre quienes destaca Lucas van Leyden) muestran una gran imaginación que aporta nuevos elementos de tradición nórdica a la decoración grotesca, elementos que acentuarán la representación de la figura humana en forma monstruosa, mucho más cercana al estilo manierista que a las decoraciones neronianas y rafaelescas.

Finalmente, al analizar la decoración grotesca en España, hay que tomar en cuenta su simbiosis con las tendencias artísticas autóctonas que son, además de la gótico-flamenca, la hispanomorisca.

La ornamentación grotesca que define el estilo plateresco es finalmente una mezcla de aportaciones que, sin embargo, tuvo mucha fortuna en la Península, invadiendo hasta las fachadas de las iglesias y creando verdaderos tapices escultóricos, como en la Universidad de Salamanca. Estas decoraciones, a diferencia de las italianas, serán en

²⁹ A. Zamperini, *op. cit.*, p. 185.

su mayoría escultóricas e incluirán también (como en Salamanca) bustos de personajes en medallones con sentido heráldico y triunfal; representaciones de alegorías –sobre todo de virtudes y vicios–; elementos que aluden a la muerte, como calaveras, y a veces animales y monstruos de tradición medieval como el basilisco.³⁰

A finales del siglo XVI, los grutescos desaparecen casi por completo en Italia, para reaparecer en el siglo XVIII ya con características neoclásicas. En la segunda mitad del siglo, con la publicación de los resultados de las excavaciones arqueológicas de Herculano (1738) y Pompeya (1748), el nuevo interés por el arte clásico llevará a un regreso del grutesco basado ahora en estudios filológicos.

Esta total aceptación de la decoración grutesca como parte de una recuperación arqueológica del arte clásico en el siglo XVIII, por un lado conllevó la superación de las polémicas generadas durante el Renacimiento sobre su ambigüedad y significado, y por otro lado quitó al grutesco su poder subversivo y simbólico, volviéndolo así una simple decoración *all'antica*.

³⁰ J. Fernández Arenas, “La decoración grutesca: análisis de una forma”, en *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Art*, no. 5, 1979, p. 5-20.

EL ESPLENDOR DEL GRUTESCO EN LOS CONVENTOS NOVOHISPANOS DEL SIGLO XVI

Ma. Celia Fontana Calvo

De sinuosas y caprichosas formas, llenos de detalles curiosos y repetidos con insistencia, los grutescos fueron el complemento decorativo ideal en los conventos del siglo XVI en la Nueva España. Hasta la fecha, no son muchos los investigadores que se han ocupado de ellos, pero su abundancia e interés iconográfico merecen, sin duda, un estudio de largo alcance al que quiere contribuir este trabajo.

A partir del análisis de obras franciscanas, fundamentalmente, se trata de analizar aquí el papel de la decoración icónica en la arquitectura plateresca novohispana, abordando aspectos como las diferentes tradiciones temáticas de los motivos, su distribución espacial y el significado concreto de algunos de ellos. Es decir, se estudian los grutescos desde el punto de vista decorativo y de significado, mediante la conciliación de dos perspectivas de análisis que en muchos casos se han considerado excluyentes.¹

¹ Este trabajo forma parte del proyecto “Un arte entre dos mundos: la pintura mural novohispana del siglo XVI” (Conacyt 91033, 2008) y también se enmarca en el proyecto I+D+i: “El acabado en la arquitectura: los revestimientos cromáticos y otros sistemas decorativos asociados. De la Edad media a las intervenciones de restauración contemporáneas” (HAR 2009-12583).

El grutesco y la arquitectura adornada

Con la exploración de la *Domus Aurea* de Nerón a partir de 1480, se descubrió un repertorio de motivos denominados grutescos, de base decorativa –y en buena medida, con carácter fantasioso– que se incorporaron rápidamente al arte renacentista. Sus formas armonizaban a la perfección con la ornamentación de base clásica y con los redundantes adornos heredados del último gótico, utilizados entonces en el norte de Italia. Por otro lado, los grutescos, que nacieron en la antigüedad como complemento interno, se adaptaron también al exterior de los muros en forma de relieves, dando lugar a un tipo de arquitectura “adornada” y “parlante” a través de formas icónicas, sin insertarse nunca en el sistema morfológico estructural del edificio.²

En España se desarrolló durante el Protorrenacimiento la arquitectura adornada, en su modalidad denominada plateresca. En ella, las formas del último gótico y la tradición mudéjar funcionaron como campo abonado para la aceptación del grutesco, difundido muy rápidamente en pinturas murales, tapices y grabados. La arquitectura novohispana heredó de forma natural esta tradición y sus modelos.

Sebastián de Covarrubias, en el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), define el grutesco como:

... cierto modo de pintura remedando lo tosco de las grutas y los animalejos que se suelen criar en ellas, y sabandijas y aves nocturnas... Este género de pintura se hace con unos compartimentos, listones y follajes, figuras de medio sierpes medio hombres, sirenas, esfinges, minotauros, al modo de la pintura del famoso pintor Jerónimo Bosco.³

² L. Müller Profumo, *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, Madrid, Cátedra, 1985, pp.150-154.

³ S. de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* (ed. Felipe Maldonado, revisada por Manuel Camarero), Madrid, Castalia, 1995, p. 608.

La liga entre el grutesco y la gruta misteriosa, con su fauna particular, es muy evidente en la tardía conceptualización española, y muy significativa la relación de las figuras híbridas con la pintura de El Bosco. Esto sucede porque además del componente clásico, el otro ingrediente fundamental del grutesco hispano son las *drôleries* nórdicas, cuyas figuras monstruosas fueron retomadas por el gran pintor flamenco en su obra, tan inquietante como admirada.⁴ El vocabulario arquitectónico español y novohispano del siglo XVI considera los grutescos como *obra romana*. Las ordenanzas de doradores y pintores, otorgadas en la ciudad de México en 1557 y reformadas en 1686, especifican que los pintores “que huvieren de labrar el fresco sobre encalados, se examinen de lo Romano, y de follages, y figuras”.⁵

El plateresco novohispano y el grutesco

La arquitectura civil y religiosa de la Nueva España durante el siglo XVI se desarrolló en buena medida bajo los parámetros del estilo plateresco. En 1539, Cristóbal Villalón comparó las ricas y finísimas labores de la mejor arquitectura gótica española con los “maravillosos artificios de plata”.⁶ Pero el término plateresco no se aplicó nominalmente a ninguna etapa del arte gótico, sino hasta la primera arquitectura del Renacimiento español, a raíz del comentario de Diego Ortiz de Zúñiga sobre el ayuntamiento de Sevilla en 1677: “... revestido

⁴ Sobre la importancia de las *drôleries* en la composiciones agrutescadas, véase André Chastel, *El grutesco*, Madrid, Akal, 2001, pp. 42-43.

⁵ F. del Barrio Lorenzot, *Ordenanzas de gremios de la Nueva España*, México, Secretaría de Gobernación, 1920, p. 20.

⁶ A. Ávila, *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 77.

de follajes y phantasias de excelente dibujo, que los artistas llaman plateresco, que hace bellísima apariencia, aunque la delicadeza de sus labores las hace más sujetas a las ofensas del tiempo”.⁷

Con posterioridad, todos los estudiosos de la arquitectura plateresca han señalado su carácter atectónico, pues en palabras de Fernando Chueca, sólo “buscaba campos donde desarrollar y encerrar su fantasía”,⁸ concretamente en forma de grutescos. La mayor parte del grutesco español se encuentra adaptado al relieve; por ello, José Fernández Arenas dice que “casi no se puede hablar de grutesco pintado, salvo contadas excepciones”.⁹ Pero quizás esta ausencia se deba a la destrucción de muchos recubrimientos interiores de la época, pues la pintura de los conventos novohispanos hace pensar en motivos paralelos y semejantes en España.

Los edificios conventuales novohispanos de las tres órdenes mendicantes son construcciones robustas, eminentemente funcionales y desde luego sobrias, como exigía la obediencia a la santa pobreza, con pocos guiños a la decoración excepto en las casas de los agustinos. Al interior, sin embargo, todas las salas, casi sin excepción, se decoraron con pinturas, generalmente en grisalla, siguiendo la recomendación de Serlio, quien sugería utilizar el blanco y el negro en la pintura de los muros para no dañar la arquitectura.¹⁰ Es claro que para los frailes, estas pinturas no sólo servían para animar visualmente los espacios, sino que tenían un alto contenido semántico.

⁷ D. Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, tomo IV, Madrid, Imprenta Real, 1796, pp. 21-22.

⁸ F. Chueca Goitia, *Arquitectura del siglo XVI, Ars Hispaniae*, vol. XI, Madrid, Plus Ultra, 1953, p. 138.

⁹ J. Fernández Arenas, “La decoración grutesca. Análisis de una forma”, *D’Art: Revista del Departament d’Historia de l’Arte*, no. 5, Barcelona, 1979, p. 13.

¹⁰ “Del ornamento de la pintura para por de fuera y dentro de los edificios”, F. LXXIV, libro IV, en S. Serlio, *Tercero y cuarto libro de arquitectura* (ed. facs.), Valencia, Albatros, 1977. .

En consonancia con la sobriedad requerida, en pocos exteriores conventuales se prodigaron los motivos esculpidos. Pero cabe mencionar dos excepciones: un grupo de fachadas agustinas, con la de Acolman a la cabeza, y la inacabada capilla abierta franciscana de Tlalmanalco. Esta obra interesa sobre todo por la riqueza de su mensaje, estudiado por Gustavo Curiel. Allí se puso de manifiesto para los nuevos convertidos las dos formas de vida por las que puede optar el cristiano: la de la virtud y la salvación, o la del pecado y la condenación.¹¹ En general, los relieves existentes subrayan algunas partes destacadas de las fachadas: la rosca del arco de ingreso, las jambas o el alfiz de la portada.

En el interior de los edificios, los grutescos están pintados ya sea en cajas de sentido vertical o, sobre todo, en bandas horizontales –los “compartimentos” de los que hablaba Covarrubias–. Siguen así las normas referidas por Vasari en *De la peinture*, donde da a entender que tras ser descubiertos, los pintores aplicaron los grutescos libremente en cualquier soporte mural, pero después “se introdujeron las reglas y se limitó la maravilla a los frisos y a los compartimentos a decorar”.¹² Es decir, se relegan al formato y a la categoría de los *marginalia*, en los que siempre había existido cierta permisividad. Los grutescos responden a composiciones en torno a un eje de simetría, y poseen una continuidad que enlaza unos seres o elementos con otros por su capacidad de transformación y metamorfosis a partir de una base, generalmente vegetal. André Chastel explica cómo se insertaron en el mundo del grutesco el “follaje habitado” y el candelabro, procedentes de la escultura antigua.¹³

¹¹ G. Curiel, *Tlalmanalco. Historia e iconología del conjunto conventual*, UNAM, México, 1988.

¹² Citado en André Chastel, *El grutesco...*, *op.cit.*, p. 31.

¹³ *Ibid.*, p. 43.

La falta de documentación hace difícil saber cuándo se comenzaron a usar los grutescos como complemento decorativo en Nueva España. Las primeras construcciones debieron completarse con grutescos después de ser decoradas por primera vez. Originalmente, las escenas del convento de Huejotzingo y del claustro de Cuernavaca se filetearon de negro. Este primer complemento es visible en murales tan emblemáticos como la *Tota Pulchra* del convento poblano, donde un sencillo marco encuadra el tema principal, o las pinturas de la sala *De profundis*, con sus parejas de santos alojados en enmarcaciones y hornacinas tardías, puestas en evidencia por los desajustes de las pinturas.¹⁴ Algo más tarde, los frisos horizontales se usaron con la máxima coherencia para delimitar las partes del muro, señalando la inferior y la superior: desde la parte alta del guardapolvo hasta el arranque de la cubierta. Asimismo, combinados con composiciones verticales, adornaron los márgenes de las escenas pintadas como si se tratara de orlas librescas, de las que tantas veces proceden. Santiago Sebastián halló los modelos de los frisos utilizados en la fabulosa escalera de Actopan en la caja decorativa del frontispicio del libro *Brevissima relación de la destruycion de las Indias*, de fray Bartolomé de Las Casas (1552).¹⁵

Además, en ocasiones, las formas occidentales se modificaron y adoptaron siluetas mesoamericanas, cambiando también de carácter y adquiriendo un significado más evidente. Este proceso es observable en los frisos altos de la iglesia de Cuernavaca. Sus elementos derivan de los usados en el *De profundis* de Huejotzingo, pero se reconfiguran

¹⁴M. C. Fontana Calvo, *Las pinturas murales del antiguo convento franciscano de Cuernavaca*, Gobierno del Estado de Morelos, Catedral de Cuernavaca, UAEM, 2010, pp. 47-48.

¹⁵S. Sebastián López, José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert de Mesa, *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia, primera parte, Summa Artis*, vol. XXVIII, Madrid, Espasa Calpe, 1985, pp. 48 y 50-51.

y modifican su fisonomía —insertando símbolos mesoamericanos como el del oro— para señalar la dignidad de la corona de María Reina. Poco habitual es la utilización de soportes antropomorfos; por eso son tan interesantes los que flanquean el acceso al refectorio de Zinacantepec, tomados directamente de la portada del libro *Dialogo de doctrina christiana*, de fray Maturino Gilberti (1559), tal como averiguó Erika Leyva.¹⁶

Bernardo de Claraval en el siglo XII intentó frenar el desarrollo de la imagen en los monasterios, mediante la crítica al deleite con que los monjes se complacían en ella. Pero unos siglos después, los responsables de las órdenes religiosas explotaban todas sus posibilidades didácticas, devocionales y culturales. En un plan perfectamente estructurado, las imágenes se sometieron a una jerarquía que las convirtió en principales y complementarias. Los grutescos casi siempre funcionan como elementos secundarios, pero no como accesorios triviales, pues redundan en temas destacados y, en algunos casos, se convierten en lo sustancial de la decoración. A veces recuerdan la titularidad del establecimiento, repitiendo con insistencia el escudo de la orden (Atlalahuacan, Yecapixtla), o ayudan a desarrollar la función de un determinado ámbito, como la meditación en el claustro, si se colocan en serie los atributos pasionarios (Yautepec).¹⁷ En conventos como Zinacantepec o Ixmiquilpan, destacan como protagonistas. En el primer caso, los muros de todo el convento exhiben un tema fundamental fruto del mestizaje: un “atado de años” defendido por feroces leones, símbolo de la nueva era iniciada con la

¹⁶E. Leyva Méndez, *Pintura mural en el convento de San Miguel, Zinacantepec, Estado de México*, tesis de maestría inédita, dirigida por Ma. Celia Fontana Calvo, Facultad de Artes, UAEM, septiembre de 2009.

¹⁷M. C. Fontana Calvo, “La pintura mural de los conventos del estado de Morelos”, en Rocío Rueda Hurtado (coord.), *Atlas municipal del estado de Morelos*, México, UAEM-Praxis, 2006, p. 246.

llegada del cristianismo, ubicado en paralelo con el escudo de las Cinco Llagas. Espectacular, por lo monumental, es Ixmiquilpan, en cuya iglesia los frisos de grutescos adquieren proporciones colosales. Al tema han hecho aportaciones muy interesantes Elena Isabel Estrada de Gerlero, Pablo Escalante Gonzalbo y Víctor Manuel Ballesteros García. Todos ellos interpretan la batalla que enfrenta a dos bandos guerreros como una *psicomaquia*, o lucha del alma entre el bien y el mal. Sin embargo, lo más probable es que la obra presente concretamente la llegada de Cristo a las tierras mesoamericanas como un nuevo Quetzalcóatl, el águila cuyo ejército vence al del jaguar Tezcatlipoca. Por esta razón los dioses mesoamericanos, representados mediante sus animales, se encuentran enfrentados en el sotocoro de la iglesia.¹⁸

Repertorio de motivos

En el siglo XVI numerosos teóricos rechazaron el uso del grutesco (Cellini, Scamozzi, Vasari, Paleotti, Gilio), pues era muy difícil evadir la crítica de Vitruvio hacia sus formas caprichosas y contrarias a la mimesis. Otros, sin embargo, lo defendieron por considerarlo manifestación de la libertad creativa del artista (Miguel Ángel), o por entender sus componentes como símbolos del inconsciente (Pirro Ligorio) e incluso equiparables a los jeroglíficos (Lomazzo). Actualmente, la crítica tampoco se pone de acuerdo sobre su condición. Para algunos se trata de un adorno puramente fantasioso (Chastel,

¹⁸ E. I. Estrada de Gerlero, “El friso monumental de Ixmiquilpan”, *Actes du XLII Congrès international des Américanistes*, X, París, 1976; Pablo Escalante Gonzalbo “Iconografía y pintura mural en los conventos mexicanos. La aportación indígena”, en AA.VV., *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, Fundación Argentaria, UAM, Visor, 1998, pp. 235-257, y Víctor Manuel Ballesteros García, *La iglesia y el convento de San Miguel Arcángel de Ixmiquilpan*, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2000.

Marías) y para otros esconde un significado al que contribuye el sentido de sus elementos integrantes, así como la organización repetitiva a la que son sometidos (Müller, Fernández Arenas, Ávila, García Álvarez).

Esta segunda consideración está ganando cada vez más adeptos, y por lo que se refiere concretamente al grutesco español, José Fernández Arenas advierte de “una vertiente más acentuada de tipo significativa y figural”, algo todavía más palpable en el grutesco novohispano. En él se reunieron varias tradiciones decorativas con alto contenido simbólico, conviviendo elementos medievales y otros procedentes de la cultura clásica —importados de Occidente—, con elementos de la tradición autóctona mesoamericana. Mucho del repertorio francés, como dice Chastel, consiste en figuras *sans nom*, pero en Nueva España, aunque no faltan seres producto de combinaciones inverosímiles creadas para la ocasión, en su mayoría son figuras reconocibles. A continuación se ha tratado de realizar un recuento de dichas figuras, tal como han hecho diferentes autores para el grutesco español.

Los símbolos religiosos. Son muy frecuentes y variados, como cabe esperar por la adecuación modal y la aplicación del concepto de decoro a las pinturas. Pueden clasificarse en: monogramas y otras alusiones a Cristo o a la Virgen, escudos de órdenes religiosas, símbolos pasionarios, atributos de santos y representaciones de ángeles. Todos cuentan con ejemplos de gran belleza.

La veneración a los nombres de las personas santas se asentó firmemente en el ámbito franciscano desde san Bernardino.¹⁹ Los franciscanos solían colocar sobre el anagrama de María una corona para enaltecer a la madre de Dios como reina, pues de esta manera la invocó san Francisco en el *Saludo a la Bienaventurada Virgen María*,

¹⁹ J. Montes Bardo, *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España. Siglo XVI. Iconología en la provincia del Santo Evangelio*, Jaén, Universidad de Jaén, 2001, p. 219.

siguiendo la popular oración *Salve Regina*.²⁰ En la Nueva España destaca el monograma esculpido en las fachadas de las capillas posas de Huejotzingo, donde —como en Cuernavaca, y según se ha señalado—, se añade a la corona real occidental el símbolo del oro prehispánico para reforzar el sentido del objeto y su naturaleza.²¹

El escudo franciscano en ocasiones está rodeado de aves que lo picotean como si de la cruz salutífera o del crismón se tratara; también se combina con los monogramas. En las claves fingidas de la iglesia de Cuernavaca se pintó el IHS y el monograma coronado de María junto con las Cinco Llagas franciscanas. A través de esta asociación, repetida con los elementos correspondientes en los conventos de las otras órdenes mendicantes, los frailes se mostraban defensores de Cristo y de la Virgen, haciendo honor a la recomendación evangélica: “En verdad os digo que todo el que haya dejado casa, hermanos, hermanas, padre, madre, hijos o propiedades por causa de mi Nombre, recibirá cien veces más y tendrá por herencia la vida eterna” (Mateo 19, 27 y 29). El dibujo de la portada del libro *Doctrina Christiana*, publicado por los dominicos en 1548, parece haber inspirado un curioso escudo del convento de Tlaquiltenango, donde se unen a los elementos de identidad de los predicadores las llagas de los hijos de san Francisco.²²

Los símbolos pasionarios, que se agrupan en las cruces atriales, se alinean en una cadencia ininterrumpida en los frisos de conventos como Yautepec, donde cada uno de ellos está alojado en un escudo de cueros recortados y sostenido por una pareja de ángeles, que funcionan como los tenantes pasionarios medievales.

²⁰ <http://www.franciscanos.org/oracion/vmariora.html>. Véase sobre el tema Leonardo Lehmann, OFM CAP, “Francisco alaba a María. Las dos oraciones marianas de san Francisco”, *Selecciones de Franciscanismo*, vol. XXII, no. 64, 1993, pp. 92-108, disponible en: <http://www.franciscanos.org/virgen/lehmann.html>.

²¹ M. C. Fontana Calvo, *Las pinturas murales...*, *op.cit.*, pp. 103-106.

²² La portada se da a conocer en Román Zulaica Gárate, *La imprenta en México en el siglo XVI*, UNAM, México, 1991, p. 53.

²³ Gustavo Curiel, *Tlalmanalco...*, *op.cit.*, pp. 113-120.

De la misma forma, la metonimia se utiliza en la representación de los santos. A manera de retratos de cuerpo entero, sus figuras ilustres se pintan en los soportes de los claustros para exhibirlos como columnas espirituales de la comunidad que habita el edificio y, a través de sus atributos simbólicos, se muestran en los frisos y bóvedas. En algunas ocasiones, como en Huexotla, sólo se repiten los signos del santo titular (san Luis Obispo), pero en otras se hace alarde del variado santoral propio, así como de santos próximos. En Ocuituco se alude a santo Tomás de Tolentino, santa Catalina de Alejandría, etcétera, en los compartimentos serlianos de las bóvedas del claustro bajo.

El bestiario real y fantástico. Las aves son animales muy habituales. A veces se ven atraídas por la acción salvadora de los símbolos cristológicos, en una adaptación del antiguo tema paleocristiano. En el friso de Zinacantepec y en los altares del claustro alto de Huexotla se alimentan del ambivalente escudo de las Cinco Llagas. El águila y el pelícano destacan por su significación: el águila, animal de Quetzalcóatl, seguramente representa a Cristo en el citado sotocoro de la iglesia de Ixmiquilpan, y también en el claustro de Cuahutinchán. Un híbrido entre águila y pelícano, el pájaro que se creía que abría su pecho para alimentar a sus polluelos como otro Cristo, puede verse en Malinalco y también sobre el retablo de la capilla abierta de Zinacantepec. Los pájaros por lo general tienen carácter positivo, pero cuando se hibridan y metamorfosean, se vuelven negativos. En el friso de la portería de Cholula, unas aves de feo plumaje y hocico de jabalí pretenden devorar con furia los frutos del vaso de la virtud, totalmente inalcanzables para ellas. Otras aves, también nefastas, son apartadas del monograma de Cristo (XPS) por ángeles en el claustro de Talmanalco, sin que éstos dejen de adorar el santo nombre.

El león se presenta en muchos casos como guardián de lo más sagrado, concretamente en la portería de Zinacantepec del “atado de años”, que señala el inicio de la nueva era con la llegada de la religión católica. El rey de los animales también puede tener connotaciones



Fig. 1. Friso y puerta claustral de la portería del convento de Cholula.

cristológicas y además sumar a su auténtica morfología caracteres de otros de seres fantásticos. Así se compuso un sorprendente ser *sans nom* con cuerpo de león y cabeza de unicornio, fusión de dos animales que encarnan la virtud y la vigilancia, y que en el caso concreto donde se ubica –la portería de Cholula–, custodia y protege el árbol de la vida de las terribles flechas de la implacable muerte (Fig. 1).

Entre los animales de connotaciones negativas se significa especialmente el mono en la capilla abierta de Tlalmanalco.

El animal, si está libre, representa las pasiones y los bajos instintos del hombre, es decir el pecado, que vence el benéfico domador al atar y controlar al animal.²³ Por lo general, los animales compuestos con miembros de otros, al no ser creaciones de la naturaleza, tienen un estigma maléfico. Centauros, quimeras y dragones encarnan los soldados del ejército del mal, vencido por los indios civilizados en el friso bajo de Ixmiquilpan. En otro friso de la misma iglesia, los ángeles protegen el escudo agustino de la amenaza de nuevos centauros y de equinos híbridos.

El mundo vegetal. Flores, frutas, hojas y bayas son constantes en los conventos. Las uvas y las granadas se refieren a Cristo como eucaristía, y las flores son siempre el adorno preferido para María. Es especialmente significativa la composición que se hizo con estos elementos en los frisos altos y policromados de la iglesia de Cuernavaca que se mencionaron anteriormente. Sobre un fondo azul destaca el escudo de las Cinco Llagas, sostenido por dos aves agrutescadas, junto con rosas, la corona de María y racimos de uvas alusivas a Cristo. Esta composición puede ser producto de la adaptación de los frisos de la sala *De profundis* de Huejotzingo, también poblados de flores y uvas pero sin un significado evidente. En Cuernavaca, la rosa poblana se convirtió en una rosa Tudor para ensalzar a María como auténtica “rosa de los cielos”, y se añadieron otras flores dibujadas a la manera prehispánica. Ensalzando por separado los símbolos de las personas divinas y el escudo de los menores, el friso habría de leerse de forma semejante a la portada del libro *Instituta ordinis beati Francisci* (1567), donde se exponen dichos elementos como los signos de la redención protegidos por las armas de la milicia franciscana (Figs. 2, 3 y 4).²⁴

²⁴ M. C. Fontana Calvo, *Las pinturas murales...*, *op.cit.*, p. 106.

²⁵ F. del Barrio Lorenzot, *Ordenanzas de gremios...*, *op.cit.*, p. 23.



Fig. 2. Sección del friso alto de la iglesia del antiguo convento de Cuernavaca.



Fig. 3. Sección del friso alto de la iglesia del antiguo convento de Cuernavaca.



Fig. 4. Sección del friso de la sala de *profundis* del convento de Huejotzingo.

Las pervivencias mesoamericanas. Símbolos derivados de la cosmovisión prehispánica también se pueden encontrar en los conventos novohispanos, sobre todo en composiciones esculpidas. Si son menos frecuentes en la pintura puede deberse a dos causas: en primer lugar, a que la escultura ornamenta las construcciones emplazadas en los ámbitos exteriores de los recintos, tales como fachadas, cruces atriales y capillas posas, cuyos mensajes están destinados a los indígenas recién convertidos.

En segundo lugar, por lo que se refiere a la pintura, hay que diferenciar entre las escenas figuradas, donde son mínimas las reminiscencias mesoamericanas, y las labores complementarias, donde sí es posible encontrarlas con cierta facilidad. Puede dar la clave de esta diferenciación una ordenanza del gremio de pintores aprobada en 1686, donde se prohíbe que los indios no examinados pinten imágenes de santos, para evitar cualquier error que fuera causa de irreverencia. Pero se permite “sin ser examinados que pinten países en tablas, flores, frutas, animales y pájaros y romanos y otras cualesquiera cosas”.²⁵ Es muy posible que en el siglo XVI, y en el campo de la pintura mural, se hiciera una restricción semejante, de forma que la mayoría de los indígenas trabajaran en las labores marginales y que éstas, al estar sometidas a menos control por parte de las autoridades civiles y religiosas, fueran un lugar a propósito donde incluir motivos prehispánicos.

Hasta hace pocos años se consideraba que los elementos mesoamericanos respondían a la resistencia de los herederos de una civilización que se negaba a desaparecer.²⁶ Pero en la actualidad,

²⁶ Es el caso de Constantino Reyes Valerio, que en su fundamental *Arte indocristiano. Escultura del siglo XVI en México* (INAH, México, 1978) hace un recuento de motivos, pero sin tratar de averiguar su significación en el contexto religioso donde se encuentran.

²⁷ Lo expone en “Iconografía y pintura mural...”, *op.cit.*, pp. 237-238.

autores como Pablo Escalante Gonzalbo ven en ellos muestras de un sincretismo todavía por desvelar.²⁷ Probablemente en muchas ocasiones, cuando combinaron elementos del mundo cristiano y la cosmogonía mesoamericana, los frailes trataron de hacer comprensibles algunos credos de la nueva religión que había venido para quedarse.

Uno de los símbolos más repetidos es el *Nahui Ollin*, “quinto sol” o el “sol en movimiento”, que posiblemente en los conventos signifique la venida de Cristo, interpretado como Quetzalcóatl, el creador de la nueva era para la civilización mesoamericana. Un sentido parecido, también cristológico, ha de tener el elemento que se muestra, como el anterior, en infinidad de variantes, tanto esculpido como pintado y en varios elementos: portadas de iglesias (Huaquechula), pilas bautismales (Huejotzingo), pilas de agua bendita (Cuernavaca) o frisos (Zinacantepec). Se trata de un particular “atado de años”, o *xiuhmolpilli*, que recuerda las 52 cañas del tiempo cumplido, atadas y quemadas en la ceremonia del Fuego Nuevo. En los conventos este símbolo es globuloso unas veces y otras rectilíneo, con una o dos estrangulaciones y, en muchos casos, como el árbol de la vida occidental, florece y da frutos de granada (Fig. 5).

Los motivos clásicos. Son poco numerosos. Destaca el repertorio utilizado en la portería de Cholula. En el friso principal, por debajo de la cubierta, se adaptaron temas frecuentes en los sarcófagos romanos: la cratera con la bebida sagrada de los misterios, de la que participaba el iniciado en los misterios dionisiacos,²⁸ y el *thiasos* marino, el viaje

²⁸ Véase M. J. Redondo Cantera, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 211.



Fig. 5. Friso de la portería del convento de Zinacantepec.

del difunto a través del océano sideral hacia las islas de los bienaventurados, representado mediante dos genios alados que llevan en un clipeo (escudo) la imagen del difunto. Los dos motivos están perfectamente adaptados a las creencias cristianas: los genios se han convertido en ángeles que elevan al cielo el alma del difunto virtuoso, y la cratera se identifica en el vaso de la virtud, cuyas frutas no pueden comer las aves monstruosas y nefastas, en representación de los pecadores, que no gozarán de los bienes del paraíso.

GROTESCO Y GRUTESCO, DOS FORMAS DEL BARROCO EN TONANTZINTLA

Luisa Ruiz Moreno

La significación de *lo grotesco* puede explorarse mediante el estudio particular de objetos propios de las artes visuales, espaciales, verbales, gestuales y/o sincréticas que pertenecen a una determinada cultura, a la cual, a su vez, constituyen como un universo de sentido. Las siguientes reflexiones se proponen contribuir, en esa dirección, al concepto de *lo grotesco* a partir de los resultados que arrojaron las siguientes actividades de investigación: un análisis semiótico de la Iglesia de Tonantzintla,¹ la experiencia vivida en el sitio como trabajo de campo que se realizó para tales efectos, y la lectura atenta de otras investigaciones, previas y posteriores a la publicación de dichos resultados.² Aquel análisis, presente en estas páginas, privilegió los procesos de espacialización e iconización del relato que se narra, tanto en imagen como en espacio, en el interior del templo de la Inmaculada Concepción. Cabe aclarar que

¹ L. Ruiz Moreno, *Santa María Tonantzintla. El relato en imagen*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

² Ver en la bibliografía de *op.cit.* en nota 1, más la compilación que hace Julio Glockner en su libro *Mirando al paraíso* (México, BUAP, 2005), de las obras de los historiadores del arte mexicano que han estudiado a Tonantzintla.

desde esta perspectiva, dicha iglesia es considerada como un texto que puede ser leído.

Ahora bien, nuestra propuesta de lo que podría considerarse “arte grotesco” –en el barroco colonial de la región Puebla-Tlaxcala, del que Tonantzintla es ejemplo paradigmático– retomará las dos corrientes principales a las que refiere el término *grotesco*, sin dejar de tener en cuenta las derivaciones que de allí emanan.

Como es sabido, esas dos líneas nocionales, clásicas y fundadoras, son las siguientes:³

a) *Grutesco*, entendido como la adjetivación de un fenómeno visual extraordinario que en su origen se denominó *grutesco*, como un derivado de gruta, cueva, caverna o cavidad subterránea, por asociación al espacio donde ciertas imágenes sin referencia clara y precisa podían tener lugar a la existencia antes de entrar en la consideración de la mirada que las descubre. Esto cuenta, en el origen, con una marcación bien definida por la Historia del Arte: la valoración, realizada en el siglo XV, de los llamados “grutescos” o pinturas que albergaban –bajo una colina– las ruinas del palacio de Nerón en Roma, y cuya figuratividad resultaba inaprehensible. Así, según esta interpretación del término, aparte de frescos y pinturas, las más diversas manifestaciones culturales pueden ser grotescas o grutescas no sólo porque son curiosas y extrañas –características que tendrían como propias–, sino porque además su rareza está vinculada a los montículos de tierra y piedra, naturales o contruidos, donde dichas expresiones se encuentran ocultas y prestas a ser develadas.

³ W. Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Nova, Biblioteca Arte y Ciencia de la expresión (dirigida por Raúl H. Castillo), 1964; y ver entrada /Grotesco/ en *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijail Bajtín* (dirección y coordinación de Pampa Olga Arán), Córdoba, Ferreyra Editor, 2006.

En efecto, en el barroco de época —es decir, el que tiene lugar después del Renacimiento—, e igualmente en el barroco de estilo que surge en otros momentos históricos —por ejemplo, el que se cultiva en el romanticismo tardío—, el recurso figurativo de la gruta es muy frecuente. En el interior de tales bóvedas fluyen corrientes de agua y la naturaleza guarda tesoros secretos: aparecen allí seres míticos o sobrenaturales. Cuando se trata de la ornamentación de paseos y jardines, se realizan simulacros de grutas o se aprovechan las que existen en los bosques o en terrenos rocosos. En la tópica de la *grotta*, *grotte*, *crypta*, *grúmulus*, de tradición grecolatina, se sincretizan las figuraciones de singulares prominencias que provienen del norte y centro de Europa; incluso confluyen allí las que proveen las culturas del norte de África, y cuando pasan a América retoman las que son propias de las culturas prehispánicas. Todas estas construcciones espaciales son el soporte de la puesta en discurso de los relatos y las leyendas más diversas, de las que emerge un conocimiento nuevo, albergado celosamente por la gruta y susceptible que ser entregado a quien se disponga a descubrirlo.

b) *Grotesco*, en una acepción surgida de la anterior y convertida en su paralela, se entiende como la sobrecalificación de un fenómeno u objeto considerado de por sí fuera de lo común; por cuanto se trata de una apreciación estética, ética, o de simple constatación de rasgos inherentes, está totalmente liberada del contenido de ese término en su etimología y su origen en la Historia del Arte. Así, lo referido por *grotesco* ya nada tendría que ver con una cultura asociada a la tópica grotesca. Sólo se conserva de ese origen el hecho de que “lo grotesco” posee un proceso de figurativización equívoca, ya que la iconicidad que resulta de allí es compleja y ambigua, pues nunca se sabe si su dirección de sentido apunta hacia figuras del mundo o hacia figuras intratextuales.

Esta concepción de lo *grotesco* hace ver en los objetos que merecen ser categorizados como tales, un aspecto que una primera mirada no había develado. De lo anterior se desprende que aquello susceptible de ser identificado como *grotesco* es lo que contiene un doble estrato constitutivo en su plano de la expresión, y es esto, precisamente, lo que un segundo observador pone de manifiesto. En consecuencia, un significante pluriplano y un punto de vista que lo señala pueden constituir una deformación, es decir, un desfase, una pérdida de la forma, un desligamiento en la relación establecida entre expresión y contenido, quizás para constituir otra o para señalar un vacío. Esto otorga, evidentemente, una densidad mayor a la significación y produce efectos de sentido que repercuten no sólo en la paradoja de fondo del objeto grotesco, sino también sobre los demás objetos con los que éste entra en concurrencia. Entonces, lo que está fuera de lo común, de lo esperado, de lo que se considera del orden natural, aparece exhibido en una contradicción lógica, en una ironía discursiva o en un contraste plástico.

Por lo tanto, el carácter de *grotesco* no es tan atribuible a la intención de la autoría de una obra o de un objeto de la cultura; más bien, es una propiedad que surge en la intencionalidad del propio proceso constitutivo, el cual incluye, a su vez, un proceso de valoración.

Hasta aquí una síntesis de las dos tendencias de lo *grotesco* que pueden dar pie a un punto de vista particular sobre Tonantzintla. Ambas orientaciones, rigiendo las dos perspectivas, han sido desentrañadas de los estudios y ensayos de quienes se han ocupado de esta iglesia. A partir de allí, haremos un relevamiento de los “dos grotescos” según el orden en el que los hemos expuesto.

El arte religioso y la gruta

Fue Manuel Toussaint⁴ uno de los primeros historiadores del arte mexicano que se ocupó de Tonantzintla, y hay que recordar que en sus estudios pioneros sobre esta iglesia la llamó “gruta maravillosa”. De allí en más, la metáfora se demostró acertada, pues no ha dejado de guiar las percepciones que se tienen sobre esta obra del barroco; el cual, por otro lado, en aplicación al sitio y dada la peculiaridad que allí adquiere, ha sido catalogado como barroco indígena.

Sabemos que el arte religioso, sobre todo el popular, ha recurrido a las construcciones de grutas para crear un símil del ambiente que, según distintas narraciones, ha sido propicio para las apariciones de santos y de diversas advocaciones de la Virgen, de modo que la expresión de Manuel Toussaint realizó un vínculo entre dos campos semánticos que en la cultura devota estaban ya muy próximos: el arte religioso y la gruta.

El carácter grutesco de este espacio eclesiástico está dado, sobre todo, por una conjunción entre bóvedas cóncavas y una ornamentación abigarrada, completamente coloreada y dorada, ensamble que haría merecedor a este monumento de ser llamado, también, *domus aurea*. Y esto último, no solo por otorgarle a Tonantzintla una insólita vinculación con aquella primera decoración pictórica, sino además porque así denomina Antonio Rubial García a la Capilla del Rosario, en Santo Domingo de Puebla,⁵ haciendo referencia a una *domus aurea* de tradición judeocristiana: el templo de Salomón. La Capilla del

⁴ M. Toussaint, *Arte colonial en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1948. Manuel Toussaint, *La catedral y las iglesias de Puebla*, México, Porrúa, 1954.

⁵ A. Rubial García, *Domus aurea, La Capilla del Rosario de Puebla*, México, Universidad Iberoamericana, 1991.

Rosario, de un barroco semejante y diferente al de Tonantzintla, suele oponérsele a esta última para establecer un par comparativo. En ese sentido, la denominación de Rubial García a uno de los dos edificios relacionados como contrarios, sobre un fondo estilístico y semántico común, recae por reflejo sobre el par oponente.

En la nave, entonces, de esta otra *domus aurea* que es Tonantzintla, las bóvedas se siguen unas a otras unidas por arcos, y en el crucero hay una confluencia de bóvedas en torno a la cúpula. Todo ello está erigido en una extensión demasiado pequeña para la cantidad de elementos iconográficos y la densidad de su contenido. De allí que, en efecto, al transponer el umbral, el espectador tiene de inmediato la impresión de que entra, si no a un espacio subterráneo, por lo menos al interior de un domo: cerrado, oculto, oscuro, pero luminoso a la vez. (Fig. 1).

Así, la penumbra adviene al ingresar al recinto y se halla acentuada por el contraste que se genera cuando se abandona la luz natural del día, siempre estridente en la región, mientras que la luminosidad, por su parte, se ve en perspectiva desde la puerta de entrada hacia el fondo del espacio grotesco donde se encuentra el altar mayor. Éste, reservando lugar a la hornacina de vidrio que resguarda a la Virgen, brilla bajo la cúpula desde cuyas ventanas entra de lleno la luz cenital.

Y si bien aquí no fluyen corrientes de agua, este elemento aparece representado metonímicamente en las flores y frutos del ornamento, las cuales, como resultado de nuestra lectura, son figuraciones icónicas del Paraíso Original y del Reino de los Cielos en el discurso cristiano. Figuras estas que, en Tonantzintla, permiten el pasaje de las religiones autóctonas y favorecen el sincretismo cultural.

En cuanto al rasgo de lo extraño, lo raro del grotesco que produce estupor y admiración, se cumple igualmente con creces en este templo, ya que el espectador sufre un gran desconcierto cuando ingresa a un recinto religioso de tal profusión áurea y cromática, el cual se asemeja más bien a otro tipo de espacios: aquellos en los que se crean ambientes carnavalescos o festivos. Esta experiencia de lo desconocido, lo equívoco pero que, al mismo tiempo, atrae hacia la posibilidad de pasar

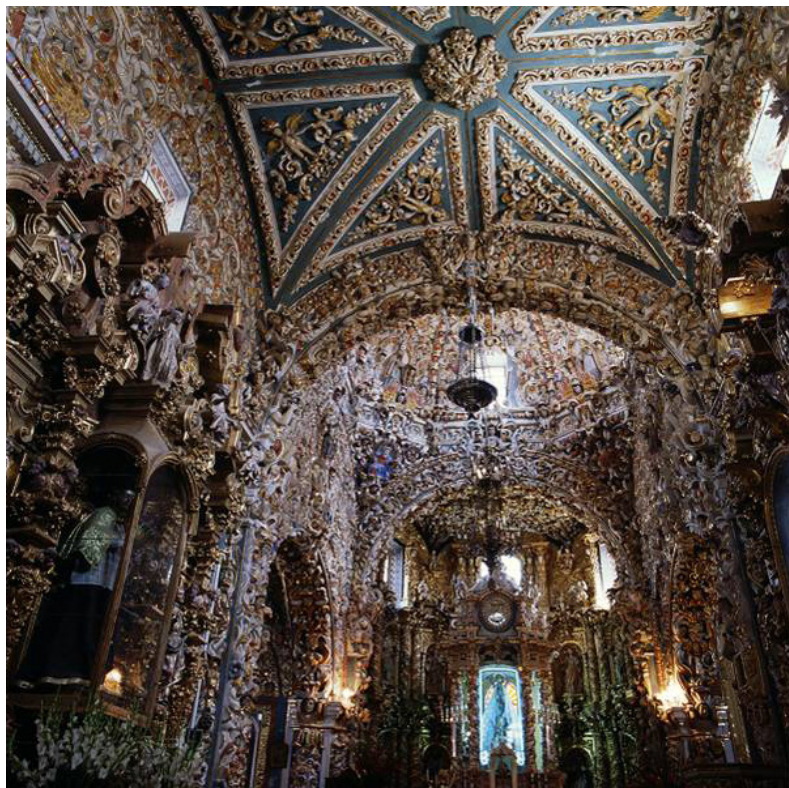


Fig. 1. Iglesia de Santa María Tonantzintla, Puebla.
Fotografía de Ángela Arziniaga y Everardo Rivera.

del sentir al percibir, de avanzar en la inteligibilidad de los espacios y las imágenes y saber qué es lo que recoge la mirada atónita, es lo que le hace decir a Manuel Toussaint que se trata de una “gruta maravillosa”.

Nuestro propósito en este punto es seguir el itinerario (Fig. 2) de ese espectador admirado ante la maravilla grutesca que, de algún modo, lo agobia; sujeto visualista que tiene un lugar implícito en el texto Tonantzintla, es decir, en la organización espacial y en la disposición iconográfica.

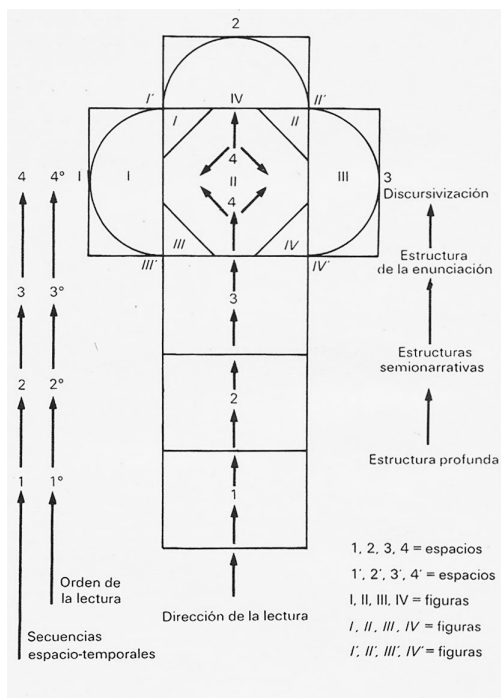


Fig. 2. Plano I. *Santa Maríá Tonantzintla. El relato en imagen*, Luisa Ruiz Moreno, 1993.

Ese *sujeto visualista* realiza dos acciones diferentes: *mirar* y *ver*, las cuales van a constituir su *visualidad* como un valor de la percepci3n. Por otro lado, podemos considerar que todo en esta iglesia est3 hecho para tal visualidad subjetiva, o sea, para el resultado de una correlaci3n entre la *mirada* y la *visi3n*, que serían los 3rganos ejecutores de dichas acciones.⁶

Para los efectos de nuestro an3lisis de la admiraci3n que conduce al saber –recorrido que acontece en lo particular de este templo y como propiedad de su car3cter grotesco–, nos serviremos de un *esquema*

⁶ L. Ruiz Moreno, “De la visualit3”, *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 2008, disponible en : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2688>.

tensivo, uno de los modelos de representación visual provistos por la teoría semiótica.⁷

Los simulacros tensivos se configuran según las dos tendencias en las que avanza la articulación del sentido: la extensión de lo inteligible y la intensidad de lo sensible. Así, la significación –en este caso la significación visual– puede ser interpretada como un valor de la percepción que surge como lo relativo a dos ejes semiodiscursivos, cuyas abcisas y ordenadas definen las valencias del valor; ejes que marchan en direcciones distintas y que el esquema tensivo representa con una vertical para las asociaciones en la profundidad sensible, y con una horizontal para las relaciones en la extensión inteligible.

La materia visual, que siempre tendrá como soporte el sentido de la vista, se distribuye en el esquema tensivo y se diversifica en los dos órdenes, sensible e inteligible, convirtiéndose así en lo que podríamos llamar sustancia visuosemiótica distribuida en *lo visual* y *lo visible*, para dar paso a la forma, la visualidad, mediante la dinámica proporcional que ocasionan los ejes al avanzar y/o retroceder en sentidos divergentes.

Si, como el discurso en uso suele indicarlo, lo visible (tan cierto y evidente que no admite duda) es el dominio de lo diferencial, discretizable, asible y, por lo tanto, susceptible de ser categorizado, ocuparía entonces la dimensión de la extensidad representada por el eje horizontal donde se explaya lo inteligible. Así, los objetos focalizables encontrarían en la extensidad distintas posiciones que los harían más o menos visibles.

Por el contrario, el territorio de lo visual (relativo a la vista pero de visualización incierta y general) sería más bien una profundidad inaprehensible, de la que podría dar cuenta la dimensión de la intensidad, cuya representación estaría dada por en el eje vertical de lo sensible.

⁷ Para una exposición de la semiótica tensiva, consúltese: Claude Zilberberg, *Semiótica Tensiva*, Universidad de Lima, 2006; Jacques Fontanille y Claude Zilberberg, *Tensión y significación*, Universidad de Lima, 2004.

En cuanto al sujeto visualista, estaría ubicado en la intersección de los dos ejes del esquema tensivo, y sus acciones —mirar y ver— corresponderían a las actividades de lo sensible y lo inteligible respectivamente.

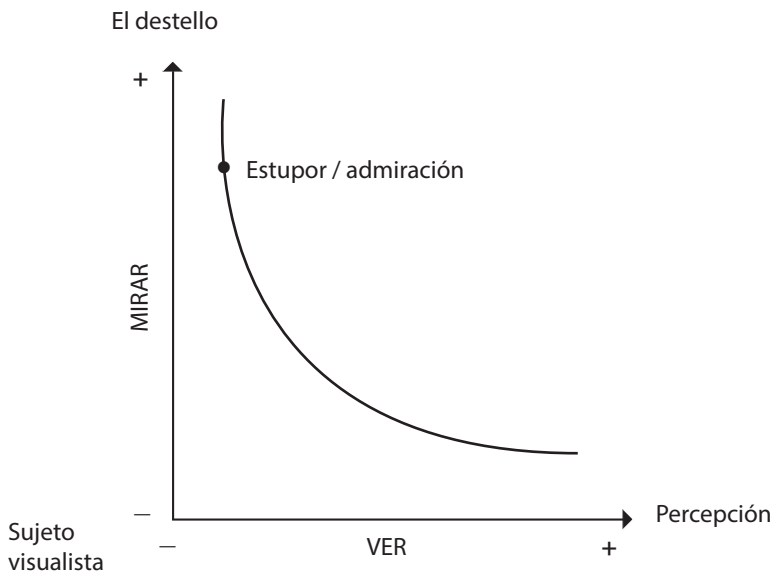
Ahora bien, proyectando en el esquema tensivo la situación en que se encuentra el sujeto visualista, apenas transpone el umbral de la iglesia y antes de pasar al espacio 1 (Fig. 2), advertimos de inmediato que el esquema que lo representa es un esquema de correlaciones conversas. Y esto es así porque la admiración que el sujeto experimenta frente al destello que tiene en perspectiva (desde el espacio 1 hacia el 4, Fig. 2) sería el grado más alto de intensidad y el mínimo de extensidad. (Esquema 1).

Como puede observarse en el esquema anterior, de carácter muy general y simplificado en sus componentes elementales, el vector marca la ascendencia tensiva hasta el punto de intersección entre ese máximo de sensibilidad y el mínimo de inteligibilidad. ¿Qué es lo que ocurre en este punto? El espacio grotesco sobreviene, avanza sobre el sujeto y lo detiene, pues queda en estado de estupor. La disminución de su competencia intelectual le impide discernir la identidad de lo que visualiza. En realidad, ve muy poco: sólo puede mirar intensamente.

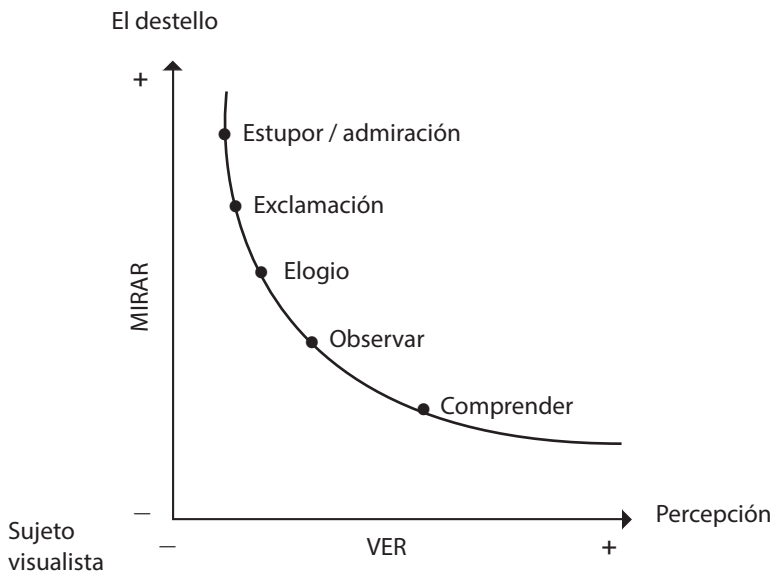
En el Esquema 2, más particularizado que el anterior, el vector engarza los puntos de las correlaciones inversas que el sujeto establece entre el mirar y el ver en su recorrido descendente, que va de la admiración a la percepción. Es decir, habría un abandono gradual, aunque no total, de la emoción que suscita el brillo atrayente del fondo y la penumbra envolvente de los techos abovedados, contraste que no permite acceder a un referente aprehensible.

En efecto, en un primer momento y como ya lo observamos en el esquema anterior, la mirada ha logrado poner en perspectiva el ambiente vago, equívoco e imprevisible de Tonantzintla. Pero, contrariamente, la visibilidad es casi nula, pues la dirección hacia la percepción en el eje horizontal se ha alejado muy poco de la zona de los menos. Es la correlación más alta marcada en el espacio tensivo del esquema:

Esquema 1



Esquema 2



el sujeto se encuentra en un estado de asombro que suspende toda acción. En consecuencia, ningún acto de enunciación, ya sea verbal o gestual, es posible. De allí que ese estado de pasmo esté acompañado por el silencio y la inmovilidad, pero como es súbito y breve –en virtud del imperativo de la extensidad– el estupor se continúa por la exclamación, que es ya una acción enunciativa. Y después de la exclamación surge el elogio, expresión todavía cargada de emoción, pero ya con un grado de inteligibilidad mayor y, por ende, con una verbalización más extensa. De ahí en más, la pendiente hacia la percepción se define primero por observar y se consolida seguidamente por el comprender.

Con el fin de dar cuenta cómo la comprensión se convierte en una actividad perceptiva y que implique una captura del sentido, debemos realizar una precisión más fina en el esquema anterior. Es decir, desentrañar cuáles son las correlaciones que se tienden entre el observar y el comprender ya en el descenso de la intensidad del destello y en la supremacía de la visión sobre la mirada.

Para que esto pueda realizarse, necesitamos retomar las afirmaciones de los historiadores del arte⁸ comprobadas por nuestro análisis anterior, en cuanto a que en Tonantzintla se expone el relato de la coronación de la Virgen María; ritual de pasaje⁹ que convierte a María en Reina de los Cielos y le da una función en el programa de la salvación; esto le otorga, por añadidura, un lugar junto a la divinidad (todo lo cual se representa en el espacio 4). Además, debemos lograr un vertimiento del plano I (Fig. 3) con sus precisiones iconográficas hegemónicas en el esquema tensivo. (Esquema 3).

⁸ Citados en notas 1 y 2.

⁹ Retomo el concepto de ritual desarrollado por Ingrid Geist en *Liminaridad, tiempo y significación. Prácticas rituales en la Sierra Madre Occidental*, México, Conaculta-INAH, 2005.

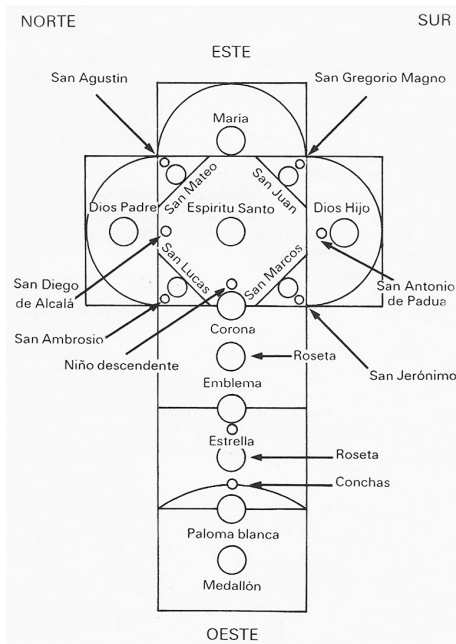
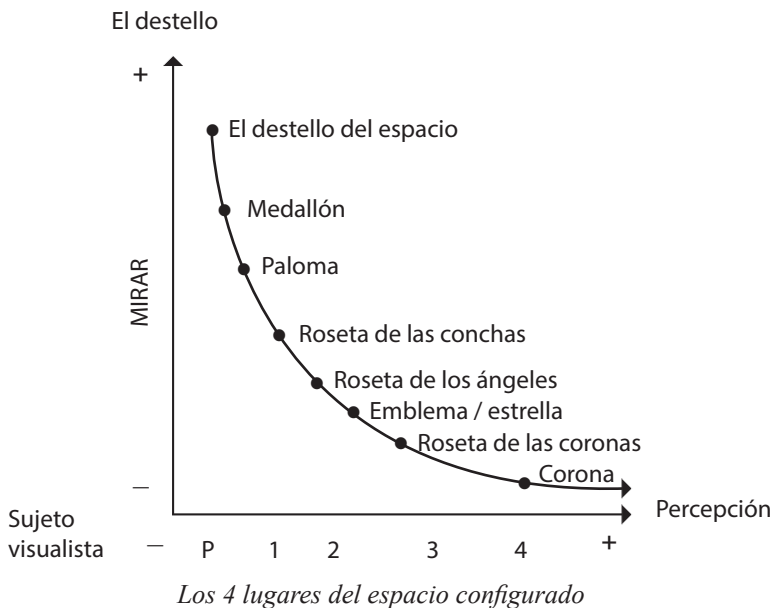


Fig. 3. Plano II. *Santa María Tonantzintla. El relato en imagen*, Luisa Ruiz Moreno, 1993.

Esquema 3



Liberado el espectador del destello exteroceptivo que llega desde la profundidad del ámbito grotesco y del estupor interoceptivo que proviene de su propia afectividad, se dispone a avanzar cuando, allí mismo, en el espacio 1, se detiene, pues en la primera bóveda que es el sotocoro descubre, en el centro, un medallón de la Inmaculada Concepción sostenido por niños indígenas. El medallón (Fig. 4) es una síntesis de todo lo que tendrá lugar en la totalidad del espacio eclesiástico.

Dicha invocación muestra a la Virgen elevándose al cielo por encima de las nubes y sosteniendo en brazos al niño Dios, con la media luna y la serpiente —que ella ha vencido— a sus pies y, sobre su cabeza, aparecen las estrellas. Es ésta una puesta en imagen de la mujer que sube al cielo descrita en el capítulo 12 del Apocalipsis y la iconización canónica del concepto mariológico más difícil de resolver teológicamente, el cual, además, es irrepresentable.¹⁰

No hay que olvidar que “inmaculada concepción” se refiere al momento del alumbramiento de María, quien nació sin la mancha o mácula del rasgo humano universal, según la ideología cristiana: el pecado original. Siendo de condición humana —lo cual era necesario para que fuera la madre del “Hijo del hombre” —, María tendría que haber heredado el pecado original (la sexualidad asociada al discernimiento), pero la divinidad le sustrae esa cualidad porque ella debía ser, al mismo tiempo, “Madre de Dios”, lo que implica una problemática altamente controvertida para los teólogos que han reflexionado sobre el estatuto de la Virgen en la organización del programa de salvación universal. Así, en Tonantzintla, el sujeto visualista está, desde el inicio, inmerso en plena teología mariana.

¹⁰ Consultar, por ejemplo, en *Maria. Études sur la Sainte Vierge*, obra en varios tomos dirigida por Hubert du Manoir (París, Beauchesne, 1951-1952); *Nuovo Dizionario di Mariologia*, al cuidado de Stefano de Fiores y Salvatore Meo (Milán, Edizioni Paoline, 1985); Antonio Royo Marín, *La Virgen María*, Madrid, BAC, 1968.



Fig. 4. Iglesia de Santa María Tonantzintla, Puebla.
Fotografía de Ángela Arziniaga y Everardo Rivera.

Por consiguiente, el espectador, en su trayectoria hacia el altar mayor (espacio 4), debe detenerse, antes de pasar a la siguiente etapa, en cada una de las imágenes que rigen las bóvedas del techo y leerlas para, de ese modo, comprender. Cada captura del sentido es una incursión en la mariología y, a su vez, en los programas de uso y anexos, los cuales van a integrar el programa narrativo de base que constituye la sintagmática espacial de la Iglesia.

Siguiendo en la declinación del destello, el sujeto ve, en el centro del arco que divide el espacio 1 del 2, la paloma blanca del Espíritu Santo, cuyo vuelo apunta hacia la consecución de los espacios. Éste es el símbolo del engendramiento divino y manifiesta iconográficamente la transformación, de un estado a otro, que se lleva a cabo en el sujeto que cumple las acciones narrativas. Es decir, María, como sujeto sintáctico, adquiere un valor: la concepción inmaculada y, como actor del discurso, se transforma de doncella hebrea en María “la Madre de Dios”. De aquí en adelante, María es un sujeto de adquisición permanente, ya que acumula los objetos y valores con los cuales se conjunta sin desprenderse de ninguno, lo cual es necesario para la constitución de su ser perfecto y merecedor de “la corona de la vida”. Esto traicionaría la ley antropológica de la circulación de los valores, si no fuera porque, precisamente como se representa en este punto, una vez que el ángel le ha anunciado a María que dará a luz, ella –según el magnificat– hace contraentrega de dos valores equivalentes a todos los que recibe: la libertad, ya que jura sumisión total, y aquello con lo que ésta va asociada: la sexualidad, pues asume la virginidad perenne.

Después de la paloma blanca, en la pendiente hacia la percepción, el vector del esquema tensivo enlaza una nueva correlación entre el mirar y el ver; esto representa la visión que tiene el espectador de una roseta de conchas que se encuentra en el centro de un arco suplementario. Si la paloma iconiza al Espíritu Santo que transforma a María en madre, las conchas manifiestan, por lo tanto, la maternidad virginal de María: segunda secuencia en el relato que narra la Iglesia (vida de la Virgen) y segundo espacio en el plano II.

Y el próximo valor adquirido por María en su recorrido hacia la coronación es el haber sido no sólo visitada por Gabriel, que le comunica la concepción divina, sino además saludada por dicho arcángel como una personalidad jerárquica superior con un saludo reverencial: *Ave María*, según la versión latina. Es lo que preanuncia la roseta de ángeles, entidades por las cuales siempre está rodeada la Virgen ascendente. El conjunto angélico está ubicado en el centro de

la bóveda del espacio 2. Por su parte, el vector, en el esquema que estamos describiendo, se ha alejado considerablemente de los más de la intensidad para marcar los menos y, al mismo tiempo, acercarse a los más en el eje de la extensidad, puesto que la inteligibilidad del contenido iconográfico se ha ido develando.

Más abajo en la pendiente del esquema, en una decidida atenuación del primer destello, dos figuras complementarias jalonan el vector hacia la percepción: el emblema mariano y la estrella de la mañana que alude al nombre de la Virgen *Stella Maris*. En la correspondencia con el plano II, ambas figuras, en la clave del arco divisor de una bóveda con otra, articulan el pasaje hacia el espacio 3, y la programación narrativa avanza hacia la obtención de la corona.

El emblema —diferente del escudo mariano que se encuentra en un pórtico exterior de la iglesia, pero del mismo modo indicador de la realeza de María— está constituido por la superposición de una M y una A, letras con las que empieza y termina el nombre de la Virgen, aunque tales letras son también las iniciales del saludo reverencial que hace Gabriel a María, considerándola, desde ese mismo instante, como una reina.

Seguidamente, y tal como lo indica el esquema, la mengua de aquel destello inicial deja ver una cadena de presuposiciones: la roseta de coronas, en el centro de la bóveda del espacio 3, presupone la corona, y la corona (Fig. 5), sostenida por dos niños en el intradós del arco que se encuentra entre el espacio 3 y el 4, presupone a la coronación de la Virgen, acontecimiento que se escenificará en el espacio 4. Previo a este acto, María cumple una condición indispensable: la ascensión al Cielo como término de una vida de perfección.

Hay aquí otro capítulo difícil para la Mariología: cómo justificar el tránsito de María al Cielo, en cuerpo y alma, como Cristo, pero a la vez sin resucitar como él, puesto que la resurrección es una condición privativa del Hijo de Dios. Entonces, por un lado, la Madre de Dios no debe morir como el resto de los hombres, pero por el otro tampoco debe resucitar como el Hijo de Dios. Esta aporía se ha resuelto por



Fig. 5. Iglesia de Santa María Tonantzintla, Puebla.
Fotografía de Ángela Arziniaga y Everardo Rivera.

medio de lo que se denomina “la dormición” o “asunción”, es decir, la divinidad sustrae a la Virgen de la muerte en el momento inmediato anterior a que acontezca y la eleva a los cielos. Es quizás lo que explica el ángel gesticulante en el extradós del arco que separa el espacio 3 del 4, justo arriba de la corona que sostienen los niños, llevándola hacia la cúpula. La asunción es, pues, un presupuesto de la coronación.

Y otra vez, el sujeto visualista ha estado compelido a socorrerse de un saber mariológico para salir de la admiración, a la que vuelve a cada

paso, y comprender así la problemática que se expone en Tonantzintla. Al final del recorrido por la nave del templo, el espectador transpone una frontera simbólica entre el espacio terrenal y el espacio celestial, y sigue hacia el espacio 4; comprendió hasta allí el contenido manifiesto y puede de este modo configurar el espacio, es decir, tener una captura del sentido en tanto que ha avanzado sobre la extensión, y por supuesto, tener ahora un conocimiento y un reconocimiento. Y cuando cree haber pasado del sentir al percibir, llega al espacio 4, donde se encuentra atrapado por el abismo de la cúpula (Fig. 1, arriba al fondo), no por vacío sino por exceso de ornamentación: ¿dónde y cómo ocurre la coronación? De nueva cuenta el sujeto está en presencia del destello, otra vez se ve enfrentado a la incompreensión.

En el esquema tensivo, el avance del sujeto se advierte en la red que teje la correlación entre las dos dimensiones, lo sensible y lo inteligible, con un franco predominio de esta última. Y conforme se pasa del sentir al percibir, no sólo hay una declinación del sentir por el hecho de que se salga del estupor frente a lo incomprensible, que es un aumento extremo de la disforia, sino que hay también un remontar de la intensidad en la otra corriente de la *foria*, puesto que se observa un ascenso de la euforia. El espíritu se tonifica por el entusiasmo que se siente con cada descubrimiento del saber que atesora la gruta.

En consecuencia, debemos marcar con el vector converso en el esquema de aquí abajo –complemento del anterior– este redoblamiento de la intensidad, más las subidas y bajadas en las dos corrientes de la *foria*, mismas que por falta de espacio no podemos introducir en el eje vertical, por lo cual las estamos consignando del lado izquierdo del esquema. También de este mismo lado hemos consignado el vértigo del espectador, pues cuando llega al espacio 4, experimenta un punto de inflexión: atraído por este espacio, tiene el sentimiento de haber perdido el conocimiento que adquirió en las etapas anteriores, además del bienestar, el dominio de sí que tiene quien controla el espacio y lo comprende; equilibrio, en suma, en las corrientes encontradas de la *foria*.

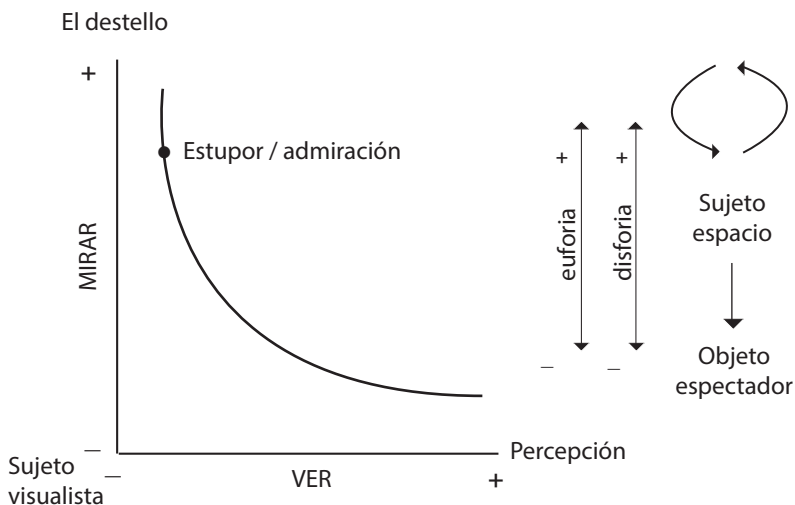
En efecto, el sujeto ve a la Virgen que está al final de este recorrido, pero en el momento de la captación del sentido de la imagen, entra en este nuevo espacio que lo seduce y que se abre, a su vez, sobre una profusión de espacios, de colores, de luz, de dorados, de figuras, de ornato que no logra comprender. Una vez más, el visualista se encuentra en el punto “0” y el espacio de la cúpula lo obliga a girar sobre sí mismo –pero perdiendo su eje– para lograr focalizaciones siempre parciales, lo que aumenta la impresión de vértigo, porque no es la visión la que domina la estructura, sino una mirada intensa, tónica, que recoge la totalidad del ambiente sin lograr ninguna definición. Así, el visualista es atrapado por el recinto grotesco y se convierte en objeto del espacio que toma, entonces, el lugar del sujeto. (Esquema 4).

En este nuevo esquema, el trazo del vector que enhebra las relaciones conversas del redoblamiento de la sensibilidad se cruza con el vector que hace lo mismo –pero en sentido otra vez descendente– con las relaciones inversas. Estas últimas muestran la recomposición de la visualidad y la reestructuración del sujeto visualista quien, una vez más, llega a controlar el espacio, gracias justamente a la realización de correlaciones entre el mirar y el ver. Advierte el sujeto que es necesario detenerse y ocupar un lugar justo en medio de la cúpula, en el centro, bajo la paloma blanca que está en la cúspide y representa al Espíritu Santo; que debe girar alrededor de su propio eje, pero anclándose en él con el fin de lograr una visión global e integradora.

Y en efecto, la coronación tiene lugar en el espacio del crucero, donde confluyen la cúpula y dos bóvedas colaterales. Entre las tres concavidades se integra la Divina Trinidad, que recibe a María en el cielo y la corona. La cúpula, en su parte superior, es una puesta en imagen, de tal modo –diríamos– literal del Reino de los Cielos, descrito por Santo Tomás de Aquino,¹¹ que uno puede interpretar la cúpula con

¹¹ Santo Tomás de Aquino, “Tratado del gobierno del mundo”, en *Suma Teológica*, Madrid, tomo III, BAC, 1969.

Esquema 4



el texto en la mano. La parte inferior de la cúpula es una iconización del Cielo, no ya como reino sino como Paraíso; de allí la proliferación iconográfica de los actores más diversos que pertenecen tanto a uno como a otro cielo, la multiplicidad de las flores y los frutos, y la presencia de las máscaras, festivas y acechantes. En un nivel intermedio se encuentra la Inmaculada Concepción, asunta en su reinado y cumpliendo su función de mediadora entre Dios y los hombres.

El espectador, habiendo llegado al fondo y al núcleo semántico de la gruta maravillosa, ha adquirido, en parte, el saber que resguardan y exponen las concavidades de la *domus aurea*. Pero hay otro aspecto central y desplazado que lo lleva a preguntarse: si la iglesia se llama también Tonantzintla, ¿dónde está Tonantzin?

Sincretismo cultural y lo grotesco

Para responder a la cuestión que plantea la doble denominación de la “gruta maravillosa”, debemos tener una visión retrospectiva y desandar el recorrido que va del espacio 1 al 4, representado en el eje horizontal del tercer esquema. Es decir, lo que hemos anotado como percepciones (P1, P2, P3 y P4) y que ahora tendríamos que considerar en la perspectiva inversa (P4, P3, P2, P1) son las captaciones del sentido realizadas a partir de las figuras que determinan cada espacio. Al regresar al punto 0 se pueden establecer las mismas correlaciones, pero con una carga semántica diferente vertida sobre el eje horizontal del esquema. Así, consideraríamos nuevamente el medallón, la paloma, etcétera, como valores de la visualidad donde lo inteligible se iría abriendo paso en la extensidad, pero ya no desentrañando el contenido de la Inmaculada Concepción, sino el de Tonantzin.

Ahora bien, Tonantzin, diosa protectora de los hombres en la cultura náhuatl, diosa de la abundancia, de los alimentos, convocada verbalmente en el topónimo, no aparece iconizada. Sin embargo, ella está presente por ausencia, y aunque no es visible, es perceptible mediante la representación de sus atributos: las frutas, las flores, el maíz, las máscaras, el color, la evocación del Tlalocan —esa suerte de paraíso donde reina Tláloc, el dios del agua, siempre asociado con la diosa nutriente.

Entonces, el medallón del sotocoro nos remite también a la religiosidad de los indígenas constructores de la *domus aurea* y, por consiguiente, al otro nombre de esta iglesia. En efecto, Tonantzintla significa en náhuatl: *tonant*, nuestra madre; *zin*, diminutivo con una connotación reverencial, y *tla*, locativo. Esto es: “lugar de nuestra venerada madre”, ya que Tonantzin es también la denominación de la diosa madre —de los dioses y de los hombres— o diosa de la tierra, conocida también bajo los nombres de Coatlicue o Cihuacóatl, Centéotl, la mujer con la falda de serpientes. Y precisamente el medallón está rodeado de niños indígenas, unos que lo sostienen y otros portadores de

instrumentos musicales, como si fueran ángeles músicos; no hay que olvidar que este espacio está debajo del coro y de donde oficia el órgano. También vemos otro tipo de ángeles indígenas con el cuerpo serpentino y el pecho cubierto de escamas que justamente hacen una suerte de falda desplegada rodeando a la Virgen-Madre, quien asciende a los cielos con el niño en los brazos. Aquí, por cierto, no es difícil hacer una referencia inmediata a la diosa madre de los nahuas ornada de serpientes.

A partir de la revaloración de este espacio, todos los demás se revelan en su doble constitución de la visualidad: narrar el relato mariano por medio de *lo visible y hacer presente* a Tonantzin por medio de *lo visual*, pues en cada bóveda y figura descrita está siempre en profundidad la dirección de sentido que apunta hacia ese otro universo, sólo abordable por la intensidad sensible. Así se hace evidente que la inmensa mayoría de las flores son de cuatro pétalos, las cuales aparecen en la iconografía prehispánica representando las floraciones del maíz y las cuatro partes del mundo. Los ornatos, por ejemplo, están compuestos por agrupaciones de estas flores, o bien por conjuntos que las asemejan en sus cuatro elementos. Las frutas de las ofrendas son siempre tropicales, y abundan los chiles y las mazorcas; estas últimas constituyen cuerpos de ángeles indígenas.

Pero aún dentro de todos estos indicios del universo de Tonantzin, hay algunos menos periféricos que otros y que permiten notables conexiones entre la cultura indígena mexicana y la cristiano-occidental. Esto se observa mejor una vez que el espectador ha hecho un medio giro y tiene enfrente no ya el altar mayor, sino la puerta de entrada. En ese punto, elevando la vista —ejercicio que debe hacer sin cesar para desentrañar el contenido de la cúpula—, ve que desde lo alto de la misma y como entrando por una de las ventanas hay un niño (Fig. 5), con rasgos indígenas, como todos los demás, que descende en dirección a la Virgen entronizada en el altar mayor. Este niño descendente ha sido interpretado por los historiadores del arte ya citados como la iconización de la maternidad virginal de María y la

reafirmación, una vez más, de que ella es merecedora de la corona con que se la inviste por haber sido fiel a la contradicción absoluta que la estructura: ser madre sin sexualidad.

Esta lectura del niño descendente como el niño Dios ha sido tomada con reservas por R. Gordon Wasson,¹² quien en el libro donde se ocupa de la micolatría en Mesoamérica tiene un capítulo dedicado a Santa María Tonantzintla. Para Gordon Wasson, hay tres hitos importantes en la interpretación de este templo: 1) el “brillante artículo” en el que Alfonso Caso informó del descubrimiento del mural que él llamó *Tepantitla*, y que entiende como una representación del Tlalocan de la tradición azteca; 2) el trabajo de Francisco de la Maza, en el que se relaciona este mural con la decoración de Tonantzintla, y 3) El libro de Pedro Rojas, que confirma la intuición de De la Maza y describe a Tonantzintla como una, en palabras de Wasson, “expresión suprema de las aspiraciones y las creencias religiosas, concebida y realizada por los oscuros feligreses de la parroquia” (p. 163).

Sin embargo, ni de la Maza, ni Rojas han advertido, según Gordon Wasson, la significativa presencia de tantas imágenes de *niños* en el templo. Esos niños –y es lo que singulariza a Tonantzintla– no son sino representaciones extáticas del hongo sagrado. Según su interpretación, *hongos* y *niños* pueden relacionarse no sólo por la pequeñez de estos últimos, sino sobre todo porque ambos son esencialmente los animadores de un paraíso que es “efusión de alegría de vivir”. La presencia de estos *piltontli* (niños) es decisiva en Tonantzintla, y ellos no provendrían de la angelología cristiana sino del mito del *xocoyome* (niños que mueren sin bautismo y van a poblar el Tlalocan). Entre todas estas figuras, la más importante sería la que se identifica como el *niño descendente* y que, para Gordon Wasson, sería una representación del *Piltzintli*, el dios niño de los nahuas,

¹²R. Gordon Wasson, *El hongo maravilloso: Teonanácatl*, México, FCE, 1983.

figura que habría dado lugar al posterior sincretismo con el Niño Dios del cristianismo. Para Gordon Wasson, la imagen de *Piltzintli*, bajo las formas de un niño descendente, es tan importante que comparte el primer lugar con la figuración de la Virgen María. El niño descendente sería el verdadero nexo entre el mundo indígena y el cristiano (Gordon Wasson casi no presta atención a la Virgen María), y el templo, visto desde la perspectiva indígena, está dedicado a *Piltzintli* antes que a *Tonantzin*. En suma, la hipótesis de este autor es que la decoración de Tonantzintla representa un viaje al Tlalocan, una alucinación que sólo puede ser producida por ingerir el hongo sagrado. Desgraciadamente, según insiste el mismo Gordon Wasson, esta visión del templo sólo puede tenerla quien, además de haber ingerido tal hongo, ha sido iniciado por chamanes. También es de lamentar que este autor no indica de manera convincente por qué el niño descendente es *Piltzintli*; mejor dicho, no llega a demostrar que *Piltzintli* se caracterice por ser representado en esta posición, ya que salvo la mostración de una figura también representada como descendente en el códice Borgia, no ofrece otras asociaciones visibles para sacar conclusiones.

De todos modos, la interpretación de Wasson ha dado lugar a la de Julio Glockner,¹³ cuyas observaciones *in situ* e investigaciones antropológicas en la zona de los volcanes, donde encuentra conexiones con Tonantzintla, darían lugar al quinto hito en cuanto a la significación de esta iglesia, pues el cuarto sería el del propio Wasson. La perspectiva de Julio Glockner me parece la más decidida en cuanto a considerar que esta iglesia es una suerte de Tlalocan indígena. La sugerencia de este autor es que el Tlalocan que Tonantzintla manifiesta está poblado, más allá de que sean *piltzontli* o ángeles, por representaciones de rostros que muestran las enfermedades que padecían los antiguos aztecas. Su trabajo es muy persuasivo, pues

¹³ *Op. cit.*, nota 2.

apoyándose en la lectura de los códices, va encontrando las referencias a los males particulares que padecían los habitantes de los lugares fríos, como son las faldas de los volcanes –que Glockner conoce muy bien– a cuyos pies se encuentra Tonantzintla.

En lo que respecta a esta revisión de mi propia lectura de Tonantzintla desde el sesgo de lo grotesco, encuentro que el aporte original de “Mirando al paraíso” reside en haber percibido lo deforme y en haberlo hecho evidente. Y no sólo esto me parece fundamental, sino además el haber postulado la deformidad como un rasgo constitutivo de la yesería coloreada y dorada del espacio grotesco, de modo que la aprehensión del sentido puede –como en el caso de Glockner– comenzar por allí.

Finalmente, no sólo los rostros de los niños, ángeles o *piltzontli* presentan deformidad. Esta cualidad sería el vínculo entre ellos y las demás figuras erigidas con desproporción, como los evangelistas con sus libros y los cuatro padres de la Iglesia, los teólogos marianos –igualmente con sus textos–, sobredeterminando los evangelios desde la problemática que presenta una cuarta figura asociada a las tres personas de la divinidad. Las tallas de tamaño casi natural –tanto de aquéllos como de los franciscanos que dan sello a su dominio y a su ideología– en alturas sin soporte suficiente en medio del Tlalocan, Cielo o Paraíso; los coros angélicos tomistas, las letanías lauretanas, las máscaras, las cornetas, las ofrendas, flores y frutos, en fin, todo hace perder a la significación su forma. Es decir, desde nuestra lectura semiótica, la forma se pierde porque se desliga la expresión del contenido, en tanto que toda apoyatura referencial en uno y otro plano o es equívoca o es un simulacro, cuando no un vacío.

Si tomamos uno de los supuestos rostros *angélicos*, una máscara o un mango, se nota de inmediato que no hay articulación entre el referente interno y el referente externo, pues el interno no existe con precisión en la lógica semántica de esta iglesia, y el externo, identificable con el mundo indígena local, concierne a otra realidad que no es precisamente la misma a la que pertenecen figuras tales como la Inmaculada Concepción. ¿Hacia a dónde apunta la significación en Tonantzintla?

Frente a las diversas interpretaciones, todas igualmente válidas y coherentes, sólo podemos decir que el efecto de sentido produce la perturbadora impresión del simulacro, quizá por un tratamiento de la materia que no es de oficio. Improvisación para el universo semántico que es ajeno e improvisación para el oficio que tampoco es el propio, las manos de Tonantzintla han labrado la deformidad en todo su esplendor. Si esto es así, lo grotesco sería un resultado de la intencionalidad grotesca. Pero quizá la deformación sea intencionada, como lo pone de relieve no el ver, sino la mirada, de la última perspectiva que hemos considerado, lo cual abona nuestra teoría de la visualidad.

Debido al sincretismo Tonantzin/María a un componente factual, a una intencionalidad subyacente o a una voluntad expresa, un templo cristiano pone en escena problemas teológicos de gran trascendencia desde una impronta franciscana. La memoria religiosa y la fe prehispánica encuentran en la oposición estructural de los dos universos una dinámica de transformaciones.

DISCURSOS LITERARIOS

Óscar Cornago

Elena Bossi

María Ema Llorente

LA TEATRALIDAD DEL GROTESCO. UNA REFLEXIÓN ESCÉNICA SOBRE LA NATURALEZA (HISTÓRICA) DEL HOMBRE

Óscar Cornago

El grotesco, como estrategia de creación de imágenes, tiene un componente teatral que es intrínseco a su funcionamiento. No es que lo grotesco sea además de grotesco teatral, sino que es grotesco por ser teatral; o sea, la condición de lo grotesco se construye sobre un mecanismo de teatralidad que está en su base. Empecemos, por tanto, analizando lo que entendemos por teatralidad. La teatralidad es un procedimiento estético a través del cual se crea un efecto de descentramiento de la representación, a partir de la mirada a la que se muestra dicha representación. Son dos, por tanto, los elementos fundamentales para que haya teatralidad: por un lado, ese efecto de descentramiento, y por otro, esa mirada en un presente compartido que, ayudada por este dispositivo estético, es la que debe percibir el efecto de teatralidad. La teatralidad se construye desde esa mirada que es exterior al propio hecho de la representación; que se ofrece a quien mira, en la mayoría de los casos, con conciencia de ser objeto de una mirada. Lo que se muestra es una representación que, a través de un juego de contrastes entre sus elementos, exhibe una naturaleza estética como fenómeno de representación. En este sentido, la teatralidad, como el grotesco, supone un giro autorreflexivo acerca del hecho de la representación sobre el que se sostiene.

Acentuando los componentes formales, esto es, el trabajo con la propia materialidad, la representación llama la atención del que la mira hacia sí misma, y le avisa que lo que está viendo no es lo que parece, que hay algo detrás de lo que se muestra. Esta señal, que se proyecta desde la misma representación, se convierte en una suerte de interrogante para quien la observa, que comienza a sospechar que aquello que está presenciando en realidad no es lo que parece, sino otra cosa. Este es el efecto característico de la teatralidad y el motivo por el que la modernidad ha recurrido a ella como un recurso que la define como sistema cultural: lo que vemos no es lo que parece, sino otra cosa.

En el caso del grotesco, esta dimensión escénica va unida a otros componentes que acentúan aún más la teatralidad, como la dimensión festiva a la que remite la tradición histórica del grotesco. El grotesco contemporáneo, pasado —como explica Bajtín— por el tamiz del romanticismo, pierde la alegría del medio día y se encierra para hacerse íntimo y nocturno, pero hereda de ese pasado festivo, que en ocasiones vuelve a resurgir, una naturaleza que si no llega siempre a lo colectivo, sí apunta en todo caso más allá de la construcción de una identidad individual. Esta identidad individual es uno de los elementos característicos que el descentramiento de la representación va a poner en duda en favor de otras dimensiones transversales del ser humano, en el sentido de que pasan por encima de lo individual, relacionadas en muchos casos dentro del grotesco con la naturaleza fisiológica, es decir, lo escatológico, el sexo, la comida, los placeres, el deseo, etcétera. En este sentido, se puede afirmar que el grotesco es un procedimiento estético de desobjetivización, pero a diferencia de otros lenguajes característicos de las vanguardias, como los movimientos informes o la abstracción, el grotesco no pierde de vista la subjetividad en rechazo a la cual se construye. Se trata de un juego de máscaras, y es en la tensión entre una orilla y otra, entre lo que se ve y lo que no se deja ver, entre lo que parece y lo que queda detrás de lo que parece, que aquél se construye.

Existen otras formas de teatralidad que no están relacionadas con lo grotesco, y que si bien comparten con éste la dimensión escénica y el llamar la atención acerca del propio acto de la representación, el tipo de reflexión al que apuntan va en otra dirección. Diríamos que el grotesco, además de apoyarse en un mecanismo de teatralidad, desarrolla un trabajo específico con la materialidad de esos componentes formales de la representación, un tipo de contraste que Bajtín va a definir por su efecto de degradación, y una manera de exposición que tiene como finalidad el cuestionamiento del modo de construcción de las representaciones dominantes y su aparente naturalidad en comparación con otras dimensiones transversales del ser humano.

La obra fotográfica de Cindy Sherman, profundamente teatral, es un buen ejemplo para distinguir diferentes tipos de procedimientos, entre los cuales sólo algunos entrarían dentro de lo grotesco. A diferencia de sus primeras series de fotografías, en las que ella misma hacía de modelo citando poses escénicas tomadas de películas, o series posteriores en las que la puesta en escena —con ella también como modelo— hacía visibles los códigos de representación de cuadros famosos en la historia de la pintura, en aquellas series donde recurre a muñecos y prótesis artificiales, el grotesco adquiere toda su fuerza. Por medio de estos recursos materiales, acompañados de escenarios con sangre, órganos sexuales y cuerpos deformes o fragmentados, se expresaba en clave teatral el lado más oscuro de la naturaleza, un efecto que no se alcanzaba cuando la propia naturaleza del cuerpo era vista como representación de sí misma en las series autobiográficas con referentes sociales provenientes del mundo del cine o del arte. De este rápido análisis, podemos ya deducir un elemento interesante para continuar con la discusión del grotesco en el teatro de acciones y las artes del movimiento en la actualidad, que es el diálogo entre naturaleza y artificio, un tándem que no se da cuando se aborda el tema de la naturaleza desde otros enfoques. El grotesco nos habla, por tanto, de una naturaleza que se hace visible como espacio de conflicto y tensiones frente a un mundo de la representación construido social y aparentemente natural.

La distancia de los campos culturales de los que proceden los referentes, que van a entrar en conflicto por medio de la representación, refuerza este juego de contrastes puesto en marcha en el momento en que este mecanismo de distorsiones se ofrece a una mirada externa. Tanto la teatralidad como el grotesco son mecanismos estéticos que dependen estrechamente de las convenciones culturales; es decir, algo que resulta grotesco o teatral en una cultura puede pasar como lógico o natural en otra y perder así el efecto de extrañamiento. El contexto se deja ver como horizonte contra el que choca la representación. La construcción externa de la representación, aquello a lo que parece referirse, se apoya en una lógica cultural dominante, es decir, en un sistema de valores que coloca cada elemento de esa representación en un lugar determinado para que obtenga un sentido previamente fijado. A un cuerpo de una determinada edad, por ejemplo, le corresponde un tipo de identidad social; a un acto sexual, un sistema de relaciones sociales consensuado; a una acción fisiológica, un valor cultural dado. Ese entramado de relaciones, que se denomina cultura y del que se extrae lo que los antropólogos llaman el efecto-hombre, es el que va a quedar descentrado a la luz de materiales extraídos de espacios distantes. Se rompe así ese sistema de relaciones prefijadas que sostiene la representación como una totalidad de sentido, cuestionando sus bases antropológicas. La representación se hace visible como tal, es decir, como resultado de una convención cultural, y por detrás de ésta asoman dimensiones no previstas que rompen la lógica dominante.

Este funcionamiento teatral de lo grotesco explica que la tradición a la que se refiere Bajtín para trazar esa tradición, que llega todavía hasta el Renacimiento, tenga su punto de apoyo en fiestas populares u otro tipo de festejos que reúnen al pueblo en espacios públicos, como las celebraciones religiosas en un momento en que éstas incluían todavía elementos paganos. Sin embargo, comenzando ya por los ejemplos que adopta el teórico ruso como centro de su estudio, el grotesco se habría transmitido principalmente a través del lenguaje literario y otras

expresiones artísticas. Es decir, estamos ante recreaciones estéticas de lo que se supone que eran fenómenos antropológicos. De un modo u otro, al siglo XX nos llega el grotesco como un lenguaje históricamente fijo en formas artísticas que han sido luego reivindicadas por la tradición culta como populares. El Rabelais o las pinturas de Brueghel son ejemplos paradigmáticos de esta expresión inevitablemente estilizada del grotesco. Durante el siglo XX el género dramático, así como ciertas formas de teatro de imagen, no han dejado de acudir a estos referentes, especialmente en aquellos momentos en los que el rechazo al realismo costumbrista se convirtió en una postura poética. Por eso Bajtín habla de un “realismo grotesco”. Durante los años sesenta y setenta, fueron numerosos los dramaturgos que recurrieron a este estilo para desmontar la lógica realista –calificada entonces como una lógica burguesa–, así como directores con una impronta plástica fuerte, como Tadeusz Kantor. En el caso del teatro español, el ejemplo más radical de desarrollo del grotesco en dramaturgia son las Grotoscomaquias de Miguel Romero Esteo, un ciclo de obras en las que a los componentes rituales de lo sagrado se les suma una retórica exacerbada que se alimenta de fuentes literarias y orales de clara inspiración popular.¹ Esta radicalidad formal no se quedó, como ha sucedido en muchos casos de utilización del grotesco a partir del romanticismo, en una crítica de costumbres o una caricatura de la vida política, sino que se plantea como una expresión liberadora del hombre, movida por sus impulsos más vitales pero sin perder de vista un horizonte social o histórico, sino al contrario: construyéndose a partir de él.

Pero no me voy a detener ahora en este amplio panorama de utilización del grotesco en la dramaturgia del siglo XX o en obras escénicas más ligadas a un trabajo visual, sino en su reinención en otros lenguajes que tienen como punto de partida el trabajo directo con

¹O. Cornago, *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*, Madrid, Fundamentos, 2003.

el cuerpo y la acción en escena, sin tomar como punto de partida un material textual previo. Aunque muchas de estas acciones pueden tener como resultado la formación de una imagen visual o una instalación plástica, el centro del trabajo radica en el proceso de su realización física. La renuncia a la herencia literaria, en la que el imaginario del grotresco había llegado a ser fácilmente reconocible, sitúa este sector de la creación en un espacio que ha de construirse a partir de elementos físicos o plásticos desvestidos de legitimaciones culturales y, por ello, más directos en su comunicación escénica. Entre todas las tradiciones artísticas quizá sea la historia del teatro como hecho escénico, y no literario, la que conserva una memoria más frágil de su pasado. Es por esto que seguramente ningún campo artístico aguanta tan poco el paso del tiempo como las denominadas artes vivas, lo cual lo obliga a un esfuerzo de reinvención tan necesitado de presente, material y social, como desamparado de referencias culturales. Dicho de otro modo, los espacios teatrales que viven de la conservación o el diálogo con estas tradiciones artísticas, como por ejemplo la mayor parte del teatro clásico europeo del que se alimentan los teatros públicos, son espacios vivos desde un punto de vista de la cultura oficial, pero en muchos casos estéticamente muertos. Aplicando esto al tema del grotresco, quiere decir que una imagen verbal o plástica con un fuerte sentido de grotresco, trasladada a la escena de manera literal, puede quedar convertida en una pieza de museo, porque las materialidades de la literatura, de la pintura o de la escena son ciertamente muy distintas.

El recorrido que presentamos a continuación tiene que ver con la construcción de imágenes grotescas a partir de cuerpos y materiales que no son únicamente representación de –sin que puedan dejar de serlo por su condición escénica–, sino además resistencia a ser sólo eso. Es en ese juego de resistencias donde el recurso a las estrategias del grotresco se convierte en un elemento fundamental de estas poéticas escénicas. Dicho esto, los distintos modos de desarrollar un efecto grotresco, si bien a un nivel abstracto pueden compartir un mismo procedimiento

estético, resultan muy diversos dentro de unas y otras poéticas. El tipo de trabajo con los materiales plásticos y los cuerpos, el juego de contrastes entre éstos y la representación que se está construyendo, el modo de exponerlo al público y, finalmente, el tipo de situación (escénica) construida a partir de todo ello, hace que los resultados sean lógicamente muy distintos.

Dentro de esta diversidad de opciones, a las que la escena contemporánea no ha dejado de recurrir como un depósito de estrategias fuertemente teatrales por su fuerte materialidad, podemos afirmar que en casi todos los casos el sistema de tensiones que se construye descubre unas dimensiones del ser humano presentadas como resistencia a la uniformidad impuesta por los modos de representación dominantes. Si bien este segundo aspecto es común para una gran parte de las tendencias estéticas de la modernidad, lo que identifica al grotesco es la utilización de unos referentes que, en un sentido amplio, podemos calificar de antropológicos como medio para abrir un espacio-otro de resistencia y crítica. Frente a éste, los modos de representación dominantes tienen mucho que ver con las estrategias de mercado de un sistema económico que, a escala mundial, conforma la realidad desde la esfera pública y profesional hasta los espacios personales. Esta situación de sometimiento de la realidad en su sentido más amplio a un funcionamiento económico que determina un sistema de poder es lo que, a partir de los años setenta, algunos filósofos –si bien con tendencias distintas– empezaron a denominar con el término genérico de biopolítica. El recurso al grotesco puede entenderse como una forma de cuestionamiento a partir de un diálogo con la dimensión natural del individuo dentro de una sociedad posindustrial, caracterizada por lo que se ha llamado el trabajo inmaterial, y con una función determinante de los poderes públicos como formas de legitimación.

La obra de Rodrigo García, director argentino que trabaja en España desde finales de los años ochenta y que en el último decenio ha pasado por numerosos festivales internacionales y teatros públicos de varios países de Europa, puede entenderse desde esta perspectiva de crítica

radical al mundo-mercado capitalista y al sistema político que lo ampara. Teniendo este universo como paisaje de fondo, expuesto de manera directa y fácilmente reconocible, su obra se construye sobre un trabajo directo con el cuerpo y las acciones en relación con materiales procedentes en muchos casos de la realidad comercial, como productos de consumo alimenticio, ya sean naturales o empaquetados, en cuyo caso los envoltorios forman parte también del paisaje escénico.

En contraste con el lado más construido de la realidad, el individuo como consumidor, la propaganda comercial y la conformación de identidades subjetivas preparadas para este fin –consumir–, Rodrigo García levanta un universo excesivo en el que la violencia reside en el modo de utilizar los materiales, dejando ver de manera poética la distancia abierta entre la realidad social y la naturaleza. La referencia al mundo animal y la utilización de animales vivos en escena, la reflexión sobre los paisajes naturales y sobre todo sobre el propio cuerpo como materia viva, como fuentes de misterio y poesía, así como una reflexión constante sobre los sistemas de educación denunciados como formas de manipulación, son algunos de los elementos de este universo autorreferencial que en algún punto se niega a ser representación de nada.

El juego de tensiones que mantiene viva la obra, con una voluntad declaradamente provocadora en muchos casos, es una fuente de imágenes que entran dentro de lo grotesco. Así, por ejemplo, en *Protegedme de lo que deseo*, de 1996, actuaban dos enanos junto a tres actores profesionales. Al tiempo que se leía un listado de reglas para construir una vida propia, una vida segura, libre de incertidumbres, de deseos y miedos procedentes del exterior, se veían a modo de *tableaux vivants* escenas de carácter sexual, enmarcadas por el recuadro de una puerta que dejaba ver lo que ocurría en el interior de un pequeño cuarto rectangular; otras eran escenas de peleas, gritos y manipulación de alimentos, que se iban esparciendo por todo el escenario hasta formar lo que podríamos considerar una suerte de alegoría del capitalismo en clave grotesca. Estos escenarios llenos de alimentos, paquetes

destripados, comida congelada, latas y todo tipo de envoltorios, junto a la presencia de cuerpos a menudo desnudos o con poca ropa, se presentan como el resultado de las acciones sobre las que se va construyendo la obra. Frente a un sistema cultural en el que todo cobra su sentido a partir de su función, de aquello para lo que vale, Rodrigo García da cuerpo a una reflexión que pasa por el diálogo y la búsqueda de una materialidad distinta, una materialidad virgen, de cuerpos y objetos cuyo sentido es su secreto (poético), su misterio. “Siento que sólo han pasado por mis manos millones de objetos funcionales, definidos, con sus reglas de uso, que casi me avergüenzo de llamarles materia. / Y cuando tuve que tocar un cuerpo caliente que dormía a mi lado, no supe hacerlo”, dirá en una obra posterior.²

El cuerpo se convierte en la materia prima de un pensamiento y una poética que en cierto modo podríamos llamar biológica o, mejor aún, biopolítica. La naturaleza fisiológica del cuerpo es tomada en muchos casos como espacio desde el cual pensar lo social; el contraste entre un campo y otro conduce en muchos casos al grotesco. En *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's*, uno de sus trabajos más célebres (2002), el actor Juan Navarro tiene un extenso monólogo en la mitad de uno de esos escenarios repletos de restos de comida, bebidas y envoltorios rotos, en el que compara las ideas que salen de la cabeza y los olores que salen del cuerpo, como un modo para comprobar qué es lo que está más podrido, si la cabeza o el cuerpo, en función de lo que huele peor. Como conducto de comunicación entre estos dos espacios están los gases que salen del cuerpo. A modo de introducción para esta teoría de las transferencias, se vacía sobre su propio culo una botella de coca-cola a través de un tubo que sale de la botella y entra por un orificio hecho en sus calzoncillos, mientras el actor se mantiene inclinado hacia delante, mirando hacia el fondo del escenario.

² R. García, *Cenizas escogidas. Obras 1986-2009*, Segovia, La Uña Rota, 2009, p. 374.

En una escena anterior de esta misma obra, cuenta al público la historia de su familia desde sus bisabuelos, identificando a cada miembro de la familia con excrementos artificiales que va colocando sobre el escenario a medida que se va ampliando el árbol genealógico. En *Compré una pala en Ikea para cavar tu tumba*, es Juan Loriente quien, con los brazos estirados hacia los lados y en calzoncillos, forma un Cristo con gesto penitente que sujeta una hamburguesa en cada mano, mientras Rubén Escamila y Patricia Lamas le vacían sobre las manos botes de mostaza y tomate. Una música coral termina de acentuar ese contraste con lo místico sobre el que a menudo se ha construido lo grotesco.

En *Versus*, un trabajo que le fue encargado a raíz del aniversario de la guerra de la independencia contra los franceses en España en 1808 –lo que le da la oportunidad de utilizar una vez más como intertexto las figuras negras de Goya–, Rodrigo García propone una reflexión sobre la vida y la muerte en un sentido también biológico, un tema recurrente en su obra. En este caso, el espectáculo comienza con una proyección gigante, sobre el fondo del escenario, de la ecografía de una de las participantes que estaba embarazada en ese momento, al mismo tiempo que ésta muestra su barriga, y acaba con la muerte simulada de un actor maquillado por una profesional antes de ser introducido en el ataúd. Entre medias hay una escena donde se pisotean, y se mea encima de un recuadro formado por libros, muchos de ellos ensayos y obras de filosofía –un objeto este el de los libros que aparece en muchos de sus trabajos, como contrapunto a la propuesta física y vital que se plantea desde la escena–. En *La historia de Ronald*, serán los actores disfrazados de payasos quienes hagan una barbacoa con los libros.

Pensar la dimensión social del individuo, como la necesidad de tener compañía, como una cuestión instintiva, y la formación de ideas como resultado de un proceso químico –“No expresamos ideas. Desplazamos química. La formación de un pensamiento no son las palabras. Un pensamiento se cristaliza en asuntos tangibles, como el crecimiento

de las uñas o el cáncer en las células”³,³ son otros de los presupuestos que están en la base de una poética que recurre al trabajo con los materiales como una defensa en un momento de la historia en el que la satisfacción de las necesidades básicas ya no depende, al menos en ciertas partes del mundo, de la producción agraria y ganadera.

La vida y la muerte colocadas en una suerte de continuidad rompe las expectativas, y en tono de humor, es otro de los recursos que hacen pensar en lo grotesco. En *Lo bueno de los animales es que te quieren sin preguntar nada*, se cuenta un chiste en el que un médico le dice al paciente que tiene dos noticias que darle: una buena y otra mala. A petición de este último, primero le dice la mala, que es que tiene cáncer, y luego la buena: que hace una semana que él, el médico, tiene sexo con la enfermera de rojo que está en la antesala de la consulta. El doctor repite una y otra vez de forma obsesiva las dos opciones sin dejar de reírse: “Usted, usted es el que tiene cáncer, jajaja, pero yo soy el que me acuesto con la enfermera; usted cáncer, yo follo”.

Pero quizá sea en *Cruda, vuelta y vuelta, al punto y chamuscada* donde el despliegue físico y sonoro se acerca más al ambiente festivo con el que Bajtín identifica el medio natural en el que se desarrolló el grotesco históricamente. En esta obra, Rodrigo García trabajó con un grupo de murga porteña que llevó de un barrio marginal de Buenos Aires hasta el Festival de Avignon. La escena se convierte en un mundo físico y excesivo, de acciones, bailes, tambores, peleas, burlas y confesiones personales (Fig. 1 y 2). Para ilustrar el monólogo final, dicho por el único actor profesional que participaba en la obra, Juan Lorient, los chicos se colocaban en cuatro patas, como si fueran una fila de vacas. En ese texto se proponía el tiempo que una vaca tardaba en olvidar que le habían quitado a los terneros, es decir, en olvidar un sentimiento –más o menos un par de días–, como medida para refundar el universo, como un modo de dar otra oportunidad a un sistema

³ *Ibid.*, 481.



Fig. 1. *Cruda, vuelta y vuelta, al punto y chamuscada.*
Fotografía de Jean Benoit Ugeux.



Fig. 2. *Aproximación a la idea de desconfianza,* de Rodrigo García.
Fotografía de Jean Benoit Ugeux.

político como el democrático que ya ha fracasado, un universo nuevo en el que todo sea posible, pero en el que todo se olvide cada dos días. Y así, en torno a esta especie de hoguera de las vanidades, se crea una nueva ética donde todo vive en un constante acabar y volver a ser, morir y volver a nacer, sistemas políticos, filosofías, morales, amistades y enemistades, pasiones y miedos:

Y la Gran Ética no será otra cosa,
que una serie infinita
de morales cambiantes,
que se contestan y anulan unas a otras

Que un día se proclaman con exaltación
Y al otro se derogan con apasionamiento

Se echan al fuego
Se olvidan

Se recrean con fervor
Se olvidan

Se recrean
Se olvidan

Y todo ocurre
En dos atardeceres como máximo

Lo que dura en una vaca
Algo parecido al sentimiento.⁴

⁴ *Ibid.*, 467.

En uno de sus trabajos más recientes, *Muerte y resurrección de un cowboy*, el grotesco acentúa su dimensión más telúrica en una escena larga en la que los dos actores desnudos tocan unos cuernos enormes cuyo sonido queda amplificado. El lado más ancho de los cuernos lo colocan en los genitales, con lo cual para soplar tienen que encorvarse sobre ellos mismos, formando una figura con extrañas resonancias primitivistas y sexuales.

Sin embargo, la mayoría de las acciones de Rodrigo García, aunque pueden ser interpretadas de un modo u otro, tomadas como metáforas o símbolos de alguna otra realidad, lo cierto es que no apelan a ninguna subjetividad, sino que están trabajadas desde su lado más material o físico (Fig. 3). Son cuerpos manipulando objetos, embadurnados de líquidos o comidas, dejándose caer o agitados por algún tipo de movimiento, presentados del modo más literal posible, mientras que a través de los textos, a menudo proyectados o dichos con alguna estrategia de distanciamiento, se construyen los referentes sociales o subjetivos expresados en primera persona; un mundo el de la palabra que parece desarrollarse en paralelo, pero sin tener mucho que ver con este universo físico de la escena.

Una poética muy distinta en este sentido es la de Angélica Liddell, dramaturga, directora y performer. La intensidad física de su trabajo puede ser comparada con las propuestas de Rodrigo García, pero ahora es ella misma, como artista y persona, la que desde su propio cuerpo construye estas imágenes-acciones que en muchos casos tienen también un fuerte tono grotesco, aunque dentro de una poética muy distinta. Las alusiones al cuerpo en su dimensión fisiológica, pero social al mismo tiempo, y en especial al sexo, se convierten nuevamente en uno de los recursos para la creación de un universo monstruoso que ha acompañado toda su carrera y que ha asumido cada vez de un modo más personal. Si en la *Trilogía de la aflicción* se expresaba físicamente en escena, a través de acciones, el lado monstruoso y oscuro de la institución familiar, en los trabajos que siguieron, *Actos de resistencia contra la muerte*, se da vida a una serie de personajes grotescos que



Fig. 3. Angélica Liddell en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*. Fotografía anónima.

encarnan las figuras del poder político y militar: ministros, generales y dictadores convertidos en monigotes de mil caras que terminan transformándose en espejo deformado de la normalidad bienpensante con la que el público presencia la obra. En la primera de esta última serie, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, la fractura entre naturaleza en bruto, identificada con los cuerpos de los negros que mueren tratando de llegar a las costas del sur de España, e historia social, aquella que produce el efecto hombre-monigote como una construcción cultural —y en términos más concretos, como resultado de la política de inmigración en Europa—, se muestra con toda su violencia. La imagen recurrente de los peces con ojos de negro a base de comer tanto cuerpo ahogado y la posibilidad de que estos ojos y cuerpos de negro se terminen contagiando a los blancos, como muestra al final el

personaje-actor protagonista levantándose los faldones con los colores de la bandera de España para dejar ver sus piernas negras, da muestra del tono grotesco al que recurre la obra (Fig. 4):

No sé si decirlo, señor Puta,
pero a veces pienso, señor Puta,
que los negros se ahogan para humillarnos, señor Puta.
Se ahogan por resentimiento, señor Puta.
Porque quieren ser hombres como nosotros.
Porque quieren dedicarse a la belleza.
Porque quieren dedicarse a la justicia.
Porque quieren dedicarse a la riqueza.
Porque quieren ser sensibles, señor Puta.
Nosotros sabemos que los negros también son hombres,
eso nadie lo niega.
Nosotros estamos dentro del lenguaje
y sabemos que los negros también son hombres.
Pero ellos están fuera del lenguaje
y no saben que son hombres,
que ya son hombres,
hombres del todo.
Por eso se ahogan al pie de nuestras tumbonas,
porque no saben que ya son hombres
y quieren ser hombres como nosotros.⁵

⁵A. Liddell, “Y los peces salieron a combatir contra los hombres”, en *Políticas de la palabra. Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell* (coord. Óscar Cornago), Madrid, Fundamentos, 2005, p. 347.



Fig. 4. Angélica Liddell en la escena final en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*. Fotografía anónima.

Como puede verse por el ritmo del texto, el monólogo hace pensar en una suerte de exceso, una escritura inútil por excesiva, como se dice de manera obsesiva en el *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim* y *Extinción*, que va a cobrar cuerpo en escena para convertirse en una verborrea con vocación suicida, que se crea al tiempo que se autodestruye. La intensidad física de estas actuaciones, que se prolongan a lo largo de casi dos horas de monólogo en algunos casos, con interminables parrafadas que la autora sostiene con verdadero odio hacia lo que ella misma está representando, llega a diluir los límites entre el personaje de ficción y su identidad, tanto a nivel corporal como social o profesional. Vemos al personaje y, a la vez, vemos a la persona y artista que lo está encarnando, y conforme

la degradación física y moral sube de tono, mayor es la identificación y al mismo tiempo el choque entre uno y otro.

Con la economía capitalista, lo monstruoso –como dice Antonio Negri en un trabajo incluido en un volumen sobre biopolítica– pasa de estar en las afueras del sistema social para alojarse en su centro. El capitalismo produce monstruos, pero más materiales y concretos que aquellos a los que se refería Goya en las *Pinturas negras*. La estrategia poética de Liddell es responder a la violencia social con la violencia poética de estas recreaciones monstruosas, que en sus últimas obras, con un tono cada vez más personal, ha asumido en términos biográficos.

Los dibujos de Carlos Marquerie, en diálogo con sus creaciones escénicas, tienen un fuerte tono expresionista que podría confundirse también con lo monstruoso. Si bien, en este caso, la mirada oscura de esos rostros entre animales y humanos, que conviven o se superponen a los cuerpos de los actores, varias veces a modo de máscaras que acentúan la teatralidad de la escena, nos habla no tanto del monstruo social como arma arrojada contra el público, sino de lo oscuro de la naturaleza como espacio latente para seguir pensando al ser humano más allá de sus limitaciones, ligadas a sus modos de representación habituales (Fig. 5). En otros casos, es lo ridículo o la gratuidad también como defensa de un espacio de libertad al que se recurre para la construcción de imágenes que tienen algo de grotesco, como aquella de un hombre en cuatro patas con la cabeza enterrada bajo la nieve en *El rey de los animales es idiota*, de 1996, o la escena de *120 pensamientos por minuto*, del 2000, en la que Carlos Fernández y Gonzalo Cunill se colocan los calzoncillos en la cabeza y, con mirada de idiotas y la mandíbula inferior hacia afuera, se van atando los penes con una cuerda de la que van colgando luego fotos con ayuda de unas pinzas, mientras se miran, miran las fotos y miran a los espectadores, entre los cuales siempre hay alguno que abandona la sala, quizá airado por el sinsentido de algo que se supone que debe tener un sentido, por el que además ha pagado una entrada.



Fig. 5. Estela Llovés y Paz Rojo en *Que me abreve de besos tu boca*.
Fotografía de Carlos Marquerie.

El trabajo de Elena Córdoba, proveniente del campo de la danza, se ha desarrollado también a partir de la exploración de estos márgenes —a los que se refiere Bajtín— del cuerpo social dominante. Esos cuerpos abiertos por sus orificios, inestables, distantes de las poses clásicas y la seguridad que da la madurez, se traducen en actitudes de cansancio, debilidad o torpeza; los espacios marginales de lo estúpido o lo ridículo, del mundo de los niños o los viejos, o el mundo de los animales. Así, por ejemplo, en las notas de trabajo de *Bobos*, del 2004, se lee: “Vamos como bobos, corriendo, tropezando, empujándonos, rebuscando en nuestros bolsillos, nunca en nuestras cabezas, tragándonos nuestro tiempo y echando el freno tarde, siempre demasiado tarde”.⁶

⁶E. Córdoba, *Silencio*, col. Pliegos de Teatro y Danza no. 16, Madrid, Alfera, 2005, p. 17.

En Silencio, un año después, los intérpretes, desnudos, simulan actitudes animales ataviados con unas enormes pelucas de colores colocadas al revés, de modo que no se les ve el rostro, que no en vano es la representación más clara de la identidad individual. La relación del cuerpo con la naturaleza vegetal será uno de los campos de trabajo en *Quedémonos un poco más sentados*, donde las bailarinas cubren sus cuerpos desnudos de musgo y luego van perdiendo la capacidad de movimiento hasta quedar ateridas, temblorosas, quizá por el invierno de la historia. El recurso a recubrir el cuerpo con objetos de la naturaleza o materiales extraños a éste se da también en la primera de las entregas de su último proyecto, *Anatomía poética*, donde ella misma y María José Pire preparan unas tiras alargadas de cera que se han ido derritiendo a lo largo de la obra, en una instalación de Carlos Marquerie, y se las van colocando por el rostro, el cuello, los pechos y el abdomen.

A partir de estas estrategias de descentramiento, el grotesco parece construir un afuera físico de la representación, otro lugar concreto y espacial desde donde situarse frente a las convenciones sobre las que se construyen oficialmente esas representaciones, que no dejan de ser representaciones de la historia en tiempo presente; incluso cuando esa historia en el sentido político pasa inadvertida o sólo aludida de manera indirecta, queda ahí de manera latente, porque ese afuera al que apunta lo grotesco es también un afuera de la historia, pero construido frente a ésta, a la que no deja de mirar. La dimensión escénica del grotesco, el hecho de estar pensado en función de una mirada externa, que en el caso de las artes vivas es el propio público, lo convierte en un ejercicio de presente, es decir, un acto estético que se inserta en su tiempo al levantarse como respuesta a ese presente; un acto, por tanto, máximamente histórico, aquí y ahora, como se diría en términos escénicos.

En este sentido, Agamben, uno de los pensadores que han desarrollado la idea de la biopolítica, dialogando con las posiciones planteadas por Foucault en los años setenta, recupera la distinción

aristotélica entre ser viviente y ser hablante. Desde esta perspectiva, el grotesco sería una estrategia a través de la cual se trata de recuperar a ese ser viviente a partir de su lado más físico y material. La diferencia con respecto a otro tipo de lenguajes es que esa recuperación se hace frente al horizonte conformado por el ser hablante. Es en el contraste dinámico entre uno y otro, en el tiempo presente que proyecta la mirada a la que se ofrece la “representación”, que se produce el efecto de lo grotesco. Es un modo, por tanto, de replantear la dimensión “natural” del hombre desde un contexto histórico y social concreto que, paradójicamente, la desnaturaliza.

Cuando Zaratustra clamaba por la necesidad de que el hombre se naturalizara con la naturaleza para poder pensarse, en realidad este proceso de naturalización traería consigo un efecto de desnaturalización, porque esa nueva naturaleza que se va a hacer visible ya no es la naturaleza armónica entendida como proyección libre del espíritu humano, sino una naturaleza que, aunque sea bajo el gesto de la carcajada y la luz del medio día, es más fuerte que el hombre, más contradictoria y por ello más poética. Estos escenarios contemporáneos tratan de devolver a estas acciones grotescas su poder de extrañamiento material y físico, devolverles su capacidad de misterio y de terror; desnaturalizarlas para hacerlas, paradójicamente, aún más naturales. De este modo, lo monstruoso, que en el mercado-mundo capitalista ha llegado a tener un rostro cotidiano, el del otro o los otros, multitudes –como diría Negri– excluidas con las que nos cruzamos todos los días, cercanas pero extrañas, recupera a través de una reconsideración de su propia condición física y material su potencia inmanente, crítica y al mismo tiempo liberadora, un espacio otro para repensar la anormalidad de lo aparentemente normal.

Como colofón a este recorrido, la cercanía entre el grotesco y la alegoría en tanto que estrategias estéticas resulta esclarecedora. Es en las épocas en las que las formas alegóricas, la emblemática y los relatos cifrados en forma de parábolas articulaban el mundo cultural

cuando el grotesco también se veía como un modo integrado en la vida cultural, aunque dentro de su carácter excepcional, como algo propio de los espacios-tiempos de la fiesta o la religión. Por eso las alegorías, como las que llenan los capiteles de las iglesias y escudos nobiliarios, no han dejado de nutrirse de formas grotescas, y por eso también el teatro grotesco del siglo XX tiene una llamativa cercanía con la alegoría como modo de expresión, aun planteándose en muchos casos como registros opuestos, por lo que el primero tiene de vital, acto de transgresión vivo, y el segundo de muerto, acto de significación cuidadosamente construido en escena. Podríamos decir que la alegoría es el grotesco detenido, petrificado, en un sentido casi textual, fijado en una forma quieta, convertido en resto: las cenizas –utilizando la metáfora de Rodrigo García para sus textos dramáticos– de algo que tuvo vida (escénica), las huellas de una acción. Y si la modernidad rechazó la alegoría como una forma rígida, codificada y oscura de significación, característica de la Antigüedad, la Edad media o el Renacimiento, también renunció al grotesco como un modo físico que denuncia la normalidad. Pero si a la primera la neutraliza distanciándose de ella, recluyéndola en los museos como forma de escritura cifrada y objeto de reflexión teórica, al segundo, al grotesco, lo hace invisible introduciéndolo en el centro de la vida social, dándole un rostro cotidiano y un aspecto de naturalidad vaciado de misterio. Esa no es la naturalización del hombre a la que se refería Nietzsche, sino la normalización de lo excepcional como imposición de los intereses del capital, o la reducción de la naturaleza a la medida de esa otra naturaleza económica del hombre.

Lejos de tratar de encontrar una continuidad armónica entre cuerpo y sociedad, entre naturaleza e historia, el grotesco plantea una pregunta en tiempo presente –escénica– que se instala en el lugar de la fractura, de la no coincidencia, para recuperar así las potencias de ese exceso

físico y material que no se resigna a ser significado. No es lo posible, como dice Agamben, que sueña con ser realidad, sino una realidad física que puede ser posible como potencia de actuación frente a la historia.

En general, en nuestra cultura el hombre ha sido pensado siempre como la articulación y la conjunción de dos principios opuestos: un alma y un cuerpo, el lenguaje y la vida, en este caso un elemento político y un elemento viviente. Debemos en cambio aprender a pensar al hombre como aquello que resulta de la desconexión de estos dos elementos e investigar no el misterio metafísico de la conjunción, sino el misterio práctico y político de la separación.⁷

⁷G. Agamben, “La imagen perversa”, en *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 1995, p. 16.

EL GROTESCO CRIOLLO

Elena Bossi

Más allá de una categoría estética diferente de lo bello, lo feo o lo sublime, existe una especie teatral que se define como “grotesco”. Si bien hubo antecedentes en Alemania, el llamado teatro grotesco se inauguró en Italia con una obra estrenada en 1916 pero escrita en la preguerra; me refiero a *La maschera e il volto* de Luigi Chiarelli. Hubo también un modo que lindó con lo grotesco en la lúgubre exasperación romántica, pero durante el Romanticismo¹ la actitud no fue sarcástica, tal vez porque los ideales no se cuestionaron. La estética del teatro italiano, en vez de alternar las expresiones de risa y de llanto de las simbólicas máscaras, impuso una mueca que ocultaba la desesperación detrás de la risa, instalando en la escena la turbación, la desorientación del hombre frente al mundo.

En un artículo del diario *Idea Nazionale* de Roma, el 27 de febrero de 1920, Luigi Pirandello definía el grotesco como una “farsa trascendental”, en el sentido de que la obra incluía, en la representación de la tragedia, una parodia o una caricatura de sí misma como

¹ Victor Hugo habló de lo grotesco en su célebre prefacio a *Cromwell* en tanto reverso de lo sublime y fusión entre lo deforme y lo cómico.

proyección del propio cuerpo, al modo de una sombra tosca de cada gesto trágico. La metáfora de la sombra de Pirandello hace referencia a la caverna platónica y su visión empobrecida del mundo de las ideas: estas sombras son lo único que existe; el mundo de las ideas no está en ninguna parte y no queda más que conformarse con ese aspecto degradado. El grotesco denuncia la desilusión de vislumbrar un mundo maravilloso que no existe más allá de la imaginación del hombre y, por lo tanto, inalcanzable salvo al precio de vivir un autoengaño. Lo único que tenemos es la cueva con sus sombras, y el teatro se ríe tristemente de las pobres ilusiones del hombre, descorriendo el velo sobre los aspectos negativos y destructivos.

El grotesco impone una actitud amarga, escéptica e irónica frente al doble juego del ser y el parecer y la intrínseca necesidad de engañarse. Las pasiones de los personajes resultan trágicas y ridículas porque carecen de sentido. Se trata de un arte de fuertes contrastes que amonesta la necesidad de los seres humanos de engañarnos a nosotros mismos mediante una realidad diferente que nos permita sobrevivir a lo insoportable que nos rodea. Se impone la lucidez de un gesto que nos recuerda que esa realidad que construimos es vana e ilusoria. No podríamos vivir todo el tiempo cargando el peso de esa lucidez, de modo que creamos manifestaciones menos dolorosas; pero el grotesco está siempre allí, latiendo amenazante debajo del mar en calma de toda obra artística. Grotesca por excelencia es, por ejemplo, la situación de Don Quijote empeñado en ver el mundo con ojos de caballero, mientras ese mundo le devuelve golpes que él, aun apaleado, aun en el piso en la peor de las situaciones, siempre recubre con un gesto pudoroso. Podríamos decir que el grotesco es una de las manifestaciones artísticas en la cual el desaliento se vuelve más visible; los ideales no alcanzan para engañarnos y el escepticismo se adueña de la escena. O quizás no deberíamos hablar de escepticismo, pues el uso de este término nos ubica en un lugar enfrentado en el cual juzgamos con recelo al que observa. Albert Camus consideraba una falsedad acusar de escepticismo a las nuevas generaciones: “¿Desde cuándo es escéptico un hombre de

bien que se niega a creer al mentiroso?”² Es frecuente que parte del malestar se ponga en escena como contraste entre dos generaciones: la generación más joven acusa a la anterior, de manera más o menos directa, de haber sostenido valores hipócritas, y repudia los ideales de sus padres siempre rígidos, siempre envejecidos. Vuelvo a Camus:

Enfrentados con [...] en la historia más vieja del mundo, somos los primeros hombres –no los de la decadencia como se proclama en [...] diarios, sino los de una aurora indecisa y diferente.³

Mientras los padres desean verse reflejados en el espejo de sus hijos, los hijos se horrorizan ante el descubrimiento del parecido.

La poesía, la novela y el cuento, al igual que el teatro, se hicieron eco de esa angustia en los movimientos vanguardistas de las posguerras, cuya reacción más inmediata fue la de proyectarse en contra de cierto realismo decimonónico: metáfora pura y símbolo en poesía; final abierto, estructuras laxas y reinado de la enunciación en la narrativa. En el teatro, los sentimientos se tornan ambiguos y los escenarios se despojan. En todos los casos observamos una superación y transfiguración de lo que llamamos comúnmente “realidad” y una exaltación de la autorreferencialidad de la obra artística. En el teatro italiano de las primeras décadas del siglo pasado, esta autorreferencialidad se reflejó en varios aspectos que van desde la escenografía abstracta hasta los personajes convertidos en títeres. Silvio D’amico, en su libro *Il teatro dei fantocci*, publicado por Vallecchi en Florencia en 1920, definió el teatro grotesco como un arte “en descomposición” que pertenecía a una sociedad y a un mundo también en descomposición, por cuanto los nuevos dramaturgos no lograban ya creer en sus propias criaturas. De hecho, salvo en el caso de Pirandello⁴ y de Chiarelli en esa

² A. Camus, *El primer hombre*, Barcelona, Tusquets, 1994, p. 291.

³ *Ibid.*, pp. 290-201.

obra en particular, si observamos piezas posteriores como *La scala di seta*, *Chimere* o *La morte degli amanti*, encontraremos –envueltos en acciones inconsistentes y desmembradas– personajes degradados, marionetizados y descarnados, como exageraciones y deformaciones caricaturescas que resuelven en forma mecánica sus procesos de pensamiento, revelando la sinrazón y el factor imprevisto de sus actitudes. Estos seres se mueven como títeres que cumplen alguna función dramática sin llegar a cobrar la fuerza de verdaderos personajes o caracteres. La lógica de las reacciones “psicológicas” en las obras de teatro grotescas suele ser la más absoluta arbitrariedad. Pueden ejemplificarse estos aspectos en las obras de Luigi Antonelli⁵, Enrico Cavacchioli⁶ y Rosso di San Secondo.⁷

Si bien es cierto que ya en la Edad Media se atribuyó la cualidad de fante al personaje, la novedad radicó en la brutalidad con la cual las nuevas criaturas se desnudaron ante los ojos de los espectadores. Esta característica es una consecuencia del problema dramático principal: el sentido de la vida, o mejor sería decir, el sinsentido de la vida. La idea central es precisamente que todo resulta vano y vacío y que el hombre es una marioneta en manos del azar. Los hombres somos bufones como consecuencia del conflicto entre la vida que vivimos –

⁴ Si bien la mayor parte de los críticos no incluye a Luigi Pirandello entre los autores de teatro grotesco, esto se debe más bien al hecho de que su teatro abarca una gama amplia que escapa a las clasificaciones; sin embargo, la mayoría de los temas pirandellianos están tratados como *grotescos* y existen dos obras en particular que son ejemplos perfectos de este tipo de teatro: *Pensaci*, *Giacomino* y *Il berretto a sonagli*. Ambas fueron escritas originalmente en siciliano.

⁵ Podemos nombrar algunas piezas cuyos títulos ya dan cuenta del tipo de simbolismo que representan: *L'uomo che incontró sé stesso*; *La fiaba dei tre maghi*; *L'isola delle scimmie*; *Il dramma, la commedia, la farsa*; *La bottega dei sogni*.

⁶ Entre otras: *L'uccello del paradiso*; *Quella che ti assomiglia*; *La danza del ventre*.

⁷ *Marionette, che passione*; *La Bella Addormentata*; *Tra vestiti che ballano*.

dominada por lo inescrutable— y la que nos hacemos la ilusión de estar viviendo. Los pesares, las alegrías, las acciones son sueños de sombras que se agitan en un mundo tenebroso dominado por la fatalidad. Se trata de “personajes” que no pueden reír con franqueza ni llorar abiertamente. ¿Qué nos induce a creer que lo que vemos como realidad lo sea? ¿En qué se distingue la ficción de la realidad?

Hay un poema dialogado de Giuseppe Giusti de 1921 que ilustra muy bien aquella mirada: me refiero al “Dialogo fra una Marchesa e un Artrologo”.⁸ Un astrólogo ofrece a la marquesa la oportunidad de elegir el destino del hijo que tendrá en nueve meses. Las posibilidades son variadas: desde un científico a un guerrero, desde un poeta a un alma intrépida. La sabia marquesa no logra decidirse, frente a cada propuesta tiene una razón que oponer. Transcribo fragmentos de las páginas 240 y 241:

*Fra noi, mio caro astrologo,
La poesia, che vale?
Dante morí in esilio,
Torquato all' ospedale.*⁹

Finalmente, el tiempo que otorgan las estrellas para elegir el destino se agota:

*Astr: Tempo non vi è da perdere,
Le stelle oh mia signora,
L'impero mi concedono
Un sol minuto ancora
Marc: Facciamo...*

⁸ En su *Poesie*, Piacenza, Ghelfi Costantino.

⁹ “Entre nosotros, mi querido astrólogo,/ ¿para qué sirve la poesía?/ Dante murió en el exilio, Torquato en el hospital”.

*Astr: Orsù decidasi
la sorte del fanciullo.*

*Marc: Perchè sia felicissimo,
facciamolo citrullo.¹⁰*

La felicidad sólo es posible si falta la lucidez; lo mejor será que el futuro niño sea algo tonto. Ésta es una respuesta perfectamente grotesca: nos hace reír pero se trata de una risa chueca, torcemos la boca en un gesto de amargura. Para vivir feliz hay que estar algo adormecido, no del todo “vivo”, no del todo “correcto”.

Podríamos hablar de “distorsión” si pensamos en el aspecto etimológico de la palabra en el campo de la propagación de las ondas: las ondas que llegan de una determinada manera se deforman y salen de otra; así ocurre con el sentimiento grotesco, presos del cual jamás sabemos en qué preciso momento la risa se convirtió en llanto. Surge una emoción y se transforma en otra que se desvía de la originaria y se modifica porque el aspecto cómico de lo grotesco es amargo; es un humorismo trágico en donde ambas máscaras del teatro se superponen en la misma situación dramática conformada por el contraste.

La oposición entre extremos es trascendental para pensar el grotesco como género teatral, oposición entre lo bello y lo feo, oposición entre lo “civilizado” y lo “no civilizado”, entre lo bueno y lo malo, lo correcto y lo incorrecto, “la máscara” y el “rostro” que se trata de ocultar, de modo que ambos extremos deben estar presentes al mismo tiempo en la misma acción para que ocurra lo que se denomina grotesco.

El género removió las aguas estancadas del teatro realista, y produjo una renovación experimental que tuvo su desarrollo dorado

¹⁰ “Astrólogo: ya no hay tiempo que perder,/ mi señora, las estrellas/ me otorgan el poder/ por un solo minuto aún/ Marquesa: hagámoslo.../ Astrólogo: vamos por favor/ la suerte del niño debe decidirse./ Marquesa: para que sea muy feliz,/ hagámoslo tonto”.

cuando desembarcó en Buenos Aires junto con los inmigrantes¹¹ y dio cuenta de su desarraigo y de las esperanzas truncadas en la mayoría de los casos.

Los principales renovadores en Argentina fueron Francisco Defilippis Novoa, Samuel Eichenbaum, Roberto Arlt y Armando Discépolo.

El llamado grotesco criollo¹² adoptó algunos procedimientos del teatro italiano, pero adquirió características diferentes al incorporar la heterogeneidad social y lingüística de los inmigrantes en Argentina y tantos otros personajes marginados. Persistieron y se profundizaron temas como la lucha generacional, el conflicto entre el individuo y la sociedad que impone máscaras, el juego de las apariencias; pero otros de índole más burguesa, como el tema amoroso y el adulterio, desaparecieron.

El grotesco expresó las contradicciones de una sociedad huérfana y desarraigada que buscaba con desesperación construir una identidad perdida entre la aglomeración ciudadana, y lo hizo con un compromiso y una fuerza que no existió en ningún otro género de la época.

Si observamos las obras más destacadas de lo que se llamó grotesco criollo, como *Mustafá* de Discépolo y Rosa; *He visto a Dios*, *Los inmigrantes* y *Cipriano* de Defilippis Novoa; *Los desventurados*,

¹¹ En 1920, más de la mitad de los pobladores de la ciudad de Buenos Aires habían nacido fuera del país. La bibliografía general considera que entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX llegan a la Argentina cuatro millones y medio de inmigrantes de todo el mundo, el 50% de los cuales son de origen italiano y alrededor de un 30% españoles.

¹² El término “criollo” –que Corominas y la mayoría de los filólogos hacen derivar del verbo criar– no debe entenderse aquí en su acepción frecuente de descendiente de europeo nacido en América, cuyo poder económico y cuya consideración social se afirmaron en el siglo XVIII, sino como una suerte de hijo de la tierra, un habitante marginal, más bien un mestizo racial o cultural alejado del poder.

Babilonia, El organito, Stéfano y Relojero de Discépolo; *La familia Giacumín* y *Don Chicho* de Novión, veremos que la diferencia fundamental radica en los personajes y en el ambiente que los rodea. Los autores argentinos buscaron evidenciar las particularidades sociales del momento: casi siempre el protagonista será un inmigrante español, italiano, árabe o judío que fracasa en lograr la ilusión de un bienestar económico. Personajes de clase baja se mueven en interiores de casas humildes y conventillos, no pueden recobrar lo que tenían y el sueño de la tierra prometida se desbarata. La tragedia los muestra en un punto suspendido en el cual las esperanzas de futuro se desmoronan y el pasado es irrecuperable.

En el teatro grotesco italiano, los personajes siempre son burgueses y el problema económico suele estar ausente, mientras que la falta de dinero y la preocupación por obtenerlo es una constante en el grotesco criollo. El dinero es un tema fundamental; es el motor que podría mantener unida a la familia, siempre y cuando sea producto del trabajo honrado y no exista avaricia, pues de lo contrario es una fuente de desgracias.

Los personajes son inadaptados, trasplantados sin esperanzas, y esa condición ya los vuelve grotescos. A diferencia del teatro italiano del género, que se burla de las costumbres y de la debilidad de los humanos para enfrentar a esa sociedad que impone sus máscaras, el drama criollo se centra en el fracaso del personaje frente a la necesidad de supervivencia. Como resultado de este giro, los personajes del grotesco criollo poseen otra carnadura y no sufren el proceso de deshumanización y marionetización. El aspecto social no denuncia los falsos valores de una burguesía, sino el fracaso de la clase baja por ascender: el inmigrante no logra cumplir sus ilusiones, el criollo queda cada vez más marginado, y si en alguna escena se percibe un atisbo optimista, inmediatamente la “realidad” se ocupa de destruirlo. Los protagonistas deben sumar el problema económico como conflicto exterior que muchas veces genera o ayuda a generar el conflicto interior. Esta presencia concreta otorga a los caracteres una

humanidad que los italianos pocas veces lograron. Una frase de Miguel, el protagonista de *Mateo* de Discépolo, lo expresa drásticamente: “Cuando se tienen hijos no hay que pensar, hay que darles de comer; ¿comprende?”¹³

Este contexto de marginalidad y pobreza otorgó al grotesco criollo mayor realismo argumental con respecto a los textos italianos, en especial si pensamos en las obras de Rosso di San Secondo, cuyos temas y personajes llegan a un simbolismo tal que raya en la alegoría.¹⁴

En Argentina, los personajes se mueven en situaciones cotidianas que se vuelven grotescas porque son llevadas hasta el límite de la exasperación. Una de estas situaciones cotidianas que en el grotesco criollo se acentúa a causa de la inmigración es el problema generacional. Los hijos de los inmigrantes no comparten la misma lengua; por consiguiente, tienen otra visión de mundo y sólo conocen el país de origen de sus padres por referencia, sufriendo otro modo de desarraigo. Los padres tampoco pueden comprender a estos hijos cuya lengua es tan diferente de la propia, y la incomprensión se profundiza. A modo de ejemplo, unos fragmentos de *Relojero* de A. Discépolo:

Nené –Padre, yo no tengo fe en su modo de encarar la vida.

Daniel –Lo dijiste.

Nené –Padre, yo no me resigno a practicar esa angustiosa moral que es su orgullo. ¿Por qué se empeña en que lo imite?¹⁵

¹³ A. Discépolo, *Mateo*, Buenos Aires, Kapelusz, 1976, p. 38.

¹⁴ Baste recordar a modo de ejemplo obras como *Tra vestiti che ballano* –ya alegórica desde el título– o como *Marionette, che passione!*, cuyos personajes son nombrados por características simbólicas como “*Il signore in grigio*”.

¹⁵ A. Discépolo, “Relojero”, *Teatro*, vol. 3, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969, p. 645.

Lito – [...] los hijos despiertan a la conciencia social viendo que sus propios padres, los seres que más quieren, que más admiran, se condenaron a sacrificios tremendos para sostener conceptos morales que a los hijos no les sirven ni les servirán. [...] Y que, además, por agradecimiento y respeto, deben seguir cultivando, aunque les pese. Y esto, por sobre ser injusto, es de una tristeza derrumbadora.¹⁶

La estética de la escenografía se vuelve más tradicional y realista frente al despojamiento vanguardista de la escena europea. Es interesante observar el grado de detallismo de las acotaciones: los autores se encargan de anotar cada pormenor escenográfico, los contrastes de claroscuro de la iluminación, las marcaciones actorales hasta en sus mínimos gestos, de modo que puede pensarse que no confiaban en la dirección y trataban de impedir cualquier cambio,¹⁷ mientras que en Europa el director se transformaba en el protagonista de la puesta y cobraba una relevancia que opacaba al actor y al autor.

¿Existe alguna posible explicación para este detallismo perturbador más allá de la tradición realista? Los personajes criollos están tan indefensos y despojados, se encuentran en un momento de tanto desamparo que, tal vez, la escenografía sea lo único que haya sostenido parte de ese naufragio, como cuando nos aferramos a pequeños rituales u objetos cotidianos en medio de las catástrofes. Quizá sólo se pueda sostener el lujo vanguardista de una escena vacía en situaciones de menor pobreza y orfandad. La pena, la fatiga y el trabajo no dejan

¹⁶ *Ibid.*, p. 653.

¹⁷ Aquí un breve y curioso fragmento de la larga acotación inicial de la obra “Stefano” de Armando Discépolo: “Sus manos flacas, duras, fuertes, inquietan. Usa complicados pendientes de oro. Cuando anda simula sufrir y al quejarse, con un rictus igual, no emociona. Queda inmóvil largo tiempo mirando hacia la calle que no ve. Oye llegar a Don Alfonso y se lamenta como si estuviese sola” (*Ibid.*, p. 576).

tiempo ni espacio para las abstracciones escenográficas. Para poder soportar, hay que asirse con fuerza a lo cotidiano. Estos pobres se alejaron demasiado de su espacio habitual y fueron despojados de todo —su país de origen, su familia, sus costumbres y su lengua— como para poder además habitar el espacio muerto del escenario sin cargarlo de detalles que les permitan aferrarse de algo preciso. La realidad no alivia sus sueños, sino que alimenta la angustia que heredarán a sus hijos, para quienes la identidad y la memoria se encuentran aún más lejanas y difíciles de alcanzar.

La característica que se mantiene en ambos países y que permite hablar de grotesco es la doble cara de la situación dramática en la cual lo cómico y lo trágico se superponen; pero el grotesco criollo es un teatro popular y no de vanguardia como el teatro grotesco italiano. Es popular en sus temas, en sus personajes, en el estilo de sus puestas y en su forma de representación, en su estructura y en su lengua, pues incorpora todos los cocoliches y modos lingüísticos marginales. Es verdad que en el teatro italiano se habla también de un grotesco lingüístico, pero éste se produce a partir del balbuceo de los personajes que se quedan sin habla o que no saben o no pueden decir algo. Se habla de grotesco lingüístico por los juegos de palabras, malentendidos, lapsus, diálogos de sordo, tergiversaciones; en el caso del grotesco criollo, no se relaciona sólo con esos aspectos, sino especialmente con cocoliches o representaciones de los modos de hablar de los inmigrantes y las clases desheredadas. Este lenguaje marginal era observado con preocupación y desvelaba a las élites que veían una “contaminación” que atentaba contra la “integridad del lenguaje” y “los valores nacionales”, de modo que el acontecimiento del grotesco criollo resultó no sólo popular, sino revolucionario al desplegar un universo lingüístico hecho de urgencias cotidianas —de falta de dinero, de comida, de posibilidades— que denunció la existencia de quienes más que vivir, sobreviven.

Mientras el teatro grotesco fue un fenómeno pasajero en Italia, en la Argentina se arraigó y se convirtió en el género más representativo, al punto de que aún hoy se sigue hablando de un teatro neogrotesco¹⁸ y se escriben y representan obras grotescas, amén de que el fenómeno que se llamó grotesco criollo permanece como un clásico que siempre puede verse en las escenas del país.

Ricardo Piglia, en *La Argentina en pedazos*,¹⁹ ubica a Armando Discépolo como la contracara de Leopoldo Lugones –custodio del lenguaje del mismo modo que el actual presidente de la Academia Argentina de Letras, el doctor Pedro Luis Barcia, que se preocupa por la decadencia del lenguaje–.²⁰ Lugones, en el prólogo de 1931 a su *Diccionario etimológico del castellano usual*,²¹ reniega de “la demagógica presunción que atribuye al uso de la plebe una importancia capital en la formación de los idiomas”, pues según el poeta “no hay tal. Todo idioma es obra de la cultura realizada por los cultos”. Y más adelante afirma que:

¹⁸ Algunos de los autores son Roberto Cossa, Guillermo Gentile, Eugenio Griffero, Ricardo Halac, Mauricio Kartum, Jakobo Langsner, Aarón Korz, Ricardo Monti, Eduardo Pavlosky, Rodolfo Paganini, Carlos Somigliana, Ricardo Talesnik, Gerardo Taratuto, Oscar Viale, Rodolfo Walsh, Germán Rosenmacher. En general, el grueso de la producción se ubica entre 1970 y 1980. El teatro neogrotesco argentino se atrincheró en salas experimentales, ofreciendo un importante lugar de resistencia contra la dictadura militar de 1976.

¹⁹ R. Piglia, *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, La Urraca, 1993, pp. 30-31.

²⁰ Véase en Internet la nota de la lingüista de UBA y CONICET Laura Kornfeld, “Lenguaje y sentido común”, en el diario *Página 12* del viernes 9 de abril de 2010, disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/universidad/10-143563-2010-04-09.html>.

²¹ L. Lugones, *Diccionario etimológico del castellano usual*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1944, p. 25.

La supuesta influencia vulgar, por el mero uso deformador del idioma, habríalo empobrecido, nada más, sin crear nada; [...] y así como fuera absurdo evidente suponer al vulgo capacidad de transformar por instinto las matemáticas, más lo será atribuírsela para con el idioma...²²

La voz que enuncia en ese prólogo es la de un propietario del lenguaje que dictamina a favor de la “pureza” lingüística de la aristocracia y excluye las voces populares. El teatro argentino de la época, por el contrario, abrió un espacio para esas voces acalladas, para la riqueza de matices que las lenguas de los inmigrantes traían consigo y vertían en el español, y puso en escena el conflicto de aquellas familias con el lenguaje.²³ Este aspecto popular del lenguaje se vincula a otras manifestaciones literarias argentinas, en las cuales el lenguaje popular se convierte en el tema central: la literatura gauchesca, el tango y la poesía lunfarda.

El uso particular del lenguaje es una herramienta para generar el humor y exponer el contraste entre las diferentes realidades:

Bautista –(*Solicito*) Ponele écter. Compresas de écter.

Daniel –Eter.

Bautista –Sí, écter.

Daniel –¡Éter, se dice!

Bautista –Bueno, sí... écter. Se resume, Daniel. Compresas de écter.²⁴

²² Una curiosidad que no puedo dejar de citar: dice Lugones en *ibid.*, p. 18 que “El lenguaje correcto es, por lo general, una indicación de buena conducta. Está probado, por ejemplo, que abstenerse de blasfemar mejora el carácter” (*sic*).

²³ Véase, por ejemplo, la obra *Mustafá* de Discépolo, en donde los personajes muestran su vulnerabilidad social por no hablar bien el castellano o por ser identificados como inmigrantes por el modo de hablar.

²⁴ A. Discepolo, “Relojero”, *op. cit.*, p. 639.

Ramón: –¡Salí que tuve que sacarlo de un entrevero de la madona! Me lo tenían apurao... Mirá cómo lo han puesto... [...] Fueron unos gauchos que le pegaron...

Pelagatti: –Lu cumpadrite re lu gabuche... ha sito...

Rosalía: – (*Trayendo un vaso de agua*) Tome, maestro...

Pelagatti: – (*Bebiendo*) Gracie, gracie... non é nata... e lu oco, que me hano stropiato...

Malatesta: –Si, no es nada lo del ojo...

Ramón: –Se la han dao con queso...²⁵

Alfonso –Lo hemo arruinado. Tenimo toda la culpa. Io e tú. No ha podido ser chélebre per nui. ¡A mé e a esta póvera fémmena que le dimo la vita e le sacrificamo todo! ¡Ingratitú! ¡Ingratitú! ¡Iammo María Rosa, iammo! ¡No tenimo techo... no tenimo pane... no tenimo hijo! ¡Vamo a pedir la elemósina!²⁶

Los tres fragmentos seleccionados pretenden ilustrar tres usos del grotesco lingüístico. El primer ejemplo es humorístico y al mismo tiempo pretende demostrar la mayor pericia en el conocimiento del castellano de uno de los personajes. En el segundo ejemplo, además del humor, el uso del lenguaje exhibe los diversos grupos sociales que conviven y los conflictos que se generan entre ellos. En el último texto, se pone de relieve la diferencia generacional.

²⁵ C. Mauricio Pacheco, “Los disfrazados”, en Sánchez, Trejo, *et al.*, *Canillita y otras obras*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979. Me parece importante señalar que esta obra de Pacheco data de 1906, es decir, es anterior a la pieza de Chiarelli que los estudios señalan como el origen del grotesco italiano. Si bien es cierto que “Los disfrazados” está subtitulada como “sainete lírico-dramático”, tiene, a diferencia de lo que se acostumbraba en los sainetes, un sesgo contradictorio en el personaje de Pietro, que es llevado a la exasperación dramática.

²⁶ A. Discépolo, “Stefano”, *op. cit.*, p. 620.

El uso de las particularidades lingüísticas tiene múltiples funciones en las obras que recorreremos, pero considero que éstas son las más frecuentes y características que, además, continuaron vigentes en varias obras representativas del neogrotesco de los años setenta.²⁷

Tal vez el llamado neogrotesco ejemplifique mejor que el grotesco criollo el giro de Wolfgang Kayser para definir la estructura. Kayser habla de “mundo distanciado”.²⁸ Este concepto se relaciona con el de “extrañamiento” o “singularización” de los formalistas rusos y con lo siniestro —en tanto aquello familiar que se vuelve extraño—. Lo cotidiano nos sorprende de pronto con cierta brusquedad, nos golpea, nos coloca frente la tensión expectante y amenazadora de la revelación: aquello que nos parecía una cosa, es otra.

Durante varios años pensé que el concepto de “singularización” o “extrañamiento” (*ostranenie*) que acuñó Shklovski para manifestar su oposición a las ideas de Potebnia acerca de la imagen poética²⁹ debía diferenciarse cuidadosamente del concepto de *verfremdungseffekt* (efecto de extrañamiento o alienación) que usaba Bertolt Brecht en su *Breviario de estética teatral*.³⁰ Para la estética brechtiana, el teatro épico tenía la función de facilitar al público la reflexión acerca de las ideas expuestas; por consiguiente, los personajes debían representar los puntos opuestos de un argumento a modo de arquetipos o estereotipos. El público jamás perdería la conciencia de que está viendo una obra de teatro, y conservaría una distancia emocional de la acción. Brecht describió este ideal de *verfremdungseffekt* como lo contrario de la suspensión de

²⁷ Por ejemplo en *La nona* de Tito Cossa.

²⁸ W. Kayser, *Lo grotesco*, Buenos Aires, Nova, 1964.

²⁹ Para el formalista, la imagen poética singulariza, vuelve extraño al objeto al que se refiere. Esta singularización o extrañamiento provocaría una *desautomatización* en la percepción del lector, que se vería renovada por el impacto de la palabra.

³⁰ B. Brecht, *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, La rosa blindada, 1963.

la incredulidad en oposición a las teorías de Konstantin Stanislavski, y allí donde Stanislavski proponía una imitación del comportamiento humano a través de ciertas técnicas de actuación para sumergir al público en el mundo de la obra, Brecht, por el contrario, pensaba que había que lograr que ese público tomara distancia. Ese distanciamiento que se induce con las técnicas de actuación se tradujo al castellano como “extrañamiento”, y se contraponen al efecto catártico de la poética aristotélica en tanto que el espectador no debe identificarse con el personaje, sino poder criticarlo sin perder jamás la lucidez.

Hoy en día, al repasar estos conceptos mientras escribo, creo que estaba equivocada y que ambas nociones hablan de lo mismo, y considero que el teatro grotesco italiano, el grotesco criollo y el neogrotesco argentino son especies teatrales que, sin ser brechtianas, provocan una suerte de distanciamiento, si no por la estética actoral, sí por el espejo cruel que nos enfrenta con el vacío de la vida. Dice Fabio Morabito en su bello ensayo *Los Pastores sin ovejas*³¹ que la historia de Polifemo pone de manifiesto el horror frente a la presencia de un “nadie”,³² un vacío que irrumpe de pronto en la visión plena de la vida —visión que sólo es posible con un solo ojo. El segundo ojo sería el ojo crítico, el de la ironía y la profundidad. Este segundo ojo es el que favorece la visión distanciada, el extrañamiento en los dos sentidos expuestos, tanto en la conceptualización del formalismo ruso como en la de Bertolt Brecht:

La estereoscopia sella una distancia física con los demás puesto que interpone entre ellos y nosotros, el lente racional en el que culmina la pirámide visual formada por los dos ojos.³³

³¹ F. Morabito, *Los pastores sin ovejas*, México, Conaculta-Ediciones del Equilibrista, 1995, p. 49.

³² Me refiero al pasaje de *La Odisea* en el cual Ulises, interpelado por el gigante, grita que su nombre es “Nadie”.

³³ Morabito, *op. cit.*, p. 130.

Me gustaría cerrar estas reflexiones emparentando la mirada distanciada característica del grotesco con la lectura del editor o el corrector, que deben leer sin dejarse atrapar por el significado.³⁴ El teatro grotesco cumplió en varias épocas un rol de crítico, de observador distante de la realidad. Fue un ojo que cuestionó el optimismo de la ilusión prometeica del progreso indefinido en la posguerra europea, se ocupó de mirar la marginalidad y la diferencia en una Argentina que buscaba una afirmación de lo nacional por medio de una ingenua pretensión de homogeneidad social y lingüística, y durante la dictadura militar de 1976 generó un espacio de resistencia que denunció la crueldad del rostro que se escondía detrás de las máscaras.

De un modo semejante a cuando revisamos el estilo, la gramática, la sintaxis —suspendemos nuestra capacidad de involucrarnos con el texto y volverlo significado— y leemos deslizándonos por la superficie del significante como los mosquitos sobre la delgada película que se forma en el agua, así también el teatro grotesco abrió dos ojos para mirar la realidad desde un lugar sin ilusiones, lejos de la ingenuidad del sentido literal (el único que puede leer Polifemo con un solo ojo, el único que suelen ver los personajes del teatro grotesco, enajenados), porque nos distanciamos aumentando todo lo posible la capacidad de extrañamiento y leemos como otro, despojados de nosotros mismos, tapando con cera nuestros oídos para no escuchar el canto de sirenas del sentido en el texto.

³⁴ Como concepto saussureano.

LO GROTESCO EN LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX. EL AUTORRETRATO Y LA REPRESENTACIÓN DEGRADADA DEL ARTISTA CONTEMPORÁNEO

María Ema Llorente

La presencia de lo grotesco, tanto en su forma seria o grave como humorística o paródica,¹ puede observarse en la poesía española del siglo XX en la obra de distintos autores que, sin ser necesariamente coetáneos, ni pertenecer a ningún movimiento ni estilo común, coinciden en la escritura de poemas que pertenecen al género o el subgénero del autorretrato literario. Lo interesante de estos autorretratos poéticos es la

¹ En este sentido, Wolfgang Kayser reconoce dos tipos o manifestaciones de lo grotesco: el grotesco “fantástico”, con sus mundos oníricos, y el grotesco “satírico”, con sus bailes de máscaras. Esta clasificación se deriva, tal como el mismo crítico señala, de una doble perspectiva o una doble mirada, bajo la que se presenta ese “mundo enajenado” que él considera lo grotesco, la mirada onírica “de quien sueña o sueña despierto, en la contemplación de la transición crepuscular”, y “una mirada objetiva y desinteresada que considera la realidad un simple juego de títeres vacío y sin sentido, un caricaturesco juego de marionetas” (W. Kayser, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid, Antonio Machado, 2010, pp. 312-313). Por su parte, también Henryk Ziomek alude a esta doble vertiente de lo grotesco, señalando que ya Víctor Hugo, en su prefacio a *Cromwell*, y acorde con el pensamiento y la estética romántica que yuxtapone lo feo y lo hermoso, y lo trágico y lo cómico, había visto dos aspectos en lo grotesco: por un lado, lo deforme y lo horrible, y por otro, lo cómico y lo bufón (H. Ziomek, *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alcalá, 1983, p. 11).

crítica que se realiza en ellos de una determinada concepción e imagen de la figura del artista, en la que la presencia de lo grotesco juega un papel fundamental. Es precisamente a través de la representación de los aspectos macabros y degradados de esta figura en su corporalidad mortal, y a través también de la parodia de la imagen engrandecida y mitificada que de ella se había cultivado en periodos anteriores, como se pretende llamar la atención sobre lo artificial y lo caduco de esta construcción, proponiendo a su vez una nueva imagen, basada en otros presupuestos.

A pesar de la diferencia de fechas que existe entre la publicación de los poemas de estos autores, la imagen del artista que en ellos se critica y se parodia es, a grandes rasgos, la difundida durante la Ilustración y el Romanticismo, momento en que los artistas sienten la necesidad de distinguirse de los artesanos o los “escribientes”, en el caso de la literatura, y proclamar al mismo tiempo su independencia y su superioridad en relación a otras profesiones y otras clases sociales. En esta imagen, la identidad del artista se sustenta sobre la idea de la “religión del arte”, según la cual la práctica artística se ve como un compromiso o una misión, lo que implica creer tanto en su capacidad creadora —semejante a la divina— como en la relevancia y el valor de su obra. Como señala Joaquín Álvarez Barrientos, en el periodo romántico:

[...] los artistas dejan de ser iguales a los artesanos en la consideración de los poderes y de la sociedad, diferenciando arte y oficio. Este desplazamiento [...] inaugura lo que se conoce como “vida de artista” o vida artística, una estetización de la vida en todo caso. [...] Naturalmente esta actitud supone tener fe en ese arte, convicción romántica que implicaba la salvación.²

² J. Álvarez Barrientos, “Imagen y representación del artista romántico”, *Romanticismo*, no. 8, 2002, p. 29.

Para marcar socialmente este cambio de concepción, los artistas de este periodo adoptan una determinada imagen, tanto en lo que se refiere a su forma de vestir y de peinarse como a su representación artística, que empieza a ser más cuidada, extravagante u ostentosa.³ Tanto el esteta como el *dandy* convierten su imagen en una obra de arte que se ofrece a la contemplación de los ojos de los otros, y que refleja la unión o la identificación que se produce en este periodo entre arte y vida, que se superará después en la concepción vanguardista de principios de siglo XX. En la creación y consolidación de esta imagen romántica, así como en la de sus variantes y modificaciones posteriores –bohemia, moderna, y después vanguardista–, jugaron un papel fundamental las imágenes de las pinturas, los dibujos y las fotografías del momento, medios que contribuyeron a la fijación y difusión de distintos prototipos.⁴ Y dentro de estos mecanismos de consolidación y difusión se encuentran también los retratos y los autorretratos literarios, sujetos por su parte a su propia tradición, convenciones y propósitos.

³ Como señala Carlos Cid Priego, en periodos anteriores al Romanticismo, el artista pertenecía a una categoría humilde, lo que unido a las miserias que solían soportar en sus vidas, impidió que sus autorretratos reflejaran la ostentación y la vanagloria de los retratos de otras personalidades destacadas. Carlos Cid Priego, “Algunas reflexiones sobre el autorretrato”, *Liño*, 1985, p. 185.

⁴ M. L. Faxedas, “La creación de la imagen del artista moderno”, *Actas del Congreso Internacional “Imagen y apariencia”*, 19-21 de noviembre de 2008, Universidad de Murcia, 2009, p. 3. En este sentido, la autora ofrece, como ejemplo de la imagen del artista serio y respetado, el autorretrato pictórico de Sir Joshua Reynolds (1779-80), el más famoso retratista británico de su tiempo que, en su cuadro: “se presenta con las ropas de terciopelo rojo correspondientes a su título honorario de Doctor en Derecho concedido por la Universidad de Oxford, (...) se retrata en su estudio, presidido por un gran busto de Miguel Ángel, modelo del artista por excelencia”(ibid., p. 2).

Convencionalmente, al menos a partir de su legitimación literaria ocurrida durante la Ilustración,⁵ la finalidad principal de los autorretratos literarios es la de representar lo particular y lo esencial de un individuo mediante la descripción tanto de sus características físicas (prosopografía) como psicológicas (etopeya). Como indica Margarita Iriarte, esta finalidad esencial de plasmación de una individualidad suele ir acompañada de una función o bien conmemorativa, que haciendo de la imagen del retratado un recuerdo físico lo consagra para la posteridad, o bien didáctica, que lo convierte en vehículo de diferentes valores o virtudes. Teniendo éstas como funciones principales, lo más frecuente en el retrato literario es, por lo tanto, que se presente una imagen dignificada del sujeto retratado, dándole una dimensión significativo-transcendente.⁶ Aunque también existen retratos y autorretratos satíricos y burlescos, puede decirse que en ellos la intención primordial del retrato se desvirtúa, pues ya no se enfocan en la representación de lo particular o lo individual del ser humano, sino en la exageración de sus defectos o en la crítica de sus vicios.

Como señala la misma autora:

[...] la individualidad que constituye la clave de todo retrato se ve en estos casos sometida y supeditada a otra serie de valores. Este tipo de composiciones son además bastante frecuentes y constituyen incluso la

⁵ M.A. Salgado señala precisamente el pensamiento de la Ilustración, con su énfasis en la utilidad del arte y su fe en la capacidad de perfección de la naturaleza humana, como el responsable de la dignificación del autorretrato literario, que durante su introducción en el Renacimiento y el Barroco había sido una modalidad menor, subordinada al género satírico. A partir de este momento, como indica la autora, el autorretrato literario se ofrece como un vehículo idóneo para ejemplificar la nobleza del carácter y de la conducta humana. María A. Salgado, “De lo jocoso a lo joco-serio: el autorretrato literario en los Siglos de Oro y la Ilustración”, en Jules Whicher (coord.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3, 1995, p. 218.

⁶ M. Iriarte, *El retrato literario*, Pamplona, Eunsa, 2004, p. 72.

explicación y origen de ciertos procedimientos y formalizaciones como parodias, sátiras o caricaturas por un lado, o fundamentos de todo tipo de estereotipos por otro. En estos casos, las figuras no son el fin de la composición sino sólo un adecuado vehículo formal de expresión y formulación; quedan suspendidas, y anuladas, de acuerdo a otra serie de propósitos.⁷

De acuerdo con estas afirmaciones, los autorretratos grotescos y burlescos, como los que analizaré en el presente trabajo, no tendrían como función principal la plasmación de la identidad de sus autores –ya sea real o fingida–, sino que estarían al servicio de la creación de un prototipo o un estereotipo del artista contemporáneo, que se consigue, entre otras cosas, mediante la inversión y la parodia de la imagen del artista romántico mencionado. Con esta inversión, y especialmente con la introducción de lo jocoso en algunos de estos autorretratos poéticos, la literatura retomarí, de alguna forma, el estilo y el tono que eran frecuentes en los retratos barrocos, evitando la seriedad y el optimismo didáctico-reflexivo de la Edad de la Razón y del Romanticismo.⁸

Partiendo de esta idea, analizaré algunos autorretratos poéticos españoles, tanto de autores finiseculares o de principios de siglo XX – como Antonio Palomero (1869-1914) o José Moreno Villa (1887-1955)–, como de autores de la primera mitad del siglo –entre los que se encuentran Vicente Aleixandre (1898-1984), Juan Chabás (1900-1954), Rafael Alberti (1902-1999) y Luis Alberto de Cuenca (1950)–, y autores más recientes –como Abel Feu (1965) y Carlos Martínez Aguirre (1974).

⁷ *Ibid.*, p. 140.

⁸ M. A. Salgado, *op. cit.*, p. 213.

Lo que tienen de común todas estas manifestaciones, y lo que revela en ellas la presencia de lo grotesco y lo ridículo, es a mi parecer el choque se produce entre los ideales, las esperanzas o las pretensiones de estos sujetos-hablantes y la realidad que describen, que suele ser, por lo general, mucho más cruda y prosaica. Es este contraste entre lo que se pretende o lo que se espera y lo que en realidad se obtiene lo que provoca la sorpresa y/o la comicidad que se aprecia en estos textos. Lejos de construir una imagen de sí mismos basada en el ocultamiento o la falsedad, los hablantes de estos poemas se encargan, por el contrario, de desvelar o desenmascarar aquello que está oculto, mostrando, a veces de una manera muy directa, la otra cara de la moneda de la imagen tradicional o convencional del artista.

Ésta es, precisamente, una de las funciones de lo grotesco, según Víctor Bravo, ya que en una variante de la conciencia irónica, permite poner fin a las simulaciones al nombrar lo innombrable, y tratar o recrear lo incómodo y lo disfrazado por el pudor social.⁹ En el caso de los autorretratos convencionales o tradicionales que estos textos toman como referencia directa para su parodia, lo oculto o lo silenciado sería, por un lado, la realidad de la muerte y los detalles de la degeneración física que, por lo general, se evitan en este tipo de poemas, y por otro, la realidad cotidiana y frustrada del artista, dos aspectos que sí se desarrollarán en los autorretratos contemporáneos.

Para mostrar este proceso, el análisis de los textos de los autores mencionados se centrará en el estudio de la parodia o la inversión de tres aspectos fundamentales: 1) el tema o los temas del autorretrato tradicional; 2) el nombre propio y la alusión a prototipos literarios; y 3) la forma y el estilo general del poema.

⁹ V. Bravo, *Ironía de la literatura*, Venezuela, Dirección de Cultura de la Universidad del Zulia, 1993, p. 106.

Parodias e inversiones temáticas:
el rostro de la muerte y la imagen del escritor

En relación con el primer aspecto, algunos de estos poemas invierten el requisito inicial y fundamental de este tipo de composiciones: la existencia de un modelo vivo al que retratar, o mejor dicho, la presentación de un hombre vivo como motivo de su composición, mostrando, por el contrario, lo que sería el retrato de un hombre muerto. Partiendo de la coincidencia o la identidad que existe en el autorretrato entre el sujeto y el objeto, esta modalidad sería, en principio, imposible, tal como menciona Carlos Cid Priego. Analizando las distintas modalidades del autorretrato pictórico, este autor descarta en su clasificación, por una imposibilidad obvia, los autorretratos pintados en el lecho de muerte —funerarios, yacentes u orantes—, así como los autorretratos póstumos.¹⁰ Esta idea es la que aparece, sin embargo, en el poema “La cara completa”, de José Moreno Villa. Este poema salva esta primera imposibilidad mediante el artificio del desdoblamiento y la adopción de la segunda persona gramatical en un tú autorreflexivo, con el que el hablante se dirige a sí mismo de una manera indirecta. Desde esta segunda persona se realiza una interpelación al artista para que se olvide de la preocupación, en ocasiones obsesiva, de su propia imagen y de su representación, pues tal como indica este hablante desdoblado, será la muerte quien, mejor que él y de una manera definitiva, se encargará de conformar su retrato y fijar su imagen cuando llegue el momento:

¹⁰C. Cid Priego, *op. cit.*, p. 184.

Como la cara no se termina hasta la muerte,
no te preocupes tanto del espejo.

Mira más bien, cómo debes tratar a la fiera,
con qué pulso tomarás la pluma,
con qué cuidado juzgarás de la flor.

Cuando se termine tu cara,
tendrás en ella tu vida,
tu vida y tu muerte.

Ella entonces será tu retrato,
el retrato de los ojos cerrados,
que no sonríen ni prometen
ni se desesperan ni mienten.

El retrato de la nariz perfilada,
el retrato de la boca cerrada,
el retrato de la faz serena,
de la frente ancha,
donde quedaron para siempre
todos los horizontes recorridos,
y todos los secretos despejados.

...

Retrato, en suma, terminado.
Sin mutaciones de color,
insensible a los cambios del tiempo.¹¹

El poema alude, por un lado, a la paradoja que suponen todos los retratos, al convertirse en la imagen fija y estática de un ser todavía

¹¹ J. A. Mesa (ant.), “Los ojos dibujados. El autorretrato en la poesía española y el arte contemporáneos”, *Litoral: Revista de la poesía y el pensamiento*, 2002, p. 33.

vivo, y por lo tanto cambiante y en constante evolución.¹² Por eso, el texto de Moreno Villa propone precisamente lo contrario: renunciar a plasmar ninguna representación mientras la persona está viva, y esperar a que la muerte fije la que será su cara definitiva, que se convierte así, en su mejor y más fiel retrato, libre ya de variaciones. Con esta inversión del aspecto más frecuente en los retratos convencionales, el poema llama la atención sobre la condición humana y el final irrevocable de la muerte. Se pone así en evidencia una verdad que no suelen tratar, por lo general, los retratos, y se establece un contraste entre verdad y mentira, que es también una oposición entre muerte y vida. La muerte, al ser ese final cierto e inevitable, se percibe como la verdad, y los “ojos cerrados” como los auténticos o verdaderos que ya no “mienten”, por oposición a la vida y a los ojos abiertos. De la misma manera, en la frente del rostro muerto todos los “secretos” que se guardaban o se mantenían en vida, quedarán finalmente “despejados”.

El carácter grotesco de este poema vendría dado en la elección del tema escatológico de la muerte, y también en la mención y el detalle con que se enumeran sus efectos en el cuerpo humano. Como señala Víctor Bravo, lo grotesco, en una de sus manifestaciones, retoma la idea del cuerpo y de lo estético tradicional, para cuestionar precisamente la forma en que estos aspectos se han tratado y conceptualizado en el pensamiento occidental a lo largo de la historia. En este cuestionamiento, lo grotesco de la época moderna utiliza el cuerpo para explorar nuevas posibilidades expresivas:

¹² M. Iriarte menciona esta cualidad de escena o presentación escénica del retrato, que realiza siempre una abstracción puntual dentro del discurrir espacio-temporal del sujeto retratado: “Si todo retrato supone una selección del objeto, no es menos cierto que también supone una selección del momento de consideración de dicho objeto; implica un análisis del mismo de acuerdo a su vinculación con el entorno del que forma parte. El retrato (...) es en este sentido una representación del tiempo del objeto, de su dimensión temporal, es un detenerse ficticio en una realidad que necesariamente discurre hacia un fin”. Margarita Iriarte, *op. cit.*, p. 132.

la modernidad va a asumir el cuerpo como lenguaje y, al hacerlo, explora las posibilidades expresivas de lo abyecto, la fuerza de su negatividad; e introduce, en la esfera de lo estético, la expresión de lo feo. El cuerpo nombrado por la modernidad es el de las excrecencias y orificios, de los hiperbolismos y las deformaciones, de los extrañamientos y los órganos.¹³

A diferencia de lo que ocurre en los retratos anteriores, en el poema citado no se eligen aspectos vitales o positivos de la vida de un sujeto, sino que el texto se detiene especialmente en la descripción de elementos negativos, inquietantes y desagradables:

...
 Retrato de los surcos dolientes
 y de las canas desengañadas,
 de la nariz que ya no aspira,
 y de la garganta que no traga.

...¹⁴

Precisamente la cara, que es lo que más individualiza y diferencia a las personas, y en especial la boca y la nariz, son las partes del cuerpo que más importancia adquieren en las descripciones y las imágenes grotescas. En este sentido, no resulta casual que tanto José Moreno Villa como Vicente Aleixandre hayan elegido el rostro y su deformación como centro de sus composiciones.

En el “Rostro final”, de Vicente Aleixandre, incluido en *Poemas de la consumación*, pueden observarse características similares a las del poema de Moreno Villa. Aunque en principio el poema no se presenta como un autorretrato del autor, y aparece—igual que el poema anterior—escrito de manera indirecta, creo que por el contenido del mismo y por

¹³ V. Bravo, *op. cit.*, p. 103.

¹⁴ J. A. Mesa, *op. cit.*, p. 33.

el título y la fecha de publicación de poemario en 1968, a los setenta años del autor, podría considerarse autobiográfico en ciertos aspectos. En este caso, el poema no se enfoca en el retrato del rostro muerto, sino en la descripción de un anciano, un “viejo”, en su decadencia y su decrepitud. Al igual que en el caso anterior, la semblanza no rescata aspectos positivos de este individuo, sino su estado actual de vejez, resultado, degeneración o deformación de lo anterior, que ya contiene o anticipa la muerte futura:

La decadencia añade verdad, pero no halaga.

. . .

Pues no es el viejo la máscara, sino otra desnudez impúdica;
más allá de la piel se está asomando,
sin dignidad. Desorden: no es un rostro el que vemos.

Por eso, cuando el viejo exhibe su hilarante visión se ve entre rejas,
degradado, el recuerdo de algún vivir, y asoma
la afilada nariz, comida o roída, el pelo quedo,
estopa, la gota turbia que hace el ojo, y el hueco o sima
donde estuvo la boca y falta. Allí una herida
seca aún se abre y remeda algún son: un fuelle triste.

Con los garfios cogidos a los hierros, mascúllanse
sonidos rotos por unos dientes grandes, amarillos,
que de otra especie son, si existen. Ya no humanos.

Allí tras ese rostro un grito queda, un alarido
suspense, la gesticulación sin tiempo...

Y allí entre hierros vemos la mentira final. La ya no vida.¹⁵

¹⁵ *Ibid.*, p. 40.

La imagen del viejo –su edad y su presente– se ofrece aquí como un ser de dos caras que, a modo de un Jano bifronte, mira por un lado hacia el pasado que no está, y vaticina o pronostica, por otro, el futuro de una muerte cercana, “la ya no vida”.¹⁶ Aunque no se retrate directamente al sujeto muerto, sí se reflexiona sobre el tema del paso del tiempo y sus consecuencias. También aquí la descripción física se concentra en aspectos negativos o degradados del ser humano: la nariz, acentuada y afilada, está “comida o roída”; el pelo semeja “estopa”; el ojo se identifica con “una gota turbia”; la boca es ahora un puro “hueco”, una “sima” donde ésta “falta”, y se ha convertido en una “herida” que exhala la voz como un sonido que saliera de un “fuelle triste”. Por su parte, los dientes, agrandados por el retraimiento de la cara, se ven grandes y “amarillos”. Esta extensa descripción, conseguida mediante una adjetivación negativa, se remata al final con la representación deshumanizada de este personaje, que se compara con un animal o con un monstruo, pues sus dientes ya no son “humanos”, sino “de otra especie”. Esta idea, acorde con la alusión a la “fiera” que aparecía en el poema de Moreno Villa, se desarrolla más extensamente en el poema “*Homo homini lupus*”, de Luis Alberto de Cuenca, que presenta un retrato colectivo de la especie humana, en la que se incluye el hablante:

No venimos del mono. Lo siento, señor Darwin.
Somos lobos sin pelo que andamos por el mundo
en posición erguida, pero con esos ojos
cruelles e inyectados en sangre y esas fauces
repletas de cuchillos con que los lobos viajan
por el bosque del caos, paidófilos y arteros.

¹⁶Mientras que en el poema de Moreno Villa la muerte se veía como algo más verdadero o más auténtico que la vida, aquí la muerte es, por el contrario, la “mentira final”, en una concepción coherente con la poética aleixandrina, que entiende como máscara o mentira todo aquello que se opone a la vida y al desnudo.

En nuestro más añejo depósito de mitos
 vive, junto al vampiro, el peludo hombre lobo.
 De la misma manera que Hyde domina a Jekyll,
 la bestia que se agita en las oscuridades
 de nuestro yo termina por imponerse al ángel
 que fuimos no sé cuándo (o no lo fuimos nunca),
 y, aunque nos disfracemos de tiernos corderillos
 o de dulces abuelas por puro pasatiempo,
 somos, allá en el fondo, lobos depredadores
 que aúllan a la luna en la terrible noche
 de la razón, allí donde habitan los monstruos
 y tienen su refugio las negras pesadillas.
 Hobbes lo tuvo muy claro, y uno, que es un fanático
 del cine de licántropos, lo ratifica ahora:
*homo homini lupus.*¹⁷

La oposición o el contraste temporal que tenía lugar en los poemas anteriores entre el pasado y el futuro, se produce aquí entre las dos supuestas partes del hombre, la buena y la mala, el ángel y la bestia, la exterior y la interior. Esta oposición resalta nuevamente la idea de lo grotesco como la expresión de una verdad oculta, pues según el poema, a pesar de que nos “disfracemos”, “somos, allá en el fondo, lobos depredadores”.

En lugar de defender la bondad natural del hombre o sus aspectos positivos, en la línea del pensamiento rousseauniano, el poema se detiene, igual que los anteriores, en su parte negativa, al calificar a todos los hombres de lobos, siguiendo la idea expresada por Hobbes, y al describir esta animalidad de nuevo mediante una adjetivación muy explícita: “ojos/ crueles inyectados en sangre”, “fauces/ repletas

¹⁷J. A. Mesa, *op. cit.*, 125.

de cuchillos”. Esta animalidad va unida aquí también a la idea de lo monstruoso, en la mención de esas “negras pesadillas” que claramente aluden a la frase del conocido grabado de Goya. “El sueño de la razón provoca monstruos”, también un autorretrato de su autor, sugiere la misma idea de una parte o una verdad oculta en el interior del hombre, que se libera cuando la razón duerme.

Por esta inversión del tema de los retratos de personas vivas y de su intención dignificadora, los poemas analizados hasta aquí podrían considerarse, de alguna manera, anti-retratos¹⁸ o contrablasones, composiciones que, al igual que lo que ocurría en el periodo Barroco, y tal vez por motivos semejantes, se basan en modelos anteriores para desvirtuarlos:

La representación del ser humano no muestra la alegría exultante de épocas pasadas y son mucho más frecuentes las composiciones que se sirven de la descripción para atender a los aspectos menos gloriosos de su condición; resurgen las parodias, las sátiras y alcanzan grados elevados la ironía y el sarcasmo. Aparecen, si se pueden denominar así, los “contrablasones”, parodias y sátiras del modelo anterior y ello, tanto formal como conceptualmente. Con frecuencia se trastocan modos y sentidos, se alude a reglas que no se siguen, se construyen, desvirtuándolos, sistemas que remiten indirectamente a tópicos establecidos y se retuercen modelos retóricos ya asentados.¹⁹

Estos anti-retratos, por ser parciales en los aspectos en los que se enfocan, que suelen ser los más bajos de la condición humana, y por la deformación o exageración que hacen tanto de rasgos y temas como de

¹⁸M. Iriarte toma el nombre de anti-retratos (anti-portraits) del estudio de Peter L. Podol, quien habla de estos anti-retratos como una inversión realizada a través de antónimos de los elementos que aparecen en la descripción positiva del retrato tradicional. Margarita Iriarte, *op. cit.*, p. 242, nota 64.

¹⁹*Ibid.*, pp. 241-242.

formas y estilos, se acercan más a una caricatura que a un retrato, y dejan ver con esto también el alejamiento de la idea del verismo en el arte y las representaciones, que tiene lugar tanto en el Barroco como en la época contemporánea.

Además de la inversión del tema del sujeto vivo y de su finalidad dignificadora, otra de las inversiones temáticas que se producen en estos autorretratos es, como ya mencioné arriba, la de la imagen del artista y su valoración. Dentro del género del retrato, existe una modalidad que Carlos Cid Priego denomina “autorretrato actuante”,²⁰ aquél en el que el autor se representa a sí mismo en su actividad creativa y con los instrumentos propios de su oficio. En este sentido, muchos de los autorretratos poéticos contemporáneos eligen precisamente este aspecto para invertirlo, cuestionarlo o ridiculizarlo. También en este caso, los poemas se presentan como la revelación de una verdad oculta, que se confiesa o se expresa directamente —la de la falta de talento de los autores o la de la poca calidad de sus textos—, que supera el silencio o el tabú de lo no dicho en los casos anteriores.

Es lo que ocurre, por ejemplo, en el poema “Futbolista”, de Abel Feu. En este poema, que coincide con los otros en cuanto a la presentación rebajada de sí mismo que hace el autor, esta degradación se produce mediante la crítica a la dedicación a una actividad artística que se rechaza y se ve de manera negativa. Esta actividad es vista aquí como una “profesión”, no ya como un “arte”, y como tal, intercambiable por otra a voluntad. La alusión a la mentira aparece de nuevo en la visión que el hablante tiene de la tarea del escritor, que se describe

²⁰ El autor sigue en esta terminología la propuesta por Julián Gallego en su estudio de los autorretratos en Francisco de Goya, y explica que, en su opinión, esta tripartición en retrato figurante, actuante y confidente, puede hacerse extensiva a la mayoría de los artistas. Carlos Cid Priego, *op. cit.*, pp. 184-185.

como un “camelo”, es decir, como un embuste o una farsa, cuya función principal parece ser la exhibición personal del autor y la confidencia de sus interioridades sentimentales:

Si lo hubiera sabido, futbolista.

Un deportivo hortera y una rubia
todavía más hortera a la salida
de los entrenamientos. Un pendiente
en la orejita izquierda y el flequillo
tenaz que cae y cae sobre mis ojos
y yo aparto —¡que tío!— con ese gesto
que hasta imitan los niños...

En fin, vida
vidorra, anuncios, goles, entrevistas,
vaya mansión, autógrafos y etcétera...

Lo juro: futbolista. No estos versos
ramplones y prosaicos. No estos años
cabrones. Ni las suposiciones. Ni esperar
a que nunca pase nada...

Y no
poeta, no, ¡no!, no poeta sobre todo,
cualquier cosa antes que este camelo
que mira a lo que lleva: a lamentarse mucho
de uno mismo, a exhibir trapos sucios,
a este *strip-tease* grotesco, qué vergüenza.²¹

²¹ J. A. Mesa, *op. cit.*, p. 176.

En este caso ya no se habla de una oposición temporal entre lo pasado o lo presente y lo por venir, sino como en el poema de Luis Alberto de Cuenca, de un contraste entre lo exterior y lo interior, o lo público y lo privado, representado en las dos “profesiones” que se comparan aquí. Mientras que la profesión de futbolista proporciona a quien la ejerce una vida en apariencia fácil y llena de éxito, la de poeta, por el contrario, parece condenar al hombre a una vida de sinsabores, soledad y lamentos. Lo grotesco resultaría precisamente de esa violación del límite entre lo privado y lo público, que empuja al poeta, al parecer, a exhibir sus defectos, errores o “trapos sucios”, en una especie de *striptease* emocional, que en el mismo poema, y de manera explícita, se describe como “grotesco”. De este planteamiento se derivan dos consecuencias importantes: por un lado, la crítica a la concepción romántica de la sinceridad del poeta o del escritor, que muestra “realmente” en el poema sus sentimientos verdaderos. Esta idea de la autenticidad del arte, que entronca también con la del sacrificio del artista y su misión, se simboliza en algunos textos románticos en la imagen o el motivo del pelícano. Si, en general, y como se verá más adelante, tanto el poeta como su creación suelen compararse con los pájaros y con los cantos, la adopción de un tipo de pájaro particular se asocia con una determinada concepción histórica del poeta, concepción y símbolos que van variando a lo largo del tiempo. El pájaro que mejor representa la concepción romántica del poeta, en el aspecto que aquí se trata, es el pelícano, que según la fábula de Musset, se arranca con el pico pedazos de sus propias entrañas para alimentar a sus hijos, acción que se adopta como una metáfora del sacrificio de la actividad poética.

Por otro lado, sin embargo, las declaraciones de la última estrofa de este poema y su aparente rechazo de la actividad poética deben entenderse también como parte de una convención literaria y discursiva en la expresión del tópico de falsa modestia. La ironía con la que aparece descrita la profesión de futbolista que supuestamente de envidia –“hortera”, “orejita”, “¡qué tío!”, etcétera–, así como la

calificación de los versos propios como “ramplones y prosaicos”, dejan ver parte de ese mecanismo de desdoblamiento de voces que tiene lugar en estos poemas, según el cual el hablante se recrimina sus logros indirectamente para ofrecer retóricamente una imagen del artista contemporáneo basada en la frustración. Este rechazo de la escritura y su supuesta mala calidad no impide, sin embargo, la escritura, pues el resultado sigue siendo el de poemas que hablan de sus autores, como en todos los autorretratos. Y es que, en general, la mayoría de las composiciones que encajan dentro del género o la tipología retórica del autorretrato no pueden separarse de la vanidad de sus autores, ni de sus deseos de exhibirse. Como indica Cid Priego: “Existe también una relación entre el narcisismo y el complejo espectacular de exhibición, que afecta al autorretrato. Quien se ama desea toda la admiración ajena. En el Arte hay casos exagerados, otros sublimados, pero pocas excepciones a la exhibición”.²² Tal vez esta presentación rebajada de uno mismo, así como la burla y la ridiculización que puede verse en los poemas de los siguientes apartados, no sean más que una forma de encubrir o disimular, precisamente, una vanidad cuya expresión directa se rechaza por considerarse demasiado evidente o explícita. De esta forma, como señala María A. Salgado, la parodia y la sátira proporcionan al escritor “un vehículo idóneo para retratarse, soslayando así cualquier sospecha de autoengrandecimiento”, ya que: “... el humor satírico dirigido hacia sí mismo humaniza al sujeto poético y permite al autor representar sus vicios y virtudes entre bromas y veras”.²³

Esta ambigüedad entre lo serio y lo cómico, que aparecía en las declaraciones del poema de Abel Feu, permite enlazar este apartado con los dos siguientes, el de los poemas paródicos y burlescos que utilizan la burla y la inversión como mecanismos compositivos.

²² C. Cid Priego, *op. cit.*, p. 189.

²³ M. A. Salgado, *op. cit.*, p. 214.

La automención degradante y la parodia de personajes y prototipos literarios

Además de presentar al artista en su condición mortal y de cuestionar o ridiculizar su actividad profesional, otra manera de rebajar su imagen es la automención despectiva o vejatoria, es decir, la introducción en el poema del nombre propio del autor, acompañado de adjetivos descalificativos e incluso de insultos. Con esto, además de ofrecerse una imagen degradada del autor, se invierte también la convención del autorretrato literario, para el que la mención del nombre es una de las maneras de conformar o cimentar la identidad particular que se está intentando recrear, así como una forma de señalar o subrayar el carácter autobiográfico del escrito. Como señala Margarita Iriarte:

El sujeto retratado exige un nombre, una marca de su individualidad, un signo que lo singularice y sirva a un tiempo de clave aglutinadora de todos aquellos rasgos que se refieren a él. Es significativa la importancia que, en este sentido, se le otorga generalmente al nombre como elemento clave a la hora de analizar o definir qué es una figura.²⁴

Sin embargo, en los dos poemas siguientes, la automención o la autonominación no sirve para cimentar una identidad singular, ni para resumir un conjunto de cualidades, sino que tiene un carácter degradante. El primero de estos poemas, “El tonto de Rafael”, de Rafael Alberti, que lleva el subtítulo “Autorretrato burlesco”, presenta, a través de la identificación que permite el nombre propio, una imagen nada halagadora de su autor:

²⁴M. Iriarte, *op. cit.*, p. 116.

Por las calles, ¿quién aquel?

¡El tonto de Rafael!

Tonto llovido del cielo,
del limbo, sin un ochavo.

Mal pollito colipavo,
sin plumas, digo, sin pelo.

¡Pío-pic!, pica, y al vuelo
todos le pican a él.

¿Quién aquel?

¡El tonto de Rafael!

Tan campante, sin carrera,
no imperial, sí tomatero,
grillo tomatero, pero
sin tomate en la grillera.

Canario de la fresquera,
no de alcoba o mirabel.

¿Quién aquel?

¡El tonto de Rafael!

...

¡Oh, oh, pero si es aquel
el tonto de Rafael!²⁵

La palabra “tonto”, que se repite en este poema a modo de estribillo y que produce un efecto sorprendente al formar parte de la descripción que el autor-hablante hace de sí mismo, es una palabra predilecta de Rafael Alberti, que el poeta utiliza en numerosas ocasiones. Incluso algunos críticos han llegado a hablar, en este autor, de una “retórica de

²⁵ J. A. Mesa, *op. cit.*, p. 226.

la tontería”.²⁶ Antes de aparecer en su poemario surrealista *Yo era un tonto, y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, de 1929, dedicado cariñosamente a los “tontos” del cine mudo, esta palabra aparece en algunos poemas de *El alba del alhelí*, escrito en 1926, entre los que se encuentran el poema mencionado, y también “El pescador sin dinero”, un antecedente de “El tonto de Rafael”, y la Canción 44, en la que se habla de “los tontos ingleses” que bailan el “marabú”.²⁷

Además de la aparición reiterada de este calificativo, en el poema citado también tiene lugar una crítica a la actividad artística. Aunque no se menciona explícitamente la condición de escritor, se alude implícitamente a la falta de una profesión tradicional, “sin carrera”. Las alusiones a los pollos, los grillos y el canario pueden entenderse también como una ridiculización de la labor del poeta cantor y de su actividad, que ya no está representado mediante el pelícano ni otros tipos majestuosos de pájaros, sino mediante animales pequeños y mucho menos aparentes. No faltan tampoco las connotaciones eróticas propias de estos textos paródicos y grotescos en la mención velada del grillo tomatero, “sin tomate en la grillera”, connotaciones que también

²⁶ C. B. Morris (ed.), *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 32.

²⁷ J. L. Tejada, *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 563-564. El mismo autor señala cómo la presencia de lo burlesco en Alberti data de sus composiciones iniciales, como puede comprobarse en su poema “Discurso”, de *Poemas anteriores a Marinero en tierra*, (1920-1923), en el que el hablante explica su transformación en “burro” y cómo recorrió todas las ciudades y pueblos “con una cuerda muy larga, atada a la punta de mi rabo encantador y al extremo una lata repleta de pedruscos”. El mismo Alberti explica este poema en el prólogo al libro como “El discurso burlón de cuando una vez se me antojó ser burro, divertimento que parece sentir algún poema escénico del libro *Yo era un tonto...*, dedicado mucho tiempo después a los grandes cómicos del cine mudo”. José Luis Tejada, *op. cit.*, p. 91.

aparecerán en los siguientes poemas, y que además de ser coherentes con el tono y el género poético elegido, contribuyen a subrayar la condición de fracaso del personaje que describen.

En Alberti, este tipo de alusiones y referencias y la predilección por esta forma de automención tiene una intención claramente provocativa, que contribuye a desmitificar su imagen, y que entronca con lo que María Lluïsa Faxedas ha denominado como “acciones artísticas” propias de las vanguardias. Estas acciones tienen que ver con el traslado que realizan algunos autores de esta época del debate artístico a la propia vida, actuando y expresándose sobre su propio cuerpo o sobre su aspecto, bien a través de pinturas faciales como a través del vestuario, para mostrar una actitud militante, desafiante e inconformista. Como señala la autora indicada, algunos de estos artistas: “más que utilizar su imagen o apariencia como elemento que los distinguía en un contexto social hostil, la utilizaron como herramienta artística, como otro espacio posible, además del lienzo o el papel, con el cual trabajar”.²⁸ En este sentido, las acciones de Rafael Alberti, tanto en lo que respecta al gusto por lo burlesco literario como a las excentricidades de su vestuario y sus presentaciones públicas,²⁹ pueden englobarse dentro de este contexto provocador de los artistas de vanguardia que contribuye a crear, en definitiva, una imagen propia y distintiva de estos creadores.

²⁸ M. L. Faxedas, *op. cit.*, p. 9.

²⁹ Como señala C. B. Morris, Alberti adoptó, tanto de la estética del cine mudo como del mundo de circo, una peculiar forma de vestir y de presentarse en actos públicos, que resultaba bastante provocativa para su auditorio: “Su gusto por lo grotesco, por el traje ridículo, que le llevó en ‘Venus en ascensor’, de *Cal y canto*, a imaginarse a Eros con ‘toga, monóculo y birrete’ y a Narciso con ‘ligas verdes y pechos de goma’, le hizo presentarse en el Lyceum Club femenino, según un reportero, ‘embutido en un levitón enorme, con unos pantalones que le caían en forma de fuelle, sobre los zapatos, con un cuello almidonado, de payaso de circo’”. C. B. Morris, *op. cit.*, 34.

La misma crítica a la escritura y a la labor del escritor aparece ya de forma explícita en el poema “Veinte poemas de amor y una canción dedicada a mí mismo con un poquito de ternura”, de Juan Chabás. En este poema se combina la automención degradante con la crítica personal, tanto en el plano físico como en el artístico y profesional:

. . .
¡Don Juan, eres un idiota!
Se te nota
si se te mira al derecho,
si se te mira al revés.
No lo tomes muy a pecho.
¡Cada cual es como es!
¡Y lo ves!

Memo, tonto, bobo, idiota.
Cabezota
pelada al cero, melón
de agua chirle y de serrín,
hecho para el coscorrón.
¡Y tú, mirlo bobo, sin
verlo al fin!

¡Don Juan, eres un idiota!
¡Qué derrota!
Te creías escritor,
presumías de poeta,
y eres un pobre veleta
burlado, no burlador
¡qué puñeta!

¡Mírate, Don Juan idiota!
 ¡cabezota!
 Te empecinas en creer
 que coges rosas al alba
 y olvidas tu sucia calva
 y tu mustio parecer.
 ¡Ay, Don Juan, triste melón!
 ¡Vete ya al Diablo con tu vozarrón!³⁰

En este caso, al nombre propio “Juan”, que se acompaña de todo tipo de descalificaciones—“idiota”, “memo”, “tonto”, “bobo”, etcétera—, se le ha antepuesto el tratamiento “Don”, con lo que el texto crea una doble lectura, pues no sólo se critica al autor, Juan Chabás, sino también al prototipo literario del Don Juan. Esta referencia se refuerza en el juego de palabras que establece la oposición “burlado, no burlador”, que alude a *El burlador de Sevilla*, obra de teatro atribuida a Tirso de Molina, en la que por primera vez aparece el personaje de Don Juan Tenorio. Con esto, se utilizan nuevamente elementos amorosos y eróticos en la descalificación del personaje, como también sugiere el nombre de “melón”, que puede entenderse tanto como un insulto, como una alusión al personaje de Don Melón, otro galán frustrado, en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita.

Estas referencias intertextuales, presentes en toda obra paródica, se completan con el título del poema, que alude, modificándolo, al título del poemario de Pablo Neruda.

Además de la intertextualidad y de los nombres descalificativos, la degradación del hablante afecta también a su actividad como artista—“Te creías escritor/ presumías de poeta/ y eres un pobre veleta”—, que se percibe asimismo en el despectivo “vozarrón”. Una vez más, como

³⁰ J. A. Mesa, *op. cit.*, p. 224.

ya se indicó más arriba, la parodia grotesca de este tipo de textos revela el choque entre dos realidades, y denuncia o hace evidente, de una manera cruel, una determinada “verdad” que se encontraba oculta. En este caso, como en alguno de los anteriores, se trata de la diferencia entre la pretensión de estos autores, o la confianza en su labor creativa, y una realidad mucho menos complaciente que ellos mismos se encargan de manifestar.

Esta tarea crítica o autocrítica se completa en la parodia de estilos y formas poéticas de otros autorretratos, como se verá a continuación.

Parodia e inversión de formas y estilos

La última forma de manifestación de lo grotesco o lo paródico que voy a señalar consiste en la degradación de la figura y la imagen del sujeto autorretratado mediante la imitación paródica de todo el poema de un determinado estilo, movimiento y/o forma poética anterior. Antonio José López Cruces define lo grotesco, precisamente, dentro de las distintas modalidades o variantes de lo cómico, como aquella categoría que “aplica un principio de deformación consistente en la mezcla de géneros y estilos”.³¹

El primero de estos poemas es el “Autorretrato” de Antonio Palomero (1869-1914), que apareció en el periódico *El Liberal* en 1908, en la sección que el periódico dedicó a este tipo de composición poética.³² A diferencia de la mayoría de los autorretratos aparecidos en ella, el poema de Palomero adopta una perspectiva cómica y humorística,

³¹ A. J. López Cruces, *La risa en la literatura española*, Alicante, Aguaclara, 1993, p. 14.

³² El poema fue publicado en *El Liberal* el 22 de febrero de 1908. Aparece recogido en Allen W. Phillips (ed.), *Poetas del día. “El Liberal” (1908-1909)*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 73-75.

que nuevamente resta importancia a la figura del autor-hablante y a su actividad. Para ello, el poema imita el estilo y el tono de la poesía oral y popular de los juglares medievales, así como su métrica octosílaba, su rima alterna y su estilo arcaizante. El efecto de oralidad se refuerza con la idea de un poema que se “canta” –romanza–, y con la interpelación al público presente que escucha y al mismo tiempo “mira” y “ve” lo que está sucediendo: “quien se fije en el traje/ sin mirar a la persona”, “ved”, etcétera. La conciencia del autor de la parodia de esta forma poética tradicional puede verse en la comparación que se realiza con un traje que, a modo de vestuario o disfraz temporal, se adopta para esta ocasión particular:

Para cantar mi romanza,
ya que me llega el momento,
vestido a la antigua usanza
con orgullo me presento;
y aguardo el sabido ultraje,
que por necio se perdona,
de quien se fije en el traje
sin mirar a la persona.
Ved que soy tan precario,
para estos días amenos,
pues tengo mi alma en mi almario
como el que más y el que menos.
Ved que el elogio galante
no ha llegado a envanecerme,
porque viví lo bastante
para saber conocerme...
Forzado por el Destino,
salí a la aventura un día,
cantando por el camino
para darme compañía;
y alegre sigo cantando,

que la sentencia perdura
 y he de vivir caminando
 como siempre, a la aventura...
 Sólo advierto con dolor,
 si no profundo, sincero,
 que iba para rruiseñor
 y me he quedado en jilguero...
 Con mi suerte me acomodo,
 si bien a medias me agrada,
 ver que sirvo para todo;
 quiere decirse, de nada...

...³³
 ...

La autopresentación que este hablante hace de sí mismo, está, desde el primer momento, marcada por la pequeñez en lo sencillo y lo humilde de las descripciones y las comparaciones. El hablante se califica como “precario” y afirma que “no sirve para nada”, al tiempo que su labor cantora no se compara con la del rruiseñor, pájaro poético por excelencia, sino con la del jilguero.

También aquí, como ocurría en el poema de Abel Feu, el hablante declara, en cuanto a la concepción poética se refiere, su preferencia por lo humorístico frente a lo grave, y nuevamente crítica la supuesta “sinceridad” romántica, al aludir las quejas y lamentos frecuentes de este tipo de poesía, que se rechazan por considerarse de mal gusto:

...
 me siento un poco humorista
 y un mucho sentimental;
 mas nunca al prójimo asusto
 con mis cosas interiores,

³³ *Ibid.*, p. 73.

que es prueba de muy mal gusto
mostrarle nuestros dolores.

...³⁴

Asimismo, la imagen también se ridiculiza mediante la degradación del nombre del autor, que de Palomero ha pasado a Palomerín, con un diminutivo que, como señala el poema, también disminuye, la “gloria” del hablante:

...

Por armonizar su historia,
ya que a sus expensas vivo
mi nombre igual que su gloria
quedan en diminutivo.
Y así, de un modo inconsciente,
me hacen justicia, por fin,
cuantos cariñosamente
me llaman Palomerín...³⁵

La declaración de modestia o falsa modestia que aparece en la idea de la gloria disminuida, también se encuentra en la declaración de no haberse dejado envanecer por “el elogio galante”, así como en el verso que marca, discursiva y retóricamente, el final de esta composición:

Los que por modos diversos
pedís empresas más altas,
de mi vida y de mis versos
perdonad las muchas faltas.³⁶

³⁴ *Ibid.*, p. 74.

³⁵ *Ibid.*, pp. 74-75.

³⁶ *Ibid.*, p. 75.

Este tópico, en el que se pide perdón por las “faltas” poéticas que no permiten al hablante “empresas más altas”, junto con la presentación del hablante como un juglar, simple cantor o difusor, y no ya “escritor” o “autor”, contribuye a la conformación de una determinada imagen del artista como un hombre sencillo, normal y corriente, que no difiere en su condición del resto y que, como dice Allen W. Phillips, “no se toma a sí mismo ni a su oficio de poeta en serio”.³⁷ Con esto, se pretende señalar la aparente sencillez y naturalidad de unos artistas cuya imagen ya no se reviste de artificios ni ficciones, como en el caso de la “literaturizada”³⁸ imagen del artista romántico y modernista, sino que se presenta directa y simplemente como es, en su humanidad mortal, falible y cotidiana. Sin embargo, esta sencillez aparente no es más que una nueva construcción, un nuevo artificio, tal como demuestra, precisamente, el hecho de que se utilice la inversión de textos y tópicos literarios previa para su elaboración.

El otro poema en que aparece este recurso de la parodia estilística y formal con la misma intención desmitificadora es “Clave iconográfica” de Carlos Martínez Aguirre. La pertenencia de este poema al género del autorretrato se confirma, además de por el título —que indica la idea de la representación de una figura histórica concreta

³⁷ *Ibid.*, p. 30.

³⁸ M. A. Salgado, en otro de sus artículos, señala precisamente este rasgo en los autorretratos modernistas, una de cuyas características más sobresalientes, es, según la autora: “su habilidad para transformar en literatura los incidentes de la vida cotidiana”. Y continúa: “Entre los elementos así transformados destaca la inscripción narcisista del autor en el centro de su mundo poético. De hecho, el escritor modernista se convirtió en el héroe de gran parte de la literatura de su época. Este fenómeno conllevó la ‘literaturización’ sistemática de la persona y de la vida del autor”. M. A. Salgado, “El autorretrato modernista y la ‘literaturización’ de la persona poética, en Antonio Vilanova (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de hispanistas*, vol. 4, 1992, pp. 959-960.

como es la del autor—, por la expresión en primera persona, y por la declaración del verso inicial: “Yo soy el poeta”. En este caso, el estilo elegido para la parodia es el modernismo, del que se imitan la forma métrica de los serventesios y su rima consonante alterna, movimiento que queda aludido, además, en la referencia a Valle-Inclán, uno de sus mayores representantes en España:

Yo soy el poeta del valleinclanesco
 canto que se esfuma como un cigarrillo;
 de la rima ingenua y el amor burlesco,
 del afecto alegre y el verso sencillo.
 Estudié latín cuando en las escuelas
 la edad digital clava su doctrina
 sobre los cerebros de las muchachuelas
 que en vez de poemas compran cocaína.
 Del cruel Schopenhauer soy fiel pupilo
 que tras abrazar su filosofía
 en vez de alejarme del mundo intranquilo
 me doy al amor, la burla y la orgía.
 Estudié las lenguas del libro sagrado
 siendo más ateo que el mismo Epicuro
 y soy del partido del descamisado
 gustándome Marx igual que el cianuro.
 Por ser como Nietzsche dejeme bigote,
 y en vez de sobrehombre de aspecto viril,
 hallé en el espejo asnal monigote
 mezcla de mariachi y guardia civil.
 Y lo mismo imita mi pluma a Catulo
 que el errante canto de Rubén Darío,

o introduce versos que con disimulo
roba a Salomón del cantar judío
para hacer sonetos a una pelirroja
que escapó a mis yambos a pesar de todo;
y como rival alguno me enoja
al buen Wittgenstein le cubro de lodo.³⁹

Este poema, al igual que el anterior, puede verse como un caso de contrafacto o reescritura de un retrato modernista en clave contemporánea. La parodia resulta precisamente del choque que se produce entre la intención embellecedora del modernismo y la realidad contemporánea del hablante. Lejos de ambientarse en lugares exóticos, habitados por personajes delicados y/o fantásticos, lo que se recrea aquí es un mundo mucho más prosaico, en el que las muchachas de la escuela, en vez de comprar poemas, “compran cocaína”. La reescritura produce un autorretrato distorsionado y casi caricaturesco, que lejos de encumbrar o alabar a la figura retratada, la rebaja o la ridiculiza, pues el resultado no es un “sobrehombre de aspecto viril”, sino un “asnal monigote/ mezcla de mariachi y guardia civil”. Nuevamente se utiliza aquí la animalización como mecanismo ridiculizador, concretamente en el caso del asno, animal que tiene unas connotaciones poco halagadoras, y que recuerda al burro con el que se identificaba el hablante del poema “Discurso”, de Alberti. Por otro lado, esta animalización se completa con la cosificación, pues la persona que habla no es sino un “monigote”, nombre despectivo con el que normalmente se designa a un muñeco o a una figura ridícula, y que al aplicarse a las personas, implica la ausencia de carácter o de valor.

³⁹ J. A. Mesa, *op. cit.*, p. 197.

Y también nuevamente, lo grotesco y lo burlesco de este poema provienen del choque entre las pretensiones del hablante y la percepción de su realidad, que lo hace descender del limbo o el parnaso de los autores de sus lecturas, a los que intenta imitar –Rubén Darío, Schopenhauer, Nietzsche, Marx, El rey Salomón–, para situarse a un nivel más terrenal y cotidiano, al nivel de la calle: “al buen Wittgenstein le cubro de lodo”.

Por todo lo anterior, puede decirse que la presencia de lo grotesco en estos textos reside en elementos temáticos como la vejez, la muerte, la degeneración física, la animalización, y la ridiculización de la figura del hablante en cuanto hombre y artista. A través de la recurrencia o la repetición de una serie de rasgos, tanto físicos –decadencia, deformación, vejez, fealdad, etcétera–, como psicológicos –fiereza, animalidad, crueldad–, y de la coincidencia en los sujetos de un determinado comportamiento social marcado por el fracaso tanto personal como amoroso o erótico y profesional, se configura en estos textos una imagen del artista contemporáneo como un hombre común y corriente, que no se toma demasiado en serio a sí mismo en cuanto creador, o al menos, que no ve en su actividad poética nada más que un trabajo, sin ningún tipo de compromiso ni consecuencias. En la configuración de esta imagen o este prototipo, que no deja de ser una ficcionalización más, lo grotesco se revela como un mecanismo útil y productivo, que mediante lo impresionante y lo ridículo contribuye a invertir la imagen seria, exitosa y respetada que se ofrecía del artista en épocas anteriores, para ofrecer una nueva imagen desmitificada del mismo, que reemplaza a las imágenes anteriores con una nueva elaboración.

TEORÍAS DEL GROTESCO

Angélica Tornero

Alberto López Cuenca y Emilia Ismael Simental

LO GROTESCO Y EL CUERPO DEGRADADO EN EXPRESIONES ARTÍSTICAS Y CULTURALES CONTEMPORÁNEAS

Angélica Tornero

En los trabajos realizados sobre la conceptualización de lo grotesco, algunos autores proponen que es posible identificar motivos o incluso constantes que nos permitan determinar el sentido de este modo de expresión. Es posible que así sea, que conserve elementos atribuidos desde el origen. No obstante, es interesante observar que en estos estudios históricos extraordinarios, de lo grotesco destaca precisamente la ambigüedad, la dificultad de asir conceptualmente una forma de expresión que se organiza, podríamos decirlo así, en el marco de la acción, dentro de un contexto específico, de ahí sus posibilidades de diversificación y su complejidad. Lo que para ciertos grupos culturales son expresiones de grotesco, para otros no los son y constituyen parte de su comprensión del mundo y de sí mismos de manera regular. Esta interesante forma de manifestación de una dimensión de lo humano se resiste a la categorización, a pesar de los intentos, precisamente porque se manifiesta como experiencia que pretende desestabilizar universales, absolutos, nociones que procuran describir el mundo de manera impertérrita o, en otro sentido, porque cuestiona o por lo menos diferencia los valores prevaletentes en una época, sustentados en la concepción clásica del mundo.

En el marco de lo grotesco, ha destacado de manera particular la manipulación del cuerpo en la organización del contrapunto en diferentes épocas. En la Antigüedad clásica, la deformación del cuerpo humano fue considerada como alteración del orden y del ideal de belleza. En el Romanticismo, mostrar las imperfecciones del cuerpo, la fealdad misma, se reconocerá estéticamente.

A partir de este motivo —el cuerpo—, en este ensayo me propongo reflexionar sobre la manera en que es posible aproximarse a la comprensión de lo grotesco en expresiones artísticas y culturales en las que interviene el cuerpo, en la época actual.

Como asunto inicial, ubicaré la época actual en un amplio contexto que ha sido denominado posmodernidad. Intentar definir la posmodernidad no es una tarea fácil, ya que describe un conjunto heterogéneo de sucesos, acciones, movimientos, expresiones artísticas y cotidianas que transitan en una pluralidad de espacios y temporalidades. La posmodernidad se traza a manera de red, de interconexión, de contingencia e intercambio constante, lo que dificulta asirla de manera general. Este fenómeno se configura precisamente en el marco de lo indefinible, porque en las acciones, en todos los ámbitos (político, económico, cultural), se verifica la contingencia antes que la homogeneidad, y con ello, la fragmentación de las grandes narrativas o metarrelatos.

Hay, además, otro componente que complica el panorama de la época en el ámbito global. La posmodernidad ha sido observada desde Estados Unidos inicial y preponderantemente, y después en Europa occidental. Observada no implica conceptualizada, pero sí, por lo menos, nombrada, descrita en sus particularidades y difundida, quizá, a manera de nuevos universales, asunto que habría que analizar con precisión en otro momento. Aun cuando existe la tendencia a diferenciarse, los distintos sectores de las sociedades contemporáneas reformulan constantemente sus capitales simbólicos. Lo popular, lo

culto, lo masivo hacen transacciones, se hibridan, se funden, condensan y recrean mutuamente a partir de intercambios azarosos, con lo que disuelven las especificidades.

La posmodernidad no es, pues, una época o un periodo histórico, sino la inserción de un tiempo y espacio que desestabiliza el tiempo y espacio de la organización del Estado moderno, sus industrias, aparatos e incluso sus formas de producción de cultura, porque problematiza desde los márgenes; cuestiona, sin dar soluciones, ese modo de ser radicado en la modernidad. Aun cuando América Latina ha llegado de manera irregular a la modernidad, es alcanzada por la posmodernidad, porque ésta no es una época posterior, sino un movimiento, una problemática que vuelve sobre la modernidad y llega hasta la premodernidad para desestabilizar el estado de cosas actual, desde la propia temporalidad de la modernidad.

En este marco de consideraciones puede decirse que la posmodernidad, con sus expresiones diferenciadas, es un conjunto de circunstancias observable en diversas regiones del mundo, entre las que puede considerarse a la región latinoamericana. La dificultad de describir de manera homogénea esta problemática radica en que no se puede caracterizar en sí misma, sino en relación con la modernidad a la que trata de desplazar.

Una de las principales discusiones en este ámbito –la posmodernidad– ha girado en torno al arte y la cultura, porque aparentemente se han constituido como instancias favoritas de oposición a la racionalidad moderna, y es precisamente aquí en donde insertaré la reflexión siguiente, a propósito del cuerpo y su posible atribución en términos de grotesco. Se retomarán dos momentos importantes del desarrollo de las manifestaciones artísticas con el cuerpo: los años sesenta y principios de los setenta, y la década de los noventa. Es importante señalar que hay diferentes manifestaciones de la llamada posmodernidad en estas décadas. Para Andreas Huyssen, en la década de los sesenta se conserva el ímpetu de las vanguardias y el sentido de rechazo hacia los enfoques burgueses frente al arte y la cultura, y la estructura de pensamiento, la

teoría sobre estas posiciones, está basada en las valoraciones dicotómicas.¹ Aun cuando en el pensamiento de la modernidad existe ya una tensión entre los contrarios, una escisión, es evidente que todavía hay jerarquía y, por lo tanto, privilegios.² En la década de los setenta, la posmodernidad se ha alejado de las posiciones de resistencia que se observan durante los años sesenta. No hay ya rechazo frente a la tradición, sino una tensión entre innovación y tradición, entre la conservación y la renovación, entre la cultura de masas y el arte de élite. Es decir, hay una tendencia a disolver las dicotomías.

Las actividades artísticas se vuelven difusas y son difíciles de insertar en categorías cerradas.³ Las prácticas artísticas y culturales basadas en la ruptura de los horizontes y los límites, en un proceso de alteridad creciente, plantean a los ámbitos teóricos la dificultad de pensar lo inestable, lo que se reconvierte y muta, lo que se transforma por vocación.

En este proceso de reconversión constante, se hace necesario replantear formas distintas de pensar la estética, tarea que se ha realizado en años recientes. No es este el lugar para reseñar tamaños estudios y debates; baste con señalar que para comprender el sentido de lo grotesco, no es suficiente con la caracterización abstracta de una categoría y su generalización. El pensamiento dicotómico que ha definido los procesos cognitivos humanos, nos fuerza todavía a pensar que lo grotesco es lo que se opone, obviamente, a lo no grotesco, que está caracterizado, como han afirmado las aproximaciones clasicistas históricamente, a aquello que imita el orden de la naturaleza. Cualquiera que haya sido la valoración de lo grotesco —el sentido de alegría, risa,

¹ A. Huyssen, “Cartografía de la posmodernidad”, en Josep Pico, *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 204.

² Desde luego, esto ocurre de manera diferenciada en Europa y Estados Unidos, asunto que no puede aquí especificarse, pero que ha sido tratado ampliamente por Huyssen en la obra mencionada.

³ A. Huyssen, *op. cit.*, p. 239.

y renovación que ha analizado M. M. Bajtín,⁴ en la cultura popular en la Edad media y el Renacimiento, o el negativo, que ha definido Wolfgang Kayser⁵ en el marco del Romanticismo—, el discernimiento se ha realizado a partir de esta discriminación dicotómica.

En su intento de definición de la esencia de lo grotesco, Kayser señala que “su estructura tiene un carácter especial que la capacita para perdurar en sí misma por más que haya influido en ella la situación que la motivó; pues la obra de arte posee la fuerza de elevarse por encima de la ‘ocasión’”.⁶ Esta consideración se enmarca aún en una concepción moderna del arte, que distingue aquello que perdura, como estructura en sí misma, más allá de los motivos contextuales y de la percepción diferenciada. La percepción es componente fundamental del juicio estético desde Kant, pero, anota Kayser, también la percepción puede ser inadecuada, con lo que se circunscribe en la diferenciación que tiene como punto de partida el pensamiento dicotómico. En esta era marcada por lo asimétrico, lo desordenado, lo azaroso, la hibridez, ¿qué es lo grotesco? Éstas solían ser precisamente características de la categoría estética, cuando, solo por citar un momento clave, Justus Möser definió lo grotesco, por vez primera, como categoría estética. En *Arlequín o la defensa de lo grotesco-cómico*, Justus Möser, en boca del propio Arlequín, señaló que el mundo de la “comedia del arte” era independiente de la belleza clásica. A Möser le interesaba determinar un espacio propio de este mundo; diferenciarlo de otro mundo o, en otro sentido, de otra estética. Arlequín se sentiría a gusto “cuando toda la creación del escenario fuera grotesca”.⁷ La configuración de este

⁴ M. M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, México, Alianza Universidad, 1989.

⁵ W. Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Nova, s/f.

⁶ *Ibid.*, p. 219.

⁷ *Ibid.*, p. 41.

mundo estaría dada a partir de las características propias, de su modo de ser, que no se relacionaba con la idea de imitación de la naturaleza bella. La noción de grotesco de Möser tiene que ver con lo quimérico, lo heterogéneo, la exageración.⁸

En el marco del espíritu de época que prevalece en nuestras sociedades, definido, como ya se dijo arriba, por un proceso de alteridad creciente, de multiculturalidad; un periodo caracterizado por la inestabilidad y lo indecible, como señala Derrida, lo grotesco como categoría que describe unívocamente el objeto artístico es improcedente, por lo menos, por dos razones. En la posmodernidad, el arte es considerado como producción cultural, que refleja y depende de determinadas condiciones. Los aspectos sociales y culturales del proceso de expresión artística son fundamentales para cualquier debate estético.⁹ No hay ya distinción entre producciones de élite y populares; el arte se define a partir de su propia situación contextual. Por otro lado, lo ambiguo, lo inestable y lo híbrido se han impuesto como gusto estético globalizado. A diferencia de las estéticas de la posguerra, que todavía funcionaron como estrategias de resistencia frente a las expresiones canónicas, es el caso de William Burroughs, Paula Rego, Brion Gysin, Hermann Nitsch, Allen Ginsberg, solo por mencionar algunos, las propuestas posmodernas de las décadas posteriores, en general, se enmarcan en lo que Jean Baudrillard ha llamado el simulacro. Lo ridículo, lo exagerado, lo extremo, forman parte del espectáculo; son una manera de estar en el mundo actualmente. Las expresiones que deforman o desfiguran ocurren en diversos ámbitos y trazan un modo de ser, una ontología que parece no delinear, sino desfigurar a las subjetividades constituidas interculturalmente en las prácticas e

⁸ B. Fernández, *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*, Universitat de Valencia, 2004, p.103.

⁹ A. Efland, Kerry Freedman y Patricia Stuhr, *La educación en el arte posmoderno*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 70.

indecidibles. La deformidad está interconstruida y es interactiva; ya no es un fenómeno estático, marginal ni central, sino un mecanismo de fragmentación, de deconstrucción constante; un mecanismo que configura el mundo como devenir.

En el ámbito cultural configurado en los medios de masas estadounidenses, principalmente, de las nociones de lo monstruoso y lo caótico provienen las de indeterminación, fragmentación, hibridez. Lo monstruoso ya no provoca extrañamiento, sino que configura el mundo del arte y la cultura contemporáneos. Muchas expresiones culturales cotidianas están insertas en lo monstruoso, lo hiperbólico y lo deforme: caricaturas o *cartoons* que rebasan límites porque no solo presentan cándidos híbridos de humanos y animales o vegetales, sino que irritan a los receptores con espectáculos escatológicos, violentos y asquerosos, como *Ren & Stimpy* o *Cow & Chicken*. En estas caricaturas los cuerpos son indefinidos y sus acciones caóticas y fragmentarias. No se trata ya de prosopopeyas con finalidad moralizante, como en las fábulas o los bestiarios, sino de figuras amorfas, “cosas” que actúan de manera impredecible por desestructurada. La intención no es la alegría del encuentro de lo bajo con lo alto, como decía Bajtín en relación con las fiestas populares medievales; se trata ahora de mostrar lo más sucio, inserto en un marco de violencia extrema, como en el *gore*. Los dibujos animados son híbridos, ni humanos ni máquinas, ni sucios ni limpios, ni morales ni inmorales. Estas propuestas atienden al llamado de la deconstrucción que ya no solo es —y nunca tuvo exclusividad— aproximación filosófica o mejor dicho antimetafísica, ni tampoco expresión artística revolucionaria, sino práctica en las sociedades contemporáneas. Lo híbrido, lo mezclado y lo monstruoso van más allá de lo sublime, y pierden su territorio y su carácter marginal, su actividad virulenta, para convertirse en imaginario cotidiano, espectáculo mediático. En este marco de consideraciones, ¿con qué parámetros es posible comprender hoy los discursos del arte grotescos?

Intentar responder a esta pregunta, evidencia que se trata de un fenómeno complejo, cuya descripción se interconstruye a partir de diferentes dimensiones: el objeto, el soporte, el receptor, el contexto. Para dilucidar si actualmente puede hablarse de algo así como “lo grotesco” en “el arte”, es preciso abandonar la idea de que las características están en el objeto mismo o en el receptor. Recordemos que la idea misma de arte ha sido cuestionada desde hace varias décadas; más aún, la declaración de la “muerte del arte” se hizo ya en el siglo XIX.¹⁰ Muchas respuestas se han intentado desde entonces y artistas y críticos han interpretado esta afirmación de diferentes maneras.¹¹ No obstante, la pregunta sigue abierta y se ha asentado en la época actual, con otras premisas. El llamado arte posmoderno —hay que tomar lo siguiente como mera hipótesis— asume la muerte del arte como práctica sistemática de deconstrucción de los metarrelatos del arte moderno. El arte así visto, es decir, como proceso de desarticulación constante, como negación de consideraciones artísticas y estéticas de la modernidad, limita cualquier intención afirmativa. No se trata aquí de esto. En un afán por avanzar en una posible descripción del arte grotesco hoy, se propone rescatar el análisis del soporte y del contexto de recepción. No basta ya con manipular el objeto; es preciso ubicarlo en un contexto de recepción y actualización que conduzca a su posible

¹⁰ G. W. F. Hegel, *Lecciones de estética*, Madrid, Akal, 2007.

¹¹ La muerte del arte ha sido interpretada de diversas maneras. Una perspectiva interesante, vinculada con el arte de la primera mitad del siglo XX, la da el estudioso Dino Fromaggio, del cual Umberto Eco retoma algunas ideas. El tránsito de una manera de ser del arte antes y después del Romanticismo estuvo impregnado de dilucidaciones relacionadas con la autoconciencia: el arte reflexiona sobre sí mismo. Evidentemente, la autoconciencia crítica del arte ha determinado la forma de ser del arte contemporáneo, mientras que en la práctica romántica apenas se insinuaba. La muerte del arte “tiene el rostro radiante de la infinita conciencia”. Cfr: Umberto Eco, *La definición del arte*, Barcelona, Ediciones Destino, 2002, pp. 132-134.

caracterización. De ningún modo se atiende, con ello, la necesidad de reproducir esquemas generadores de conceptos, sino, más bien, aproximaciones descriptivas de procesos situacionales.

Los cuerpos deformados están presentes en la cultura contemporánea de manera constante, no solo en productos culturales, dibujos animados, *comics*, películas, sino también en la realidad, mediante la manipulación de los cuerpos reales que son sometidos a tratamientos extremos, cuerpos desviados de su desenvolvimiento natural; en suma, cuerpos posthumanos.¹² No me refiero aquí a todo tipo de intervenciones, sino específicamente a cirugías plásticas, estéticas, que transforman el cuerpo con la finalidad de mejorar su apariencia. Estas intervenciones que pretenden mejorar el aspecto físico de las personas, paradójicamente, están basadas en la deformación, porque el cuerpo no corresponde a la edad o porque una parte de este –la modificada– no guarda relación con el resto. Los cuerpos intervenidos con este propósito son un simulacro y conforman la teatralización de la vida social. En esta época, el cuerpo es sometido, marcado, torturado con el bisturí; es la tecnología del cuerpo, a la que se refirió Foucault.¹³ Es evidente que esta dimensión de los cuerpos deformados o grotescos no se inscribe en un contexto de producción y recepción que provoque o despierte la preocupación crítica.

Algo semejante sucede con los *cartoons*, los cuerpos deformados son recibidos por un público infantil o adulto a través de la televisión o de la web. En el espacio familiar, a través de la pantalla, en un marco de relajamiento y dispersión, los receptores observan cómo personajes

¹² Para comprender esta idea retomamos la descripción hecha por Catherina Hayles. Se denomina cuerpo posthumano a aquel que se fusiona con sus extensiones prostéticas. El *cyborg* (organismo cibernético) o cuerpo de recambio, escribe por su parte Donna Haraway, es un artefacto tecnológico que recibe implantes de todo tipo. C. Hayles y D. Haraway *apud* Iván Mejía, *El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea*, México, UNAM, 2005, p. 27.

¹³ M. Foucault, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 2000, pp. 32-35.

informes paren una bola de materia fecal en vez de un ser humano, y con ello experimentan una ternura infinita.¹⁴ Lo que había adentro del cuerpo –deshechos– es arrojado, expulsado del cuerpo y es recibido con beneplácito y alegría por los padres, indiferenciados físicamente. La materia fecal es también un producto humano, y la metaforización (el ser humano como materia fecal), en el contexto en el que ocurre la escena, produce la antítesis de los desechos humanos adorables. En términos bajtinianos, el cuerpo grotesco se muestra a partir de los orificios que hacen brotar al propio cuerpo; se trata del cuerpo desbordado cuyas excrecencias y orificios se caracterizan por la disolución de las fronteras entre cuerpo y cuerpo, y cuerpo y mundo.¹⁵ El cuerpo grotesco de estos dibujos animados une lo negativo con lo positivo y crea ambigüedad. No obstante, en el contexto de recepción específico, temporal, esta propuesta de grotesco es consumida como cualquier otro producto. El soporte y la intención interpelan al receptor tanto como el propio texto, y orientan la manera en que este producto debe ser recibido. La posible virulencia conducente a la crítica, ambicionada por el arte moderno y vanguardista, es neutralizada por las condiciones de emisión y recepción; es decir, por la actividad de consumo medida por la pantalla, y su necesaria condición de brevedad y fragmentación.

Algo semejante ocurre con el cine *splatter*, específicamente estadounidense,¹⁶ donde el cuerpo es protagonista: ahí tienen lugar las acciones desarticuladas, resueltas con efectismo y movimientos

¹⁴ Sitio en Internet del creador de la serie, John K. Stuff. El capítulo que aborda esta temática ha sido retirado, no obstante, en la página puede leerse algo acerca de él: <http://johnkstuff.blogspot.com/2006/04/lost-episodes-of-ren-and-stimpy-sneak.html> (consultado en diciembre de 2010).

¹⁵ M. M. Bajtín, *op. cit.*, p. 285.

¹⁶ Los antecedentes del cine *splatter* han sido ubicados en la película *Intolerancia* (1916) de D. W. Griffith. Se habla aquí, no obstante, del *splatter* iniciado en Estados Unidos en la década de los sesenta, con filmes de bajo presupuesto y gran éxito comercial, como *Blood Feast* (1963) de H. G. Lewis.

vertiginosos de cámara. En estos films no hay sujeto, sino cuerpo-objeto; los vivos que son perseguidos para ser mutilados, cercenados sin remisión posible, son cadáveres de manera anticipada, no cuerpos y mucho menos sujetos. En este tipo de cine, el exceso de sangre, *ad nauseam*, provocado por la carnicería de los cuerpos humanos, es el fin en sí mismo. No hay historia, nada se cuenta; se muestran acciones yuxtapuestas, que provocan un efecto de constante suspenso y por lo tanto la fragmentación del tiempo. Los personajes de estas películas experimentan terror al ser perseguidos, pero no es el terror de los humanos en un contexto amplio de vida narrada, sino de no humanos; es decir, ya no de personas¹⁷ en el marco de una historia que contar, sino de enajenados sin pasado ni futuro, humanos que están solo para eso, para ser mutilados. Los personajes, aun antes de ser asesinados, están muertos metafóricamente: son anulados, aniquilados.

La estructura de estos productos culturales, próximos a la denominada *trash culture*, no se asienta en la realidad, aunque tampoco se trata de ficción pura, asunto que el receptor constata en el contexto en el que vive de manera cotidiana. El terror está ahí como posibilidad en la estructura fragmentaria y fugaz de las sociedades actuales, y también está en las representaciones culturales a manera de lo *freak* o “*friki*”.

El cuerpo, objeto privilegiado de lo grotesco desde sus definiciones primeras, sea híbrido o deforme o incluso degradado –se ejemplificó ya con algunos dibujos animados–, en sí mismo es insuficiente: hay que radicalizar la mostración de este cuerpo deformado. Las obras que tienen una función artística, no ya entendida como compensación de lo impercedero e inmortal, sino como acontecimiento, insertas en un contexto de recepción próximo al entretenimiento o diversión, pierden su capacidad de extrañamiento, de choque que provoca la desfamiliarización –descrita por los formalistas rusos a partir de los

¹⁷ Tomo el concepto de persona al margen de las teorías personalistas. Quiero referirme, más bien, a un humano en la historia.

estudios realizados sobre el arte de vanguardia—, debido a que el conjunto de circunstancias de la acción que muestran determina la recepción: el consumo de manera efímera y yuxtapuesta a otra actividad cotidiana.

Las manifestaciones de lo grotesco que pretenden mostrar los límites del sujeto impuestos por la propia tecnología, por la violencia —no como violencia—, y los excesos de la vida urbana actual, buscan contextos diferentes, soportes más extremos, por ejemplo, el cuerpo automutilándose en vivo. En estas expresiones el cuerpo grotesco no se resuelve como el alegre encuentro entre lo bajo y lo alto, el carnaval momentáneo, la inversión de las jerarquías. En las sociedades posbélicas, que no significa que no vivan en guerra, sino que están en guerra permanente, y sumidas en la violencia, en el contexto latinoamericano y mexicano, con las guerras del narcotráfico, lo grotesco se inserta como modo de estar en el mundo. La violencia es constitutivo de la vida cotidiana cada vez más, y su correlato, el terror, se instala para vivir sin un relato que cohesione la comprensión de la vida al margen de la contingencia insalvable.

Los grupos o individuos que se expresan en el marco de los *performances* o instalaciones utilizan como materia el cuerpo propio, pero ya no mostrado a partir de orificios naturales, sino de heridas autoinfligidas. Aquí, la evidencia es el cuerpo herido, lacerado. Este cuerpo deformado —ahora por las heridas y mutilaciones— no tiene ya una función correctiva desde la perspectiva ética, ni es objeto de contemplación. Con las vanguardias históricas, el arte transitó a la acción, alejándose de la estética esencialista de las cualidades y, con ello, de la representación. En estas manifestaciones artísticas, los cuerpos se muestran no como entidades acabadas, totales, estáticas, sino como accidentes; como tales, transmiten el movimiento mediante diseños y formas materiales, conformándose como acción de la vida. La configuración por antonomasia del accidente se asienta en diversas estrategias para lograr la deformación. Paradójicamente, para el arte del siglo XX el accidente es la vida humana: en la muerte está la vida, en la

putrefacción, en la deformidad, en los “asquerosos trozos de carne”, como diría Margaret Thatcher en relación con las pinturas de Bacon.¹⁸ La intención es la recreación de lo monstruoso y de lo abyecto del ser humano; dejar al desnudo el “lado oscuro” no aceptado.

En los *performances* y las instalaciones de la segunda mitad del siglo XX es reiterativa la creación de sensaciones a partir de expresiones de arte-acción en las que el cuerpo es llevado al límite. Con propuestas como el accionismo vienés, la representación fue superada —por lo menos eso se pretendió— y se dio paso a la presentación del cuerpo sin narración. El cuerpo real, sometido a la laceración y la deformación, se convirtió en el elemento de la acción artística, el principio y el fin. Con sus “acciones”, los artistas se opusieron, se resistieron, revolvieron, atacaron, “escupieron a la cultura”, “vaciaron la máscara”,¹⁹ con la conciencia aguda que les permitía llegar al límite, para alcanzar una zona “otra”; un lugar “otro” de negación, de la no-identidad, de la abyección, del terror, de la conciencia del dolor. La presentación del cuerpo con violencia dominante tuvo como objetivo escandalizar y ultrajar al público, para moverlo a la transformación.²⁰ Esta propuesta, que surgió en 1965, fue una provocación resuelta a la sociedad que reprime e intenta socavar todo intento del ser humano por alcanzar la libertad. Las manifestaciones de estos artistas aparecen al público como acciones extremas que, desde cierta perspectiva, podrían ser calificadas como grotescas. Hacer cortes en la aorta, beber orines, introducir un alambre espino dentro de la uretra y moverlo,²¹ son acciones que vulneran a los receptores, que los conducen a experiencias límite en relación con su propia corporalidad y, desde luego, con su

¹⁸ A. Álvarez, “Francis Bacon”, en *El diván. Periodista Digital*, 04/02/2010, <http://blogs.periodistadigital.com/eldivan.php/2010/02/04/p262787> (consultado el 14 de diciembre de 2010).

¹⁹ P. Soláns, *Accionismo vienés*, Guipúzcoa, Nerea, 2000, p.13.

²⁰ *Ibid.*, pp. 11-13.

²¹ G. Burs *apud* Mejía, *op. cit.*, p. 34.

finitud, radicada precisamente en el cuerpo que se transforma, envejece y acaba por morir. Estas “acciones” fueron precursoras de las expresiones en las que el cuerpo real se convertiría en el soporte: el cuerpo humano como espacio de acción artística. A partir de esta década, es utilizado para reflexionar sobre la naturaleza humana, “para reflejar y esclarecer las condiciones sociales y los usos del cuerpo en la época contemporánea”.²²

Lo grotesco deja de ser lo caprichoso o antinatural para ceder el sitio a lo “muy real” o a la hiperrealidad, que ha caracterizado a la estética especialmente de las expresiones artísticas de la segunda mitad del siglo XX. Desde la perspectiva del espectador que opta por conservar, hasta donde sea posible, ciertos valores asignados por la tradición en la que se forma, estas expresiones son calificadas como grotescas y son rechazadas, no solo porque se exhibe al cuerpo, sino porque se convierte en discurso de la muerte, al mostrarse como acontecer, ya sin correlato que permita pensar en la permanencia. Lo grotesco aquí, como adjetivo, está lejos de aquellas intenciones descritas por Bajtín en relación con la Edad media y el Renacimiento. El cuerpo, como materia significativa, sitio de la *semiosis*, muestra la paradoja de la apertura y del límite, de la zona —ya no del espacio— de goce/dolor y de vida/muerte.

Estas mismas expresiones encuentran otra recepción en los espectadores que, conscientes de su finitud, comparten la idea de la experiencia límite del cuerpo como vía para el conocimiento y, en otro sentido, para la purificación. Otros más consideran a estas expresiones como acciones de resistencia frente a los horrores del sistema. Grotesco es, entonces, estar vivo y sujeto a un orden y disciplina irrestrictos para morir, y no las expresiones que se realizan con la finalidad de poner en evidencia el ejercicio de la violencia de los estados modernos.

²²I. Mejía, *op. cit.*, p. 38.

El *Body art*, que surge hacia finales de los años sesenta,²³ retomó elementos del accionismo vienés, quizá de forma menos dramática,²⁴ y tuvo como intención romper con los esquemas tradicionales de la obra y con su valoración como objeto comercial. El cuerpo se convirtió en eje de la creación, en reducto para expresar, lejos de las banalizaciones mercantiles, la inconformidad ante el estado de cosas. Los artistas se dieron a la tarea de experimentar con el cuerpo, como lo habían hecho sus antecesores, para mostrarlo como sitio de realización de los discursos alternativos. El cuerpo, ahora, habla de diferentes maneras, se hace evidente, muestra, denuncia, expone. Se trata de un cuerpo-sujeto, en palabras de Merleau-Ponty.²⁵ En *performances* como los de Gina Pane, por ejemplo, el dolor que la artista se inflige, la exposición de sangre y heridas,²⁶ conduce a los espectadores a una experiencia diferente de lo cotidiano y lo puramente comercial. Con estas manifestaciones, la artista quiere hacer reaccionar a la gente, sacarla del letargo provocado por la banalización de la vida a manos de los productos culturales comerciales, y la consecuente indiferencia. Pane denuncia el terror de la guerra, la tortura; se resiste a aceptar un mundo signado por la violencia. La autora dice: “Denominé la acción *Escalade non anesthésiée* para protestar contra un mundo en el que todo está anestesiado. La guerra de Vietnam continuaba y mi obra tuvo una clara dimensión política”.²⁷ Los artistas de los años sesenta tienen como intención el emplazamiento político.

²³ A. M. Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000, p. 82.

²⁴ Sin el patetismo vienés. Cfr. Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*, Madrid, Akal, 2009, p. 240.

²⁵ M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1975.

²⁶ *Idem*.

²⁷ Pane *apud* A. M. Guasch, *op. cit.*, p. 108.

El cuerpo degradado por las mutilaciones, perversiones, heridas autoinfligidas, se presenta como tal, sin metafísica, sin mística, solo fluidos: saliva, sangre, heces, lágrimas. La huida, a partir de los años sesenta, de las metanarrativas, ha aproximado a la reflexión sobre el cuerpo desde el punto de vista de la biopolítica o del arte. En la reflexión foucaultiana, el cuerpo está sumergido en el campo político; las relaciones de poder lo invisten, lo torturan, lo someten a trabajos. Esta investidura está ligada a su utilización económica.²⁸ En las expresiones artísticas, el cuerpo deconstruye y evidencia este sometimiento a las tecnologías: no hay cuerpo natural, sino sujeción al laboratorio, y el cuerpo esclavo del laboratorio es grotesco; el cuerpo esclavo de la violencia es grotesco.

El cuerpo real se ha manifestado otra vez de manera contundente en décadas recientes. Si desde los años sesenta se propone como el espacio en donde el arte tiene lugar, actualmente el cuerpo real, propio, es el resquicio que los artistas han encontrado para expresarse, para manifestar su inconformidad, su resistencia en la era de la tecnología mediática. Las expresiones del cuerpo real han transitado de las heridas autoinfligidas a la cirugía y a la manipulación genética, a la idea del cuerpo posthumano, del *cyborg*.

En la década de los ochenta, el cuerpo no es solamente un espacio de expresión, sino una superficie con discursos que es preciso deconstruir. El embate de las industrias culturales sobre el cuerpo hace de este, no un sitio para manifestar obras, no un lienzo, sino el espacio de articulación de ciertos discursos de poder. Artistas de esta década se proponen la desarticulación del simulacro y la teatralización del cuerpo social deseado, modulado por la industria del consumo. Así, las manifestaciones grotescas del cuerpo posthumano cobran un lugar relevante, con *performances* e instalaciones de artistas que subvierten la idea de la

²⁸M. Foucault, *op. cit.*, pp. 32-35.

mujer como objeto de deseo. Los cuerpos son presentados como monstruos con deformaciones, con la finalidad de criticar los sistemas de producción cultural y de arte institucionalizado. Lee Bul, artista coreana, usó prótesis con miembros, vísceras, cuernos o colas para exhibirse en espacios públicos,²⁹ con lo que provocó la reacción adversa de los espectadores. Ante sus ojos, irrumpía la antítesis del ideal de cuerpo promovido por el sistema. La mujer monstruosa, grotesca, que muestra protuberancias aberrantes y convierte al cuerpo en objeto desagradable, no tiene como intención conciliar a los diferentes, sino que se trata de una acción política que pretende desenmascarar el simulacro. Algo semejante ocurre con la estadounidense Cindy Sherman, quien en sus series fotográficas muestra cuerpos desublimados, que oscilan entre lo natural, lo antropomórfico y lo artificial. Hacia finales de los años ochenta, esta artista radicaliza sus propuestas con imágenes que expresan lo rechazado socialmente del cuerpo femenino: flujo menstrual, vómito de bulímicas, comida en mal estado, jeringuillas, maniqués, posturas pornográficas, malformaciones. Estas expresiones de grotesco, de cuerpo denigrado, configuran un cuerpo abyecto³⁰ que es recibido por el espectador con gran estupefacción. Ya no se trata de mutilar o herir el cuerpo propio, de lograr la purificación mediante las experiencias límite, sino de evidenciar las aberraciones del mercado de los cuerpos. Con apropiaciones grotescas, con el recurso a la teatralidad, mediante el uso de máscaras y todo tipo de prótesis, esta artista muestra cuerpos desechados por la sociedad, repudiados, cuerpos marginados, excluidos, sin lugar, que no pueden ser considerados cuerpos-sujeto en el sentido merleauPontiano, ni cuerpos sublimes o siquiera espacios de realización de discursos estéticos, porque están disueltos, licuados, entre la hipocresía y la falsa apariencia de belleza y bonanza, en sociedades envenenadas por la comida chatarra y la tontería mediática.

²⁹ I. Mejía, *op. cit.*, p. 49. Presentación de Bul en espacios públicos en 1990.

³⁰ A. M. Guasch, *op. cit.*, p. 505.

En estas aproximaciones críticas de la década de los noventa, relevantes en diversos países del mundo, lo grotesco es aquí entendido como crítica; expresa el malestar frente a un estado de cosas que, cada vez más, deteriora la vida de los humanos. Lo grotesco es vehículo de la denuncia en artistas que buscan acciones extremas. Sus obras, expuestas en lugares públicos y/o entre grupos de espectadores con conciencia crítica, buscan alejarse de la autorización y la autoridad, así como del aura del arte y la verdad; son recibidas, por algunos, con desagrado, y por otros con preocupación.

En las últimas décadas del siglo XX y lo que va de este, lo grotesco atraviesa distintas expresiones de la cultura popular, manifestaciones que se disfrazan de “normales”, así como propuestas artísticas que promueven la reflexión crítica. Los límites tienden a desdibujarse y lo grotesco se extiende, se renueva y reinventa en el ámbito de las industrias culturales y en el del arte.

EL CUERPO DEL AFECTO, LA DIMENSIÓN POLÍTICA DE LO GROTESCO

Alberto López Cuenca
Emilia Ismael Simental

En este ensayo proponemos revisar el concepto de lo grotesco para interpretarlo desde una dimensión corporal y política. En diálogo con algunas de las interpretaciones sancionadas sobre lo grotesco, proponemos ir más allá de los dos enfoques tradicionales para su análisis, a saber: el formalista y el psicológico. Nuestro argumento es que lo grotesco puede pensarse como acontecimiento sin recurrir a su resolución en contenidos psicológicos concretos y sin invocar una ontología de lo irrepresentable e inefable. Lo grotesco puede, en cambio, ligarse a estados afectivos de un cuerpo colectivo, lo que denominaremos un “cuerpo desbordado”. Para llegar a esto es necesario conjugar críticamente dos intervenciones teóricas fundamentales: de un lado, el vínculo que Mijail Bajtín establece entre lo grotesco y el cuerpo y, de otro, el estatuto de indeterminación que Brian Massumi atribuye al afecto como acontecimiento extraperceptivo. Ello nos permitirá abogar por un tercer lugar para el acontecimiento de lo grotesco que se ubica entre la representación formal y la percepción subjetiva: el emplazamiento del cuerpo. Ahora bien, no conceptualizaremos el cuerpo afectivo como un cuerpo individual, sino como corporeidad social. Reinterpretaremos con ello lo grotesco desde un enfoque corpóreo-afectivo para apuntar, con Clare Hemmings, que sus

implicaciones son fundamentalmente políticas. Nuestra conclusión propondrá la necesidad de superar la articulación entre sujeto, representación y objeto para plantear, desde un acercamiento filosófico contemporáneo, la dimensión política de lo grotesco.

El cuerpo y lo grotesco: más allá de la representación y la subjetividad

En lo tocante a la dimensión psicológica de lo grotesco, nos parece pertinente rescatar la postura que defiende Michael Steig, quien solicita atender al efecto que produce más que a su estructura formal o representacional. Steig recurre a la que quizás sea la referencia clásica sobre el tema, *The Grotesque in Art and Literature* de Wolfgang Kayser, al afirmar que Kayser considera como atributo fundamental de lo grotesco el poder de evocar en la audiencia o en el lector una sensación de extrañamiento radical ante lo absurdo del mundo.¹ Lo grotesco en tanto que representación no denotativa, sin referente, haría patente que su invocación no hace presente nada objetivo. Es por ello que mediante lo grotesco el mundo se nos manifiesta extraño y ajeno.

A juicio de Steig, esta percepción ya había sido expuesta por John Ruskin a mediados del siglo XIX en algunos de sus trabajos, como *Modern Painters*. Lo grotesco, que Ruskin entiende formalmente compuesto por elementos cómicos (*ludicrous*) y atemorizantes (*fearful*), desataría tres respuestas subjetivas. Para Ruskin, en el origen de lo grotesco habría tres procesos psicológicos básicos: un juego de la imaginación saludable pero irracional; una contemplación irregular, fortuita, de cosas terribles o del mal, y la confusión de la imaginación ante la presencia de verdades que no alcanza a comprender.²

¹ M. Steig, "Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 29, no. 2, invierno de 1970, p. 253.

² *Ibid.*, p. 254.

Este tercer estado que desata lo grotesco, el de la confusión ante “verdades” que la imaginación no puede capturar, apunta a que en la frustración ante la representación truncada de lo grotesco se *revela* algo más que un mero ejercicio de desintegración de la figura, que el mero juego de formas monstruosas y cómicas. Lo grotesco aparece en Ruskin como “un jugar imaginativo con lo prohibido o lo inexpresable (¿tal vez, por prohibido, inexpresable?)”.³ Llegados a este punto, la apuesta de Steig es extender la reflexión de Ruskin e inscribir lo grotesco no en la forma de la representación, sino en la afección en el sujeto. Al extender su teoría, nos dice, podemos optar por ubicar sus cualidades en el hombre mismo.⁴ Esto nos deja entonces a las puertas de entender lo grotesco no como una representación *sui generis*, sino como un acontecimiento en el territorio de lo subjetivo.

Esta idea que apuntaba Ruskin, según la cual lo grotesco es una yuxtaposición discordante de elementos cómicos y atemorizantes, es recurrente en las caracterizaciones de lo grotesco que atienden a su forma. Queremos llamar la atención ahora sobre las implicaciones de ese entretejimiento de formas conocidas que, sin embargo, desbordan los límites de lo reconocible. Como apunta Noël Carroll:

*The yoking together of categories generally thought to be otherwise exclusive is the basis of the monstrosity in this type of grotesquerie... Indeed, the grotesque can combine many categories to the extent that the virtually formless result strikes one as effectively uncategorizable.*⁵

³ *Ibid.*, p. 255.

⁴ *Idem.*

⁵ “El acoplar categorías generalmente pensadas de otro modo como exclusivas es la base para la monstruosidad de este tipo de grotesco... De hecho, lo grotesco puede combinar varias categorías hasta el punto de que el resultado virtualmente amorfo nos parezca efectivamente inclasificable” (trad. de los aa.). N. Carroll, “The Grotesque Today: Preliminary Notes Toward a Taxonomy”, en Frances Connelly (ed.), *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge University Press, 2003, p. 296.

El presupuesto de esta sincategorización de las representaciones grotescas es que son violaciones a nuestros conceptos vigentes en la medida en que subvierten el orden y la ontología de nuestro mundo representacional.

*All these features, furthermore, can be comprehended by the same structural principle: that something is an instance of the grotesque only if it is a being that violates our standing common biological and ontological concepts and norms. That is, the grotesque subverts our categorical and ontological concepts and norms. Fusion, disproportion, formlessness, and gigantism are the most frequently recurring ways of realizing this structural principle.*⁶

Las representaciones grotescas violan los criterios de la representación sancionada y eso se hace evidente en la frustración denotativa, que no conduce al mundo de los objetos. Paradójicamente, esto revela algo más. La frustración denotativa de lo grotesco pone de manifiesto existencias que escapan al poder epistemológico de la representación. El conocimiento de la realidad parece no poderse dar en su totalidad a través de la literalidad de la representación. Lo grotesco queda definido por “lo que hace a los límites, transgrediéndolos, mezclándolos, desbordándolos y desestabilizándolos. Lo grotesco es una criatura de frontera”.⁷

⁶ “Todas estas características, además, pueden ser entendidas por el mismo principio estructural: que algo es un caso de lo grotesco solamente si es un ser que viola nuestras normas y conceptos biológicos y ontológicos comunes vigentes. Esto es, lo grotesco subvierte nuestros conceptos y normas categóricas y ontológicas. Fusión, desproporción, amorfía y gigantismo son las maneras más recurrentes de lograr este principio estructural” (trad. de los aa.). *Ibid.*, p. 297.

⁷ F. S. Connelly, “Introduction”, en Frances S. Connelly (ed.), *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge University Press, 2003. p. 4.

Si bien la cita anterior nos recuerda que su definición no puede escapar de lo estructural o formal, es ineludible el componente subjetivo de lo grotesco. En este sentido, Carroll distingue entre la dimensión estructural –ésta que se indica aquí– y la dimensión funcional de lo grotesco, es decir, sobre lo que éste puede producir: horror, diversión cómica o sorpresa.

Sin embargo, aunque la dimensión funcional de la que habla Carroll pone de relieve la experiencia de lo grotesco más que sus principios formales, con ello desciende también al incierto ámbito de la percepción subjetiva, dejándonos al borde de procesos psicológicos solipsistas. La violación de los conceptos biológicos y ontológicos que Carroll describe en la experiencia de lo grotesco tomaría finalmente la ruta de la representación cognitiva a través de un ordenamiento perceptivo, de carácter subjetivo, que precisamente resuelve las respuestas ante lo grotesco en el horror o la diversión cómica. Con esto, lo grotesco desemboca forzosamente en un proceso de determinación subjetiva que organizaría el contenido de la experiencia. Mijaíl Bajtín ya advertía en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* sobre las limitaciones de atender solamente a los aspectos psicológicos en la experiencia de lo grotesco –basados en el contraste entre sentimientos de satisfacción e insatisfacción–,⁸ sin atender a lo que él denomina el “contenido objetivo” del cuerpo grotesco, un cuerpo habitado por un alto grado de indeterminación.⁹

Para evidenciar las problemáticas implicaciones de ese enfoque psicologista, Bajtín toma como ejemplo el trabajo del investigador alemán Heinrich Schneegans y realiza una crítica a lo que considera

⁸ M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (Julio Forcat y César Conroy, trad.), Madrid, Alianza, 2003, p. 274.

⁹ *Ibid.*, pp. 276-277, 289.

una de las concepciones típicas de lo grotesco desde el terreno de lo psicológico. Schneegans, Bajtín afirma, sostiene la tesis de que lo grotesco es esencialmente una sátira construida sobre la exageración de algo negativo que *no debería ser*,¹⁰ es decir, una sátira moralizante que genera cierto grado de satisfacción e insatisfacción. El mismo Bajtín resalta la imposibilidad, desde esta estrecha definición, de ver de dónde pueden venir estos excesos que toman en algunos casos un carácter festivo, una variedad cualitativa e inesperados lazos con fenómenos lejanos y heterogéneos.¹¹ Esa reducción psicologista no permite ver que un objeto puede transgredir no sólo sus límites cuantitativos, sino los cualitativos, desbordándose y fusionándose con otros objetos en la representación de lo grotesco.¹²

Bajtín sugiere entonces que lo grotesco se articula sobre una ambivalencia fundamental: la fusión de lo positivo y lo negativo, la afirmación y negación simultánea de la vida.¹³ La ambivalencia e indeterminación que acompañan a la exageración y otros elementos cuantitativos de lo grotesco se manifiestan claramente, para Bajtín, en las representaciones del cuerpo y la vida corporal de la narrativa de François Rabelais. El grotesco popular medieval y renacentista del que se nutren las imágenes de Rabelais caracteriza el cuerpo humano como el material de construcción del mundo, debilitando la frontera entre ambos.¹⁴ De este modo, Bajtín dirige nuestra atención hacia el cuerpo humano en la experiencia de lo grotesco, un cuerpo que no está definido y cerrado, sino en proceso constitutivo con el mundo.

Bajtín resalta la ambivalencia cualitativa de la experiencia de lo grotesco al subrayar que éste se interesa por todo lo que sale, hace brotar, desborda el cuerpo; todo lo que busca escapar de él, en contraste

¹⁰ *Ibid.*, p. 277.

¹¹ *Idem.*

¹² *Idem.*

¹³ *Ibid.*, pp. 276-277.

¹⁴ *Ibid.*, p. 281.

con la superficie corporal pulida, indivisible e individual del canon representacional oficial que se forma en el Renacimiento y se consolida en la época moderna, desde el cual Schneegans se expresa.¹⁵ “Las excrecencias y ramificaciones adquieren un valor particular; todo lo que, en suma, prolonga al cuerpo, uniéndolo a los otros cuerpos o al mundo no corporal”.¹⁶ Este desbordamiento del cuerpo humano manifiesta un cuerpo en proceso. Un cuerpo que no está nunca listo ni acabado, escribe Bajtín, “que está siempre en estado de construcción y creación de otros cuerpos, absorbiendo al mundo y siendo absorbido por él.”¹⁷

Así, Bajtín resalta en la representación literaria de Rabelais, como expresión de la cultura popular de su tiempo heredada del lenguaje ‘familiar’ o no oficial de la Edad media, la frustración de una concepción homogénea y específica del cuerpo. El hombre mismo se presenta a través de lo grotesco popular como el principio material del universo y la experiencia: “De algún modo, el hombre asimila los elementos cósmicos encontrándolos y experimentándolos en el interior de sí mismo, en su propio cuerpo; él siente el cosmos en sí mismo”.¹⁸ Bajtín nos ofrece la experiencia de lo grotesco no sólo como el resultado de una ambivalencia representacional, sino como el ejercicio de un cuerpo desbordado. “Todas estas excrecencias y orificios están caracterizados por el hecho de que son el lugar donde se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo, donde se efectúan los cambios y las orientaciones recíprocas”.¹⁹

¹⁵ *Ibid.*, pp. 283, 285-289.

¹⁶ *Ibid.*, p. 285.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 302.

¹⁹ *Ibid.*, p. 285.

El cuerpo social del afecto

Hasta el momento, hemos propuesto acercarnos a lo grotesco no sólo como una estructura representacional de elementos discordantes que casan lo cómico y lo monstruoso que se limita a generar respuestas psicológicas concretas de horror o diversión. Siguiendo a Bajtín, hemos visto que lo grotesco se inscribe e incide en las relaciones de los cuerpos y el mundo. Entendemos y subscribimos con Bajtín que lo grotesco solicita una respuesta corporal expandida, una apertura ontológica del cuerpo hacia otras experiencias. Esta apertura ontológica de lo corporal es retomada en décadas recientes por la que denominaremos “teoría del afecto”.²⁰

En “*The Autonomy of Affect*”, Brian Massumi aborda esta “indeterminación ontológica” bajo el término “afecto”.²¹ Massumi equipara el afecto con la intensidad más que con estados subjetivos precisos, subrayando que la emoción y el afecto operan bajo lógicas distintas y pertenecen a distintos órdenes.²² Para Massumi, una emoción es un contenido subjetivo, la fijación sociolingüística de la cualidad de una experiencia que es, desde ese punto, definida como personal.²³ Por su parte, el afecto constituye un intersticio indefinido que se abre entre lo objetivo y lo subjetivo, caracterizándose por ser *perspectivas virtualmente sinestésicas* ancladas en lo actualmente existente, las cosas particulares que las encarnan.²⁴ Es decir, el afecto es la experiencia

²⁰ El antecedente contemporáneo más inmediato de esta teoría está en *¿Qué es la filosofía?* de Gilles Deleuze y Felix Guattari, pero para nosotros queda paradigmáticamente expuesta por Brian Massumi, a quien nos referiremos continuamente. Desde una perspectiva histórica, es sin duda el trabajo de Henri Bergson el que abrió las puertas para conformar esta teoría del afecto.

²¹ B. Massumi, “The Autonomy of Affect”, en *Cultural Critique*, no. 31, The Politics of Systems and Environments, parte II, otoño de 1995, p. 88.

²² *Idem.*

²³ *Idem.*

²⁴ *Ibid.*, p. 96.

potencial de la que se nutren, entre otras cosas, las emociones subjetivas, pero no pueden equipararse con ellas, pues el afecto es, según Massumi, prelingüístico y autónomo.²⁵ El afecto denota el momento en el cual un cuerpo experimenta *posibilidades sensoriales indeterminadas*, ya que cuando éstas son precisadas como percepciones o emociones, pierden su autonomía. Massumi es contundente a este respecto: “*Affect is autonomous to the degree to which it escapes confinement in the particular body whose vitality, or potential for interactions, it is*”.²⁶

En este sentido, aunque Massumi reconoce que el afecto no es presocial, ya que emerge dentro de estructuras sociales, no tiene presente y, por lo tanto, no puede vincularse socialmente hasta no pasar por la reducción y la restricción de la percepción.²⁷ La postura de Massumi respecto al afecto y su vínculo con el cuerpo pone de manifiesto que la indeterminación ontológica de la que habla Bajtín no sería tanto resultado de lo grotesco como prerrequisito de éste: el afecto es el plano independiente e indeterminado de todo lo posible, un inmenso intersticio entre los objetos y los sujetos que se manifiesta como primeramente en el cuerpo. En este sentido, el acontecimiento de lo grotesco no hace sino participar de él.

Eso es precisamente lo que subraya Massumi cuando sostiene que el instante en el que se da el afecto es tan inmediato como imperceptible y, de este modo, inefable, irrepresentable y sin posibilidad de reflexionarlo. En sí mismo, no es apropiable (*ownable*) o reconocible y, por tanto, elude toda crítica y análisis.²⁸ El afecto desde esta perspectiva no tiene

²⁵ *Ibid.*, pp. 88, 96.

²⁶ “El afecto es autónomo al grado en que escapa del confinamiento del particular cuerpo, para el cual es vitalidad o potencial para la interacción” (trad. de los aa.). *Ibid.*, p. 96.

²⁷ *Ibid.*, pp. 90-91.

²⁸ *Ibid.*, p. 88.

un presente para la reflexión, pues cualquier proceso que lo distinga implica ya un contenedor y la separación de esta intensidad y el cuerpo.

Como ya hemos dicho, nuestra impresión es que esta indeterminación evidenciada por el afecto es identificable como parte integral de la experiencia del cuerpo desbordado y de la indeterminación ontológica de lo grotesco expuesta por Bajtín. Ahora bien, hay una diferencia crucial entre ambos autores, ya que el discurso de Massumi nos ubica nuevamente en una dualidad, la que se da entre el cuerpo que es estimulado y la mente que representa, que traduce el afecto y lo hace reconocible. Escribe Massumi: “*Mind and body are seen as two levels recapitulating the same image even in different but parallel ways ascending by degrees from the concrete to the incorporeal*”.²⁹ Si bien esta cita sugiere que el cuerpo y la mente se reflejan como espejos ante la experiencia afectiva, Massumi los localiza como dos niveles distintos organizados e interconectados por la intensidad del afecto. El afecto, ya vimos, denota el momento en el cual un cuerpo experimenta posibilidades sensoriales indeterminadas, pues en el momento en que son precisadas como percepción o emoción pierden su autonomía y, por ende, su condición de indeterminación. En este sentido, el afecto es capturado y bloqueado en el momento de entrar en el terreno de la percepción, a través de las funciones cognitivas de la mente.³⁰ A nuestro juicio, aunque Massumi precisa la importancia del afecto como emplazamiento de la indeterminación ontológica, su argumento es problemáticamente dicotómico, pues imposibilita capturar la dimensión social de esta experiencia, ya que la polariza entre aquello que escapa al cuerpo y a la representación, presuponiendo una separación constitutiva entre ambos planos. Aunque desde la postura de Massumi se logre

²⁹ “La mente y el cuerpo son vistos como dos niveles recapitulando la misma imagen, incluso de maneras diferentes pero paralelas, ascendiendo por grados desde lo concreto hasta lo incorpóreo” (trad. de los aa.). *Ibid.*, p. 93.

³⁰ *Ibid.*, pp. 93, 96.

conceptualizar atinadamente la indeterminación ontológica que pone de manifiesto lo grotesco, y ésta sobre una dimensión autónoma respecto al cuerpo y la representación, al fragmentar la experiencia afectiva entre respuestas corporales y cognitivas, reduce el cuerpo humano a las funciones del sistema nervioso y la mente a las de la representación. Cae, pues, en el dualismo y en el solipsismo, precisamente lo que la interpretación bajtiniana de lo grotesco había comenzado a superar.

Si bien coincidimos con Massumi en localizar la experiencia afectiva en relación con el cuerpo y no con la mente, y reconocemos también su indeterminación, cuando volteamos hacia el acercamiento de Bajtín a lo grotesco nos encontramos con unas implicaciones más prometedoras: no vemos como resultado sólo confinamientos psicológicos del afecto, una autonomía asocial, ni la imposibilidad de reflexionar sobre dicha experiencia. Debe recordarse que para Bajtín la representación grotesca del cuerpo no es sólo una hipóbole fantástica característica de un estilo o canon artístico, como aparece en Rabelais. El tema del cuerpo procreador y el drama corporal, es decir, la dimensión desbordada del cuerpo —desde las necesidades naturales hasta las excreciones, las enfermedades y la muerte—, está vinculado a la “sensación viviente de la inmortalidad histórica del pueblo”.³¹ La conformación de imágenes de la fiesta popular son expresiones sensibles de la experiencia colectiva en relación con el cosmos, una manera de combatir el temor ante el universo. En el cuerpo como microcosmos se desarrollan los temores colectivos, las frustraciones de los ciclos recíprocos de la vida, y aquí se vuelve “el eco combativo [...] de pensamientos y estados de espíritu de actualidad [...]”.³²

³¹ M. Bajtín, *op. cit.*, p. 292.

³² *Ibid.*, p. 306.

Apuntamos así a que el cuerpo grotesco materializa las ansiedades de una conciencia colectiva e histórica. La conexión entre cuerpos y de los cuerpos con el universo a través de la frustración, ambivalencia o indeterminación de lo grotesco, lo ubican en el espacio social y en el devenir histórico. En esto radica el entreveramiento entre cuerpo y afecto: el cuerpo desbordado que pone de manifiesto el acontecimiento de lo grotesco. Bajtín propone así que la dimensión cualitativa y corporal de lo grotesco se dé como conectividad social y política entre cuerpos que comparten la experiencia de su indeterminación ontológica. La riqueza cualitativa del acontecimiento de lo grotesco radica, entonces, en su potencial como mecanismo de sociabilidad y no en una inefable autonomía afectiva. El acontecimiento de lo grotesco, con una matriz corporal y ambivalente, lo convierte en un conector político por medio de estados sensibles, como el temor cósmico que destaca Bajtín,³³ con la capacidad de activar en el cuerpo desbordado niveles de reacción colectiva.

Queremos entonces advertir que a donde conduce la discordancia o ambivalencia representacional de lo grotesco no es a contenidos psicológicos concretos y subjetivos, o al mundo irrepresentable e inefable, sino a la experiencia afectiva del cuerpo colectivo. ¿Cómo puede ser que lo grotesco dé pie a estados emocionales tan diferentes, que su representación tenga un carácter tan poco resolutivo, que fracase en denotar de un modo preciso –abriendo la experiencia incierta hacia el horror, la diversión cómica, la sorpresa–? La dimensión afectiva con una localización corpórea da cuenta de la capacidad de lo grotesco para desatar, en una misma representación, un abanico sumamente amplio de reacciones, lo que prueba su indeterminación pero al mismo tiempo –y lo que es más significativo para nuestro argumento– rearticula la experiencia desde su capacidad para constituir sociabilidad.

³³ *Ibid.*, p. 301.

Así llegamos a que lo grotesco no es una suerte de fracaso cognitivo de la representación que, en su frustración, revela ontológicamente aquello que queda fuera de ella –ya sea lo sublime kantiano o lo real lacaniano–, sino un poner de manifiesto la dimensión afectivo-corporal como gestadora de sociabilidad y potencial político.

La dimensión política de lo grotesco

La cuestión que debe explicarse ahora es cómo un mecanismo representacional –lo grotesco– puede incidir políticamente, es decir, en la articulación de la experiencia colectiva a través del cuerpo. Dar respuesta a esto pasa por enfatizar el papel social del cuerpo. Al mismo tiempo, habría que conceder al afecto un presente que nos permita someterlo a la crítica, algo que quedaba fuera del alcance de la propuesta de Massumi. La epistemología moderna validó un concepto de reflexión de carácter cognitivo individual y fundamentado en las dicotomías entre sujeto y mundo, cuerpo y mente. Sin embargo, lo grotesco hace evidente que otros espacios para la reflexión y la experiencia son posibles: la propia acepción de los términos sujeto, objeto, mundo, mente y cuerpo se desestabiliza desde la dimensión corporal-afectiva que venimos exponiendo. Como ya hemos señalado, esto se muestra con la exigencia de lo grotesco de un cuerpo indeterminado y en constante movimiento.³⁴

¿Cómo ubicar este presente corporal que abra esa otra reflexión, y con ella la crítica a nivel afectivo? Para dar respuesta a esto, Clare Hemmings aboga por los “ciclos afectivos” más que por un momento afectivo de resultados inciertos. Es decir, apuesta no por una intensidad imperceptible e incognoscible, que se dispara en trayectorias

³⁴ *Ibid.*, p. 285.

impredecibles, sino por afectos que se generan en el cuerpo y regresan al cuerpo, transformándolo e influenciando la capacidad de acción del individuo.³⁵ Sin embargo, este ciclo afectivo no se limita a un mecanismo subjetivo continuo de acción y reacción en el cuerpo: el afecto permite habitar la ambivalencia³⁶ y desbordar la determinación subjetiva, habilitando al cuerpo para la resonancia con otros cuerpos.³⁷ Hemmings explica: “*To be ‘other’ is not only to be the object of another’s gaze within the dominant; it also precipitates community that is historically resonant, that draws on and creates alternative signification of the same actions and events*”.³⁸

Como ya lo deja ver en esta cita, Hemmings encuentra en las prácticas de identidad cultural puestas en marcha por comunidades oprimidas –como los sujetos colonizados, los migrantes o las mujeres en determinadas condiciones– evidencia de procesos de sociabilidad afectivos. Al respecto, la autora cita dos ejemplos: en estudios de género, la teorización de la “vergüenza”, más allá de su significado desde una codificación homofóbica, permitiendo a los sujetos *queer* identificar las resonancias corporales de un statu quo heterosexual y, al mismo tiempo, analizar la creación de comunidades

³⁵ C. Hemmings, “Invoking Affect: Cultural theory and the ontological turn”, en *Cultural Studies*, vol. 19, no. 5, septiembre de 2005, p. 564.

³⁶ *Ibid.*, p. 558.

³⁷ Es pertinente recordar la importancia que Bajtín le da al encuentro con el Otro en la configuración del cuerpo grotesco. Empezando con el siglo IV a.C., Bajtín hace un recuento histórico de las “maravillas de la India”, los diferentes textos y leyendas sobre aquellos territorios, sus animales y personas, y cómo éstos influyeron en los relatos y motivos de lo grotesco en la Edad media. Para Bajtín, estos relatos constituyeron realmente una galería de imágenes del cuerpo híbrido, que preparó al hombre de la Edad media y el Renacimiento para el cuerpo grotesco. *Ibid.*, pp. 310-312.

³⁸ “Ser ‘otro’ no es sólo ser el objeto de la mirada de otro dentro del [sistema] dominante; al mismo tiempo precipita una comunidad que es históricamente resonante, que extrae de y crea significaciones alternas de las mismas acciones y eventos” (trad. de los aa.). Clare Hemmings, *op. cit.*, p. 558.

a través de la empatía y las experiencias compartidas.³⁹ El segundo ejemplo lo extrae de los estudios poscoloniales:

*In a similar vein, and following Franz Fanon's (1952) insistence that social relations at both the macro and the micro level are based on unreasonable ties, critical race theorists argue that affect plays a role in both cementing sexed and raced relations of domination, and in providing the local investments necessary to counter those relations [...].*⁴⁰

Efectivamente, Franz Fanon, en sus frecuentemente grotescas narraciones sobre la experiencia colonial y poscolonial, en *Black Skin, White Masks* y *The Wretched of the Earth*, destaca de manera especial la corporalidad. Se trata de una corporalidad problematizada, en disputa, pues el cuerpo del oprimido se advierte a través de un modelo de ontología dialéctica, en negociación con sus condiciones sociales. “*Ontology does not allow us to understand the being of the black man, since it ignores the lived experience. [...] In the white world, the man of color encounters difficulties in elaborating his body schema*”.⁴¹ Incluso, Fanon subraya el fracaso que una ontología subjetiva y de naturaleza dicotómica puede tener en describir el mundo y desarmar mecanismos de representación opresivos:

³⁹ *Ibid.*, pp. 549-550.

⁴⁰ “En una línea similar, y siguiendo la insistencia de Franz Fanon (1952) en que las relaciones sociales tanto a un nivel macro como micro están basadas en vínculos *irrazonables*, teóricos en el área de estudios críticos de raza argumentan que el afecto juega un papel importante tanto en pavimentar relaciones de dominación, sexual y racialmente parciales, como en proveer la inversión local de esfuerzos necesaria para contraponerse a dichas relaciones [...]” (trad. de los aa.). *Ibid.*, p. 550.

⁴¹ “La ontología no nos permite entender el ser del hombre negro, ya que ignora la experiencia vivida. [...] En el mundo blanco, el hombre de color encuentra dificultades para elaborar su propio esquema corporal” (trad. de los aa.). Franz Fanon, *Black Skin, White Masks* (Richard Philcox, trad.), Nueva York, Grove Press, 1952-2008, p. 90.

*For us the body is not in opposition to what you call the soul. We are in the world. And long live the bond between Man and the Earth! Moreover, our writers have helped me to convince you that your white civilization lacks a wealth of subtleness and sensitivity. Listen: [...] Emotion is Negro as reason is Greek.*⁴²

Estas consideraciones hacen evidente que la experiencia afectiva no se limita a la configuración de un cuerpo individual, sino colectivo, y así político. Aun pasando por la capacidad subjetiva de percibirlo, el ordenamiento del afecto por la imaginación modifica al estado afectivo mismo, y éste a su vez genera una transformación en el cuerpo que le dio origen. Es en esta última parte del proceso donde el afecto encuentra en el cuerpo un emplazamiento que le proporciona significado, un presente, pero no necesariamente una resolución epistemológica; no una determinación, sino la resonancia afectiva con un cuerpo social.⁴³

¿Cómo sucede esta resonancia de la experiencia compartida? Para entender estos vínculos, Hemmings recurre nuevamente a nociones de la teoría poscolonial —en específico de Homi Bhabha— y considera necesario problematizar la noción de diferencia cultural, o mejor dicho, reorganizarla mediante el afecto. Una de las grandes controversias para el pensamiento posmoderno es la idea de la

⁴² “Para nosotros, el cuerpo no está en oposición a lo que ustedes llaman el alma. Nosotros somos en el mundo. ¡Y larga vida al lazo entre Hombre y Tierra! Por otra parte, nuestros escritores me han ayudado a convencerles de que su civilización blanca carece de una riqueza en sutileza y sensibilidad. Escuchen: [...] *La Emoción es Negra como la razón es Griega*” (trad. de los aa.). *Ibid.*, p. 106.

⁴³ No es casualidad entonces que Fanon describa la cultura como la expresión colectiva de una “conciencia nacional” y no de un nacionalismo representacional fijo y esencialista, entendiendo que esta conciencia “está comprometida con la experiencia sin saber nada, sin poder saber nada de la esencia y determinación de su ser”. Es decir, el trabajo de una conciencia colectiva no-intelectualizada e inmanente en la experiencia. Franz Fanon, *The Wretched of the Earth* (Constance Farrington, trad.), Nueva York, Grove Press, 1963-1968-1981, p. 247; *Black Skin...*, *op. cit.*, p. 113.

diferencia, el capital político de la interacción social. Desde el posestructuralismo hasta el poscolonialismo y la teoría del afecto, la suscripción de la diferencia es para todas estas áreas de reflexión un eje crítico. Sin embargo, Hemmings detecta que al minimizar o ignorar el aspecto social del afecto –como sucede en autores como Massumi–, la diferencia es colateralmente definida como una categoría de oposición precodificada en la estructura de poder,⁴⁴ ignorando la performatividad del ejercicio colectivo de significación cultural.

En el ejercicio del día a día que Fanon identifica como el lugar de negociación de la promesa histórica, la performatividad de los sujetos genera una inversión emocional reconocida como ansiedad.⁴⁵ Esta ansiedad tiene lugar por las dislocaciones en la afiliación con su medio, lo que problematiza, en palabras de Derrida, “el valor ontológico de su ser presente”.⁴⁶ La ansiedad, desde esta perspectiva, constituye una experiencia afectiva que actúa como mediadora entre el desplazamiento que experimenta el sujeto. Ahora bien, este estado afectivo tiene memoria y siempre regresa en los momentos de extrañamiento, generando un cambio en el cuerpo.⁴⁷ Como un circuito, estas transformaciones en el sujeto modifican a su vez su relación con la experiencia (lugar de la diferencia), y al mismo tiempo crean una conectividad política con otros sujetos que comparten dichos espacios.⁴⁸ Esta conectividad es la que sitúa la agencia de los sujetos en colectividad, la emergencia de nuevas temporalidades históricas y la posibilidad de cambio.⁴⁹

⁴⁴ C. Hemmings, *op. cit.*, p. 558.

⁴⁵ H. K. Bhabha, “Day by Day... with Frantz Fanon”, en Alan Read (ed.), *The Fact of Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation*, Seattle, Bay Press, 1996, p. 190.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 191.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 192.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 191.

⁴⁹ C. Hemmings, *op. cit.*, p. 564.

Estos ciclos afectivos, explica Hemmings, permiten a nuestros cuerpos significar algo que reconocemos y valoramos colectivamente.⁵⁰ Es decir, convulsionan la relación entre experiencia, cuerpo y juicio, porque permiten reflexionar sobre la experiencia de desplazamiento en el propio cuerpo y respecto a otros. Este constante rehacer de la relación entre cuerpo, afecto y reflexión permite intervenir con otros significados el mundo social; un cuerpo ligado a otros cuerpos que comparten juicios sobre lo social por una resonancia, creando alternativas dentro del sistema de dominación.⁵¹

A diferencia de la concepción autónoma de Massumi, la noción explicada aquí mediante estos ciclos afectivos entre cuerpo y afecto reconoce y requiere la existencia de instituciones sociales y estructuras ideológicas para la construcción de significados. La noción de afecto que queremos apuntar no es una que sustituya las formas de conocimiento epistemológicas por las sensibles —lo que Hemmings acertadamente identifica como el “giro ontológico”—.⁵² Nos interesa más bien cuestionar los procesos de crítica basados en estas dicotomías teóricas que separan los procesos afectivos de los cognitivos, el afecto de la representación, el cuerpo de la mente, para reinterpretar experiencias representacionales y afectivas como la de lo grotesco.

Esta discusión acerca del cuerpo, la diferencia como capital sociopolítico y su reconfiguración afectiva, tomada de la experiencia poscolonial, nos regresa a la que es nuestra preocupación de fondo: aquello que lo grotesco hace como acontecimiento. El cuerpo y el eco afectivo con otros cuerpos nos invitan a entender cómo lo grotesco manifiesta otras estrategias para el reconocimiento y la reflexión, pero éstas no necesariamente operan con la misma lógica cognitiva de la producción de conocimiento dualista moderna. El cuerpo desbordado,

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Idem.*

⁵² C. Hemmings, *op. cit.*, p. 557.

el cuerpo-afectivo –proponemos– es un emplazamiento potencial para construir significado y facilitar la resonancia con otros cuerpos, transformando relaciones sociales a través de conexiones afectivas.

Lo que aquí formulamos parte ciertamente de una crítica a la epistemología moderna y sus ecos conceptuales, que reducen la capacidad de reflexión al ámbito de la razón, y la producción de conocimiento a la representación, como apunta Connelly.⁵³ Proponemos así advertir una capacidad de reflexión corporal-afectiva que permite otros modos para la sociabilidad y la acción política, como lo muestra la experiencia poscolonial. Al respecto, Connelly nos recuerda que lo abyecto es utilizado por los/las artistas feministas y poscoloniales, como Mona Hatoum, como procesos destructivos del cuerpo, de la misma manera en que Bajtín describe lo grotesco.⁵⁴ El acontecimiento de lo grotesco desata procesos de resonancia entre cuerpos que se desbordan y que comparten experiencias de indeterminación potencialmente políticas.

“[G]rotesques may be better understood as ‘trans-’ better described for what they do, rather than what they are”,⁵⁵ afirma Connelly. Entendemos que desde el hacer excesivo y desbordado en el acontecimiento de lo grotesco como proceso corporal colectivo pueden cuestionarse los límites de la identidad política. Con estas reflexiones no hemos hecho otra cosa que sugerir una reinterpretación de lo grotesco desde una dimensión corporal-afectiva inexcusablemente política, y destacar su efecto en esferas de sociabilidad. Creemos que parte de este potencial político radica en su capacidad para activar otro tipo de espacios para la reflexión y otros tipos de reflexión que superen los modelos epistemológicos representacionales preponderantes.

⁵³ Connelly sugiere una crítica a la narrativa moderna a través de lo grotesco. Frances S. Connelly, *op. cit.*, pp. 15-16.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 10, 14-15.

⁵⁵ “[Los] grotescos pueden ser mejor entendidos como “trans-”, mejor descritos por lo que hacen que por lo que son” (trad. de los aa.). *Ibid.*, p. 4.

DISCURSOS VISUALES CONTEMPORÁNEOS

Lydia Elizalde
Anne Kurjenoja

EXPRESIONES NEOGROTESCAS EN EL DISEÑO GRÁFICO

Lydia Elizalde

Las propuestas formales en la práctica contemporánea del diseño gráfico son parte de las constantes transformaciones que se producen en los hipertextos mediáticos, que inciden directamente en la composición visual y que habilitan la estetización de la vida cotidiana. La diversificación en la producción del diseño, por medio de diferentes tecnologías analógicas y digitales, ha originado la ampliación de los significados de la imagen.

El diseño se modifica en la medida en que se alteran sus soportes técnicos, desde la premisa básica de que esta mutación formal incluye la manera como se produce, se consume y se interpreta una imagen. El cambio en los soportes para la hechura del diseño ha habilitado la extensión de la gráfica por medio de múltiples salidas y ha transformado sus expresiones estéticas.

El gusto por lo feo

Con el título *Confusion and Chaos: the Seduction of Contemporary Graphic Design*, en 1992 el diseñador Paul Rand analizaba la práctica del diseño que se desarrolló en Norteamérica desde los inicios de la

década de 1990, en la que sobresalía una ruptura con las normas establecidas desde las escuelas norteamericanas del diseño –teorías y prácticas difundidas en el país desde la primera mitad del siglo XX y que seguían las habilidades gráficas desarrolladas por expertos en tipografía y composición.¹ Un año antes, el diseñador neoyorquino Massimo Vignelli había opinado que la revista *Emigre* era una “calamidad nacional”, “una aberración de la cultura” y “una fábrica de basura”.²

De esta manera se hace evidente que los primeros críticos que se opusieron a las soluciones gráficas que no seguían las normas de la tipografía moderna fueron los diseñadores reconocidos, quienes tenían el prestigio para censurar las soluciones rápidas, caracterizadas por su estilo superficial y efectista.

Las formas gráficas, dispares y caóticas, se convirtieron en la norma visual de algunas tendencias del diseño posmoderno. Estas salidas expresivas reflejaban un cuestionamiento a los sistemas sociales, cuyo orden era atacado y sacudido en la creación artística y desde el diseño en espacios editoriales y en la publicidad.

En 1993 Steven Heller, historiador del diseño gráfico contemporáneo, publicó en la revista *Eye* un artículo donde reflexionaba sobre la definición de lo feo en la posmodernidad, y exponía que las estructuras de los sistemas sociales y culturales estaban en revaloración y todo lo referente al orden era cuestionado.³

¹ Artículo publicado por *AIGA Journal of Graphic Design*, vol. 10, núm. 1, 1992, en: <http://www.mkgraphic.com/chaos.html> (consultado en mayo de 2010).

² R. Poynor, *No más normas. Diseño gráfico posmoderno*, México, Gustavo Gili, 2002, p. 148.

³ S. Heller, *Eye* núm. 9, vol. 3, 1993. Heller es editor de *AIGA Journal of Graphic Design*, en donde publica crónicas y reseñas periodísticas sobre el diseño como medio para construir un vocabulario crítico. Actualmente escribe la columna *Visuals* para *New York Times Book Review*, de la que fue director creativo durante 30 años.

Subrayó en su explicación las diferencias entre el diseño moderno, en donde el apego a las proporciones armónicas y la preferencia por el equilibrio -oponiendo los elementos gráficos- servía como base para integrar composiciones funcionales en contraposición a las soluciones del diseño feo, mal hecho y sin reglas.⁴

Las propuestas del diseño feo han sido la superposición inarmónica y accidentada de formas gráficas; resaltan por la utilización de imágenes en capas digitales, con híbridos provenientes de expresiones vernáculas, de reproducciones de imágenes con baja resolución y de la mezcla de tipografías discordantes, produciendo mensajes confusos.⁵

Según esta descripción, varios fanzines y revistas editados en los años noventa podrían considerarse un ejemplo de la fealdad al servicio de la experimentación en el diseño gráfico, entre ellos *Output*, publicación de ocho páginas sueltas compuesta con fragmentos de tipografía, palabras al azar y otros detalles gráficos fortuitos elaborados en una impresora de reprografía.

Heller expresa:

“La falta de una introducción y la presentación con una nota de motivos confundía al lector en cuanto al objetivo o significado de la publicación, aunque su forma pretendía ser un manifiesto de diseño, otro experimento de la exuberancia de salidas gráficas estéticamente discutibles”.⁶

Sus orígenes provenían de su facilidad de reproducción en los medios digitales y de la experimentación en los posgrados de diseño. La amplia experimentación de los alumnos y ex alumnos de Cranbrook, CalArts y Rhode Island School of Design, entre otros centros de

⁴ S. Heller, “Cult of the ugly”, *Eye* núm. 9, 1993, en: http://www.typotheque.com/articles/cult_of_the_ugly (consultado en febrero de 2010).

⁵ *Ibid.*

⁶ S. Heller, *op. cit.*

formación en diseño en Norteamérica, permitió el desarrollo de las construcciones teóricas que se utilizaban para justificar el diseño feo como la base para nuevas normas basadas en la sensibilidad contemporánea. Su difusión se amplió mediante listas de correo de las asociaciones norteamericanas de diseño gráfico, por lo que “en lugar de permanecer enclaustrado y protegido de la crítica se convirtió en un tema de crítica”.⁷

Esta oposición al diseño gráfico moderno ha sido parte de la crítica cultural que se produjo de manera notoria desde finales de los años setenta, reflejada en acciones que promovían el cuestionamiento de las certezas establecidas por la modernidad y la desarticulación de los discursos excluyentes, en favor de la multiplicidad. “El resultado en el diseño gráfico fue despojar a la formalidad modernista tanto de su infraestructura y de su cobertura exterior”.⁸ Las características visuales de estos pronunciamientos fomentaron manierismos estilísticos que obligaron a una experimentación desusada. El extremismo dio lugar a la fealdad como una forma de expresión nihilista.⁹

Esta reacción contra las normas del diseño se generó desde su propio núcleo: un movimiento de crítica desde el interior de esta práctica, una ruptura de los especialistas del diseño dirigida a los nuevos diseñadores que se difundió en las escuelas y en los medios masivos, inicialmente por medio de revistas de rock y de productos discográficos. Este rompimiento se extendió en el uso de “otros” estilos visuales para producir revistas de crítica de la cultura que se manifestaban con un sentido humanista, así como en publicaciones especializadas en la gráfica que se convirtieron en referentes teóricos del diseño posmoderno.

⁷ S. Heller, *op. cit.*

⁸ *Idem.*

⁹ *Idem.*

Experimentación y crítica

El semiólogo Omar Calabrese afirma que en las expresiones artísticas contemporáneas existe una fascinación por las formas informes, y que esta mutación o deformación es consciente y provoca un gusto por lo feo; es decir, formas que son acogidas y en cierta manera exigidas por el receptor.¹⁰

La propagación de los errores estilísticos: garabatos, píxeles, borrones, pictogramas y zigurats, los excesos burdos de *dingbats* ornamentales, fragmentos de cómics, el uso de tipografías estrofalarias e indescifrables, y el exceso en la manipulación digital de fotografías devino en propuestas que se alejaban del modelo “la forma sigue a la función” del diseño moderno.¹¹

No obstante, las habilidades de la Nueva Tipografía desarrolladas en Bauhaus, y por sus seguidores en Europa y Norteamérica, tuvieron y siguen teniendo eficacia en los medios masivos impresos y en páginas digitales, debido a sus cualidades de hechura gráfica y a su adecuada transmisión de la información.

Fue a partir de la década de 1980 cuando comenzaron las propuestas estilísticas que contravenían las reglas del diseño gráfico moderno y que atentaban contra los discursos gráficos que habían consolidado esta práctica profesional. Uno de los pioneros de la ruptura hasta ahora descrita es el inglés Neville Brody con el ensayo gráfico en las revistas *The Face* (1981-1986) y *Arena* (1987-1990), propuesta audaz que incluye el diseño tipográfico de *Typeface Six*, con influencias de la estética punk.¹² Desde una perspectiva de izquierda, pretendía que sus

¹⁰ O. Calabrese, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 106.

¹¹ R. de Fusco, “Bauhaus”, *Historia del diseño*. Barcelona, Santa & Cole Publications, 2005, p. 170.

¹² En 1988 apareció la primera monografía sobre su obra, *The graphic language of Neville Brody*, que ejerció una influencia destacada en el diseño gráfico europeo y norteamericano.

invenciones estilísticas se orientaran hacia una mayor importancia en el contenido y que el diseño no estuviera basado sólo en los gustos de la moda; sin embargo, su obra fue una de las tendencias estilísticas más utilizadas en el diseño de las décadas de los ochenta y los noventa.¹³

Siguieron a éstas otras publicaciones, entre ellas *The Designers Republic*, revista fundada en 1986 en Inglaterra por Ian Anderson, que marca una postura ideológica con principios cercanos a la Internacional Situacionista—influenciados por las tendencias estéticas de vanguardias históricas como el dadaísmo y el surrealismo—. Los situacionistas construyeron una crítica a la sociedad del espectáculo, al consumismo, al fetichismo, a la alienación, y abordaron los proyectos gráficos desde una perspectiva más abierta y mucho más lúdica.

El planteamiento gráfico experimental de la revista se traza con soluciones cibernéticas: “El núcleo de la cultura del *remix* es un producto del muestreo tanto en la actitud como en la práctica y es el resultado inevitable del deseo de progreso cuando no se tiene a dónde ir [...] existe la sensación de que no queda nada que inventar, de que las formas se repiten”, expresa Anderson.¹⁴ Sin embargo, su propuesta gráfica se convierte en una réplica original de grafías, de tramas y de texturas en un proceso de mutación.¹⁵

Con un sentido similar aparece *Adbusters*, revista de diseño fundada por Kalle Lasn y Bill Schmalz en 1989 y publicada en Vancouver. Esta es una publicación activista que difunde diversas causas políticas y sociales, entre ellas la antiprotección al consumidor y el anticapitalismo en la naturaleza.¹⁶

¹³ R. Poynor, *op. cit.*, p. 151.

¹⁴ R. VanderLans, entrevista a Ian Anderson, *Emigre*, núm. 29, 1994.

¹⁵ R. Poynor, *op. cit.*, p. 103.

¹⁶ *Adbusters* actualmente es una revista con un tiraje de 120,000 ejemplares, fundadora del *Buy Nothing Day* y uno de los patrocinadores de la campaña *tv-turnoff*. La revista reinventa los repetidos paradigmas de la cultura del consumidor para contradecir sus mensajes. Por el otro lado, se le ha criticado por tener un estilo y una forma cercanos a los medios y a la promoción de los productos que sanciona.

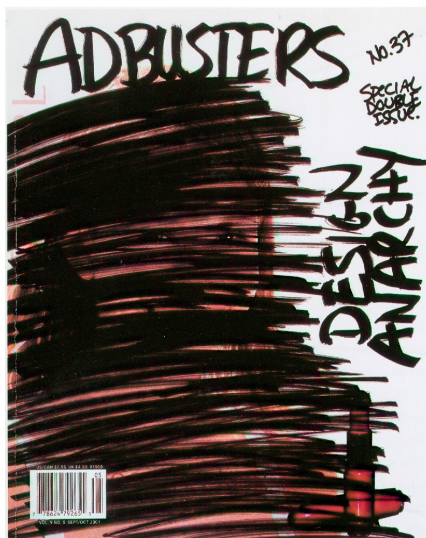


Fig.1. Mike Simons, *Adbusters*, núm. 37, “Design Anarchy”, portada de revista, Vancouver, 2001.

En su tratamiento visual, la revista presenta la manipulación fotográfica en una estructura abierta e imprecisa para atraer a los jóvenes y motivarlos a leer; asimismo, proporciona un espacio destacado a los temas de diseño gráfico.¹⁷ (Fig. 1)

Destaca asimismo la propuesta de Edward Fella, en la producción de “carteles inaprensibles”, al introducir lo espontáneo de “la lengua vernácula, lo impuro, lo incorrecto y todos los otros excesos prohibidos”¹⁸ en los cursos de posgrado que impartía en Cranbrook. Fella también modificó algunos tipos de letras canónicas: las estiraba y distorsionaba para conseguir efectos expresivos, y los resultados eran ambiguos y disformes.¹⁹

¹⁷ R. Poyner, *op. cit.*, p. 169.

¹⁸ M. Bierut et al. (eds.), *Looking Closer...*, *op. cit.*

¹⁹ *Idem.*

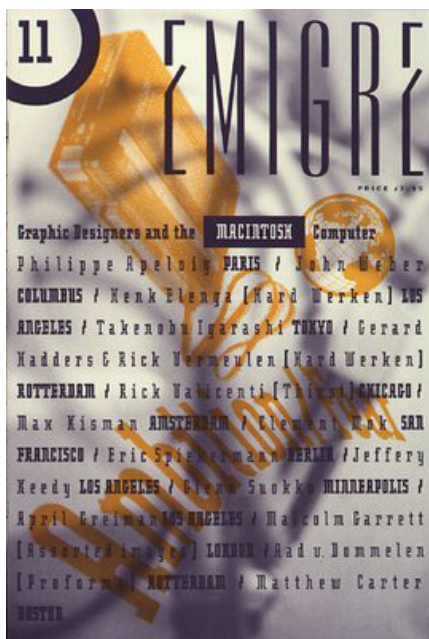


Fig. 2. “Ambition/Fear”, revista *Emigre*, núm. 11, Primavera, 1989.

Rudy VanderLans y Zuzana Licko, editores de la revista *Emigre*, impulsaron una estética original y una visión razonada de temas de la sociedad postindustrial.²⁰ Su propuesta era a la vez producto gráfico y generadora del análisis: a finales de los ochenta, con un diseño lúdico de ruptura visual mediante el uso de *bitmaps*; en los noventa, con la propuesta tipográfica que originó las *legibility wars*.²¹ Por último, la revista se afirma con un diseño crítico hasta 2005, año en el que concluye su publicación. (Fig. 2)

²⁰ Los primeros números de *Emigre* trataban el concepto de *émigré* con temáticas sobre las fronteras, la cultura internacional y la alienación. La revista se convirtió en el órgano de difusión de las corrientes posmodernas en el diseño gráfico y tuvo una influencia destacada en la práctica profesional y en la enseñanza del diseño. Con el nombre *Emigre 70*, se publicó una antología de 25 años de edición de la revista.

Es importante destacar que las propuestas experimentales de estos profesionales del diseño no influyeron en el diseño gráfico editorial dirigido a la educación y a la comunicación de la información formalizada en la prensa diaria en textos de referencia, diccionarios, manuales y medios que seguían las normas tradicionales de edición para su adecuada legibilidad.²² Las propuestas innovadoras de ruptura se convirtieron en hitos de la experimentación, en “objetos gráficos artísticos” coleccionables para los conocedores del diseño.

Por otro lado, en la década de 1990, algunos diseñadores optaron por formatos visuales directos para evitar la ambigüedad en la recepción, y utilizaron tipografías reconocidas por los lectores y difundidas en medios publicitarios, con el propósito de lograr un acercamiento y asegurar su consumo visual. El uso de dichas soluciones provenía de su funcionalidad comprobada en la prensa y en la comunicación comercial.

Además de su intención de ruptura estética, en estos enfoques gráficos sobresalía el contenido crítico dirigido para tratar temas sobre el capitalismo global y el humanismo cultural; por otra parte, utilizaban soluciones visuales semejantes a las difundidas en los medios que criticaban y, con esto se provocó una tensión en el ámbito de los diseñadores.²³

En 1998, diseñadores de la revista *Adbusters* y de otras seis revistas especializadas en la gráfica —*BluePrint*, *AIGA Journal*, *Eye*, *Items*, *Form* y *Emigre*— reelaboraron el manifiesto *First Things First*, escrito y publicado en 1964 por el diseñador británico Ken Garland, y expresaron su compromiso de apoyar programas culturales, educativos

²¹ Con el título “*Rant*” (lenguaje altisonante), Dmitri Siegl expone el efecto inquietante del diseño tipográfico de ruptura. *Emigre* núm. 64, en: http://www.typotheque.com/articles/context_in_critique_review_of_emigre_no64_rant (consultado en julio de 2010).

²² P. Stiff en R. Poynor, *No más normas...*, *op. cit.*, p. 150.

²³ *Ibid.*, p. 151.

y sociales: edición de libros y revistas, presentación de exposiciones, producción de materiales educativos, programas de televisión, películas y otros proyectos de información visual que “requerían urgentemente de la experiencia y ayuda de diseñadores gráficos, directores de arte y comunicadores visuales”.²⁴

A principios de la década de los noventa, Tibor Kalman presenta una posición crítica en los medios del diseño y se le calificó como provocador y “chico malo” de la publicidad.²⁵ Exitosamente había diseñado desde M&CO en portadas de discos compactos, relojes, paraguas y en la publicidad comercial, con una intención lúdica. En 1993 cierra su empresa para trabajar en un proyecto más amplio y comprometido desde *Colors*, promocionada como “una revista sobre el resto del mundo”.²⁶

El diseñador enfocó su valiosa experiencia en la dirección de arte de la revista, en trece números monográficos donde cambiaría el modo de hacer periodismo gráfico; el enfoque de *Colors* apuntaba a una cultura plural en busca de la concienciación global. Durante el tiempo que trabajó para Benetton, de 1990 a 1996, Kalman realizó controversiales campañas al utilizar imágenes que producían situaciones incómodas, y que aludían al racismo, la guerra, la religión, la enfermedad y la pena de muerte, entre otros temas.²⁷ Estas imágenes procedían de la dirección fotográfica de Oliverio Toscani y de archivos de agencias de fotoperiodismo, medio expresivo intervenido por el

²⁴ En 1999, se publicó la revisión de este manifiesto en el número 51 de la revista *Emigre*, donde firmaron 33 destacados diseñadores y han continuado firmando cientos más desde su apertura digital.

²⁵ R. Poynor, *op. cit.*

²⁶ P. Hall y Michael Bierut (eds.), *Tibor Kalman: Perverse Optimist*, Blooth-Clibborn Editors, London, 1998, en R. Poynor, *ibid.*, p. 156.

²⁷ En M. Kalman y Ruth Peltason (eds.), *Colors: Issues 1-13. The Tibor Kalman Years*, Thames & Hudson, Londres, 2002.

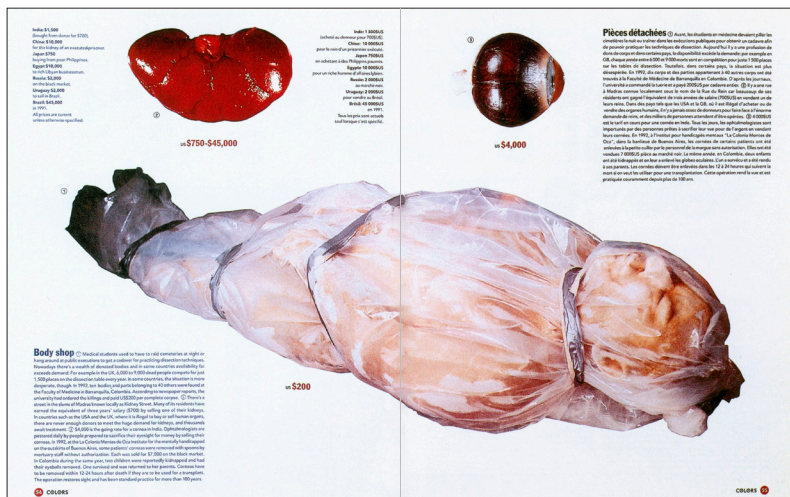


Fig.3. Tibor Kalman, *The Tibor Kalman years*, Revista Colors núm. 9 “Shopping”, páginas interiores, pp. 54-55. Italia, diciembre 1994 - febrero 1995.

documentalismo, que contrastaba con la fotografía programada y retocada para la publicidad.²⁸

Esta perspectiva era transmitida por medio de un diseño gráfico audaz en su contenido, con mínimos elementos tipográficos opuestos –en tamaño y trazo–, y con la yuxtaposición de fotografías e imágenes manipuladas y descontextualizadas. Los números de la revista *Colors* expresan soluciones visuales con un texto limitado a breves notas al pie de las páginas;²⁹ la estructura gráfica muestra claridad, simplicidad, definición del contenido y, sobre todo, certidumbre en el poder comunicativo de la imagen fotográfica. (Fig. 3)

²⁸ Oliverio Toscani, Tibor Kalman y Luciano Benetton, copropietario de la marca Benetton, iniciaron, a partir de la revista, la exposición de problemáticas globales desde un medio publicitario.

²⁹ R. Poyner, *op. cit.* p. 159.

La selección fotográfica representa una realidad, y en la manipulación de color y textura en las imágenes o con la inserción de textos sobre éstas, se amplía la connotación icónica. La imagen fotográfica se significa a sí misma, y al ser manipulada se convierte en un signo icónico motivado dentro de un sistema diferente.³⁰ Entre las operaciones posibles de la deformación se presenta una estética de la metamorfosis y la transformación de la huella fotográfica documental, cuyo significado es transferido a otra interpretación para producir un nuevo mensaje por medio del montaje.³¹

Estética digital

El diseño gráfico que se desarrolló desde mediados de los años ochenta tomó del arte posmoderno nuevos paradigmas estéticos, y a éstos se añadieron las modalidades tecnológicas de los programas digitales de edición, produciendo expresiones que actualmente se han retomado en las artes.

En 1984, Apple Macintosh comenzó a difundir programas especializados en edición; este hecho permitió la experimentación entre los diseñadores formados con métodos tradicionales, en escuelas y talleres tipográficos, para la producción de soluciones digitales que han transformado el proceso del diseño de un modo fundamental.³²

³⁰ G. L. Ulmer. “El objeto de la poscrítica”, en Hal Foster, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairos, 2008, p. 129.

³¹ La metamorfosis se presenta como fuente de un continuo renacer y de la renovación de un movimiento creativo que incluye en sí los contrarios: la imaginación y la realidad, lo extraño y lo familiar, lo sobrenatural y lo habitual, lo manifiesto y lo oculto.

³² R. Poynor, *op. cit.*, 96.

El trabajo editorial de David Carson ha sido notable en esta transición del diseño gráfico. A mediados de los noventa, Carson utilizó una fórmula para la realización de la revista *Ray Gun*:³³ anteponer la emoción a la razón. “La regla en *Ray Gun* consistía en no tener ninguna”.³⁴ El diseño se caracterizaba por la ausencia de retículas y constante innovación y cambio de tipografías en cada número; esta sintaxis visual dio como resultado una revista única y sorprendente, que enfatizaba la sobreposición de textos e imágenes al punto de perder legibilidad. Carson utilizó estos recursos para expresar una emoción y una sensación elocuente en cada página.

Asimismo, continuó con la ruptura de normas: en sus composiciones, el texto rebasa la caja tipográfica y las columnas, que invade la imagería utilizada, compuesta principalmente por fotografías fragmentadas, fuera de foco, pixeleadas y manipuladas digitalmente. El ancho de las columnas es de diferentes tamaños y formas, y en ocasiones estas se encuentran tan próximas que confunden la lectura, por lo que exige una nueva manera de leer; los artículos no tienen títulos y presentan un orden visual azaroso, dejando al receptor la elección de dónde iniciar la lectura.³⁵ En su propuesta, la forma gráfica define el contenido y el texto tipográfico es parte de la imagen.

Carson contraviene la función identitaria de la portada y la modifica en cada número, hasta volverla irreconocible, cada mes en el estante de revistas. Utiliza signos de puntuación –corchetes, puntos y dos puntos– como recursos expresivos y no ortográficos.

Incluye en sus composiciones números con un uso estético y no textual que remiten a las propuestas originales en carteles del Futurismo y el Dadaísmo.³⁶ (Fig. 4)

³³ *Ray Gun*, revista de rock editada en 1995, es el primer espacio gráfico en donde David Carson tiene total libertad para su edición.

³⁴ R. Poyner, *op. cit.*, 63.

³⁵ *Idem.*

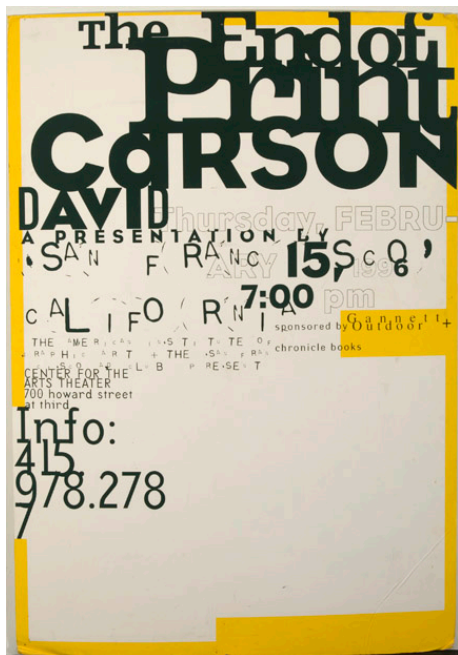


Fig. 4. Cartel del libro *The end of print* de David Carson, San Francisco, 1996.

La gráfica digital alcanzó también a las propuestas tipográficas. Las empresas de fundición de tipos y los grupos de diseño alrededor de publicaciones periódicas iniciaron con destreza el diseño de tipos desde los medios digitales. También se promovió la experimentación; este es el caso de la letra inclinada de Barry Deck, *Cyberotica* (1994),

³⁶ Carson publica dos libros sobre su gráfica en coautoría con Lewis Blackwell: en 1995, *The End of Print, Graphic Design of David Carson*, donde presenta la ironía de su propuesta gráfica; y en 1997, *David Carson, 2nd Sight: Grafik Design After the End of Print*, argumenta sobre la deconstrucción gráfica del diseño. En R. Poynor, *ibid.*, p. 63.

y la propuesta de Abbot Miller³⁷, quien diseñó el tipo *Rhizome* (1996), en el que “rompía el diseño estático de la letra en una extrapolación espacial y temporal. El diseño de la letra representa un artificio elástico tridimensional erizado por protuberancias”.³⁸

A partir de los noventa, la imagen del rizoma es referida a menudo en la cultura posmoderna por sus características de complejidad.³⁹

“Mientras que los árboles poseen raíces que se unen en un único punto de origen, las plantas, como el césped y el bambú, cuentan con una red subterránea de tallos, un rizoma que puede hacer brotar nuevas plantas en cualquier punto”[sic.].⁴⁰ Las estructuras botánicas sin principio y potencialmente sin final se asemejan a las estructuras digitales.⁴¹ (Fig. 5)

Estas formas gráficas no se limitan a una estructura ni se estabilizan, sino que resaltan por su metamorfosis. La diseñadora neoyorkina, April Greiman, considera a la computadora una “pizarra mágica” que abre nuevas posibilidades para los artistas gráficos, ya que funciona como lápiz que permite eliminar o deshacer al instante, sin dejar huella de lo trazado, y le otorga al diseño una calidad provisional.

³⁷ Abbott Miller fundó en 1989 el estudio multidisciplinario Design/Writing/Research, en donde, junto con Ellen Lupton, inició el concepto de “diseñador como autor”. Actualmente es director de la revista *Eye*, publicación que lleva el subtítulo *The International Review of Graphic Design*, fundada en Londres por Rick Poynor quien editó los primeros 24 ejemplares de 1990 a 1997. *Eye* es una revista que aborda la crítica, la teoría y la historia del diseño gráfico.

³⁸ R. Poynor, *op. cit.*, p. 96.

³⁹ En la teoría filosófica de Gilles Deleuze y Félix Guattari, un rizoma es un modelo descriptivo o epistemológico en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica con una base o raíz, dando origen a múltiples ramas.

⁴⁰ R. Poynor, *op. cit.*

⁴¹ Erick Davies en *TechGnosis*, en R. Poynor, *ibid.*, 108.

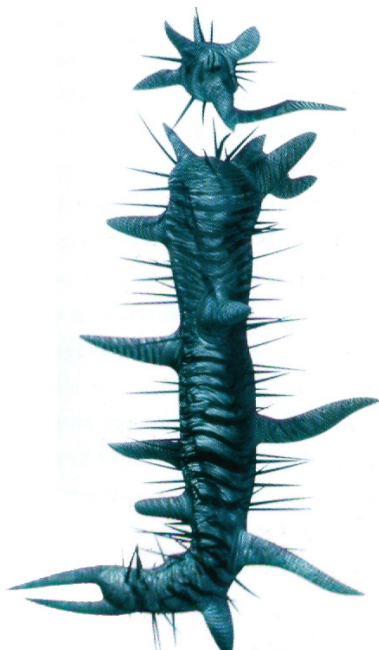


Fig. 5. J. Abbott Miller, tipo de letra “J” en *Rhizome*, 1996. En R. Poynor, *No más normas. Diseño gráfico posmoderno*, Tecnología, p. 109.

Así, el trazo digital produce una condición de incertidumbre e inestabilidad, puesto que en el espacio digital, por la facilidad de los cambios instantáneos, no hay nada definitivamente acabado. Las opciones y variaciones de un diseño se multiplican, y los errores pueden provocar un giro inesperado en el proceso gráfico.⁴²

El diseño digital se extendió en su reproducción por la facilidad de su confección y las alternativas de innovación que presenta. En este sentido resalta el trabajo de Scott Makela, formado en Cranbrook, quien se inspiraba en la ficción *cyberpunk* y en los piratas informáticos,

⁴² *Ibid.*, p. 97.

y se definía como un diseñador “100% digital”.⁴³ En sus diseños recrea volúmenes visualmente ensordecedores y utiliza imágenes híbridas, a partir de tomas fotográficas y televisivas realizadas con fondos reales.

VanderLans y Licko valoraban los resultados de la baja resolución en los mapas de bits y empezaron a sacar provecho de las limitaciones del diseño digital. En un artículo titulado “Los nuevos primitivos” profetizaron: “Gran parte del escepticismo y la desaprobación que suscitan las imágenes digitales desaparecerá cuando surja una nueva generación de diseñadores”.⁴⁴

En los noventa, el uso de las computadoras personales aumentó de manera radical, borrando la frontera desfasada que había entre éstas y las utilizadas en empresas. De esta manera, se explotaron como recursos expresivos en las artes visuales, principalmente en la manipulación fotográfica y en instalaciones compuestas desde medios digitales.

El gusto neogrotesco

Siguiendo las direcciones de las tendencias de las industrias culturales y explotando la reproducción icónica rápida y eficiente en medios digitales, se multiplicaron las propuestas ambiguas, irónicas y provocadoras en la estetización de lo grotesco, mediante la exaltación de lo feo, lo patético, lo cínico, en un amplio listado de categorías que se suman a la gráfica contemporánea.

⁴³ En 1990, Makela diseñó para la fundición *Emigre* el tipo híbrido *Dead History*, en donde combina elementos estructurales de la tipografía *Geometric* sin patines y con remates redondeados a la derecha, con trazos de la tipografía *Didone*, con patines al lado izquierdo. En R. Poynor, *ibid.*, p. 103.

⁴⁴ R. VanderLans y Z. Licko, “The New Primitives”, *I.D.* vol. 35, núm. 2, 1988, pp. 58-61.

Esta presencia de lo grotesco en las expresiones artísticas y en los medios publicitarios, ha sido rechazada por el uso de imágenes perturbadoras y chocantes que llegan a desagradar y a escandalizar y, por otro lado a sorprender y fascinar.

“Jonathan Barnbrook, diseñador de varios números de la revista *Adbusters*, retoma algunos clichés de la retórica gráfica posmoderna sobre el diseño: el significado es arbitrario y sin fundamento; imponer un texto unitario en el lector es autoritario y represivo; elaborar textos visualmente ambiguos es respetar al lector”.⁴⁵

El acercamiento a las expresiones estéticas posmodernas “ya no incluirá”, señala Calabrese, “un juicio de valor de cuáles obras son mejores, sino de *gusto*”⁴⁶ y éstas responderán a la intención del emisor y a la recepción estética, resultado de la pragmática de la producción por medios digitales en ediciones impresas de alta tecnología para su difusión masiva.

La valoración del diseño en la posmodernidad manifiesta diversas variables en su forma y en la extensión de significados en su contenido. Para determinar las similitudes del medio publicitario y su contraste con las formas gráficas de la crítica social, se han definido en las páginas anteriores las variables que determinan estas formas, incluidas las funciones de comunicación y de significación.

El diseño articula críticamente los mecanismos de representación, exponiendo y revisando diferentes soportes formales e ideológicos. De esta manera resignifica, en diferentes periodos, los lenguajes de la comunicación, y revela las estructuras y los modelos utilizados.⁴⁷

⁴⁵R. Poynor., *op.cit.*, p. 168.

⁴⁶O. Calabrese, p. 11.

⁴⁷E. Lupton y J. Abbott Miller, “Derrida. Deconstruction and Graphic Design”, *Visible Language on graphic design history*, Andrew Blauvelt (ed.), 1994, en: <http://www.elupton.com/index.php?id=11> (consultado en abril de 2008).

El análisis que propone Calabrese en las representaciones neobarrocas, a partir de la caracterización de las operaciones del límite y el exceso, se aplica a este objeto de estudio de formas gráficas.⁴⁸ Algunas de las revistas diseñadas en la posmodernidad promueven la innovación o expansión de un sistema extendiendo su límite a otras propuestas estéticas, y presentan como contraparte el exceso en la subversión o en la crisis de su sistema; esto tiene lugar en la manipulación de las imágenes gráficas y de las fotografías de manera irónica y provocadora, en la ruptura de las normas tipográficas y en el uso fortuito de los recursos digitales para suscitar diferentes reacciones. Utilizan los límites para hacer aceptable el giro gráfico y el exceso en la expresión del contenido.⁴⁹

En el actual periodo de la postindustrialización, estas propuestas se han convertido en estéticas del espectáculo y del impacto, de lo sorpresivo, de la experiencia disruptiva, del efecto y del acontecimiento publicitario, más que del efecto reflexivo o contemplativo. La conmoción del *shock*, por su repetición mediática, ha perdido sus impulsos subversivos.⁵⁰

El arte gráfico neogrotesco es complejo; presenta elementos icónicos contradictorios: puede ser intenso, ocioso o vacío en su recepción final. Por una parte resulta seductor, debido a su profusión de imágenes, pero también es repulsivo, ya que lo placentero y lúdico se exhiben de manera retorcida, alterados por el caos; además, expresan ambigüedad y ambivalencia tanto en la forma como en el contenido. (Fig. 6)

Calabrese expone la manera en que el desorden y el caos se revalorizan en la cultura contemporánea, y cómo la producción de objetos que asumen estas transformaciones siguen características y

⁴⁸ O. Calabrese, “Límite y exceso”, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁰ S. Heller y Julie Lasky, “Ecléctico y posmodernidad”, *Matiz* núm. 12, 1998, p. 18.

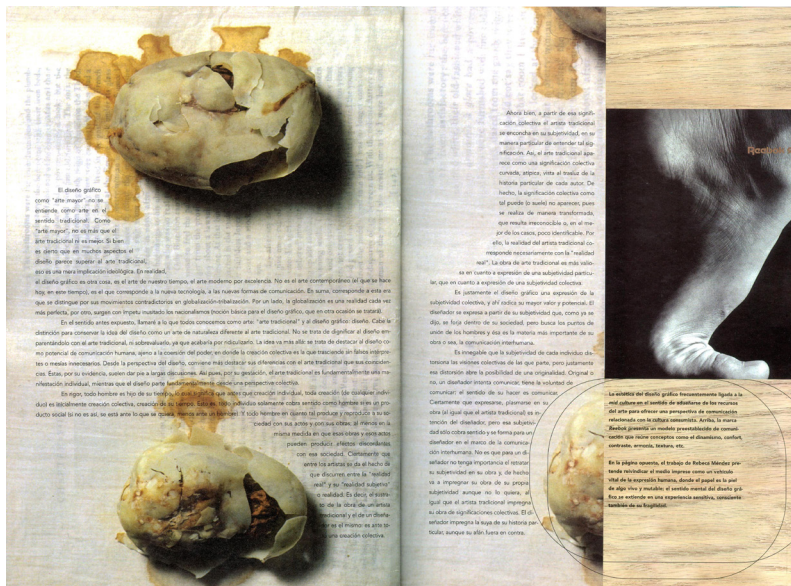


Fig. 6. Revista *Matiz*, núm. 7, 1997, “Arte/diseño ambigua frontera”, pp. 16-17.

procedimientos complejos, en este caso grotescos. Las nociones de irregularidad, azar, confusión, indefinición, justifican lo imprevisible o lo intangible y dependen en su significación del sistema de referencia en el que se insertan.⁵¹

La tendencia en la ciencia y en la cultura ha sido eliminar el desorden; no obstante, en los últimos años se ha abierto la noción de que no todos los fenómenos siguen necesariamente un orden. Existen fenómenos que requieren sistemas de referencia específicos, y esto es porque tienden a una máxima complejidad que les da una dinámica distinta. Por eso, fenómenos difíciles de explicar, como son los estéticos, se han empezado a observar desde esta perspectiva, y la idea

⁵¹ O. Calabrese, *La era...*, p. 133.

de una revaloración del desorden se extiende desde el ámbito de los fenómenos naturales hasta los culturales. De estos últimos se derivan consecuencias estéticas tanto para la producción como para la recepción de objetos culturales.⁵²

La escena cultural contemporánea se relaciona con los conceptos filosóficos del “pensamiento débil” y del “deconstruccionismo”, nociones que presentan explícitamente una actitud crítica frente a los procesos sociales ordenados, lineales, predecibles, en oposición a la multiplicidad que requiere la interpretación de los procesos complejos.⁵³

El semiólogo precisa “la semejanza formal-conceptual que existe entre el estilo de pensamiento de la ‘nueva ciencia’ y muchos otros productos de la estética en la era de las comunicaciones de masa”.⁵⁴

“Esta nueva ciencia apunta a no producir modelos exageradamente unificados y simplificados, ya que el universo, tanto físico como humano, no es un múltiplo reducible de la unidad. El universo es un múltiplo fragmentario, en el que muchos modelos se confrontan y compiten entre ellos. También el mundo de la cultura creativa está produciendo en este mismo fenómeno”.

Y continúa su reflexión:

“La mayoría de los fenómenos del universo presentan una inestabilidad derivada del hecho que son más numerosos los sistemas complejos que los lineales. En el caso de la cultura creativa, a final de este siglo, es evidente la terminación de todo modelo normativo y la producción de objetos inestables, complejos, polidimensionales”.⁵⁵

⁵² *Op. cit.*, pp. 133-134.

⁵³ *Ibid.*, p. 135.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 186.

⁵⁵ *Idem.*

Los objetos culturales posmodernos muestran todas las facetas de la complejidad. De esta manera, el diseño gráfico en los medios impresos durante los últimos veinticinco años presenta imágenes complejas, lo que lleva a reflexionar sobre la producción de las manifestaciones gráficas expuestas en este ensayo, esto es, si pertenecen al mismo plano estructural que otras expresiones producidas en diferentes periodos del siglo XX con soluciones formales semejantes.

LA CIUDAD MAL HECHA,
LO GROTESCO EN EL STREETScape
DE LAS PERIFERIAS URBANAS

Anne Kurjenoja

¿Cómo describir la imagen de las periferias urbanas de las grandes metrópolis, que sin control invaden las zonas rurales que las rodean? ¿Por un lado una geografía urbana de mares de habitáculos producidos en masa, y por el otro colecciones de lo ridículo, lo vulgar y lo absurdo de una “arquitectura” improvisada y autoconstruida que fácilmente causa risa y desprecio? En la sociedad tardomoderna se abre un campo de estudio especialmente interesante de las narrativas urbanas populares del *streetscape* de anteriores poblaciones rurales absorbidas por las grandes urbes, que ignoran el orden de las ciudades modernas científicamente planeadas y formalmente trazadas de infraestructura, equipamiento urbano y ocupación de la tierra. El microcosmos de la vida urbana de estas periferias, sus desplazamientos, sus actividades cotidianas y la cultura popular performada generan un paisaje urbano o *streetscape* ilegítimo, que construye y reconstruye una y otra vez su propia realidad fuera de cualquier canon urbano.

La teoría y la crítica postcolonial –que aquí propongo utilizar en la exploración del *streetscape* popular, resultado de una performatividad urbana informal– se enfoca en el estudio de la hibridación, del desplazamiento, de la descentralización cultural y de la transculturación como medios para cuestionar las categorías unificadas y hegemónicas

de la cultura occidental privilegiada. Así, el término *streetscape* define un escenario que engloba toda la performatividad urbana, desde la vida cotidiana hasta la autoconstrucción. Los sistemas culturales periféricos de los *streetscapes*, fuera del marco unificado de la ciudad planificada, bien pueden explicarse como productos de un tiempo discontinuo de interpretaciones y negociaciones culturales que el canon occidental ha ignorado mediante la represión de narrativas étnicas, sociales, raciales y de género alternas.¹ Desde esta óptica, las periferias urbanas y su *streetscape* tradicional de collage de elementos discordantes son escenario de un juego infinito de inclusiones y exclusiones, substituciones, renegociaciones y desplazamientos, además de ser un intersticio de hibridación donde nuevos significados urbanos son generados, cultivados y performados como íconos de los incidentes y valores de la vida cotidiana, creando una presencia urbana de un ‘grotesco popular’.

La crítica postcolonial y los espacios liminales

La crítica postcolonial ha detonado una revisión radical del concepto de la identidad social moldeada por la cultura occidental, y como tal, ha cuestionado la visión eurocéntrica institucionalizada en el estudio de la historia, de la sociedad, de la política, del arte y de la cultura, así como insistido en revelar historias y expresiones culturales y artísticas

¹ G. Baydar, “The cultural burden of architecture”, en *Journal of Architectural Education*, vol. 57, no. 4, mayo de 2004, pp. 19-20, disponible en: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1162/104648804323085446/abstract;jsessionid=c5e89e8c81dea9d672e5455bf7dfdea.d03t02> (consultado el 1 de septiembre de 2010).

diferentes.² Según Ranajit Guha, esta reconceptualización del conocimiento permite colocar a los grupos de los “otros” o “subalternos”, aquellos fuera del marco de la cultura dominante, en el enfoque del estudio. Los subalternos han actuado siempre en la periferia de manera autónoma y su cultura insurgente se ha alimentado de los mitos y leyendas, de la religión, de los movimientos migratorios y de los lazos sociales dentro de la comunidad misma, generando una identidad y un sentido de pertenencia; los subalternos han sido agentes de su propia historia autónoma³ y de una cultura que resiste a las normas. La periferia, el *border region*, es el escenario de “transferencia” alimentado por múltiples influencias, en el que la energía cultural es reconfigurada y reubicada, revelando nuevos centros, periferias y desplazamientos entre éstos, producción y consumo cultural, fuerzas dominantes y emergentes, y divisiones culturales. El resultado es una gama de innumerables particularidades locales en busca de oportunidades de alianza, colaboración, diálogo e hibridación cultural.⁴

El concepto de la hibridación⁵ ha tenido todavía poca influencia en los estudios arquitectónicos y urbanos, sin embargo, promete abrir

² G. Prakash, “Subaltern studies as postcolonial criticism”, en *The American Historical Review*, vol. 99, no. 5 (diciembre de 1994), American Historical Association, pp. 1475-1476, disponible en: <http://www.jstor.org/stable/2168385> (consultado el 2 de agosto de 2010). Ranajit Guha (*Subaltern Studies I*, Delhi, 1982) estableció el concepto de los “estudios de los subalternos” (*subaltern studies*). Los escritos de Guha fueron influenciados por los textos de Antonio Gramsci acerca de la subordinación en términos de clase, casta, género, raza, idioma y cultura.

³ *Ibid.*, pp. 1477-1481.

⁴ W. J. T. Mitchell, “Postcolonial culture, Postimperial criticism”, en *Transition*, no. 56 (1992), Indianan University Press-W.E.B. Du Bois Institute, pp. 12-18, disponible en: <http://www.jstor.org/stable/2935037> (consultado el 2 de agosto de 2010).

⁵ Uno de estos estudios es el de Baydar, mencionado en el principio del texto, que proporciona una lectura postcolonial de la arquitectura otomana. Otras investigaciones en el campo de la arquitectura inspirados por el postcolonialismo

nuevos caminos para reconceptualizar el espacio habitable desde la óptica multiforme de diversos grupos de usuarios que se apropian de los espacios antes desprestigiados e ignorados, convirtiéndolos en escenarios potenciales de una nueva agencia humana. Mijaíl Bajtín habla de “híbridos orgánicos” que evolucionan a lo largo de la historia mediante apropiaciones e intercambios espontáneos e improvisados.⁶

El contexto tardomoderno es un escenario fructífero para la evolución de híbridos orgánicos, ya que transitamos en un tiempo que ha revelado estructuras complejas de identidades culturales que han evolucionado en los intersticios históricos, culturales, sociales y políticos. Estos espacios intersticiales son lugares para la innovación, la colaboración y la contestación con el potencial de redefinir las sociedades mismas⁷ y, como tales, pueden convertirse en escenarios de resistencia, o bien pueden quedarse únicamente como nichos periféricos ignorados, cuyos ocupantes ejercen su cultura y su modo de vida sin mayores pretensiones.

En estos intersticios, la cultura se genera de manera performativa a través de negociaciones de híbridos culturales, convirtiéndolos en zonas de procesos de interacción simbólica y en un tejido conector que dialoga entre los extremos culturales, sociales y políticos.⁸

son las de Meltem Gürel y Kathryn Anthony, “The canon and the void: gender, race and architectural history texts” (publicada en *Journal of Architectural Education* en febrero de 2006) y de Lance Hoysey: “Hidden lines: gender, race and body in graphic standards” (publicada en la misma revista en noviembre de 2001).

⁶ M. Beattie, “Hybrid bazaar space; colonization, globalization, and traditional space in Barabazaar, Calcutta, India”, en *Journal of Architectural Education*, vol. 61, no. 3, febrero de 2008, pp. 45-46, disponible en: *Art and Architecture Complete*, ebscohost (consultado el 2 de agosto de 2010). Para Bajtín, los híbridos no eran simples mezclas culturales, sino una dinámica dialógica en la que los elementos de la cultura dominante apropiados por los marginados son rearticulados de manera subversiva para cuestionar las normas hegemónicas.

⁷ H. Bhabha, *The Location of Culture*, Nueva York y Londres, Routledge, 2007, p. 2.

⁸ *Ibid.*, pp. 2-3.

The wider significance of the postmodern condition lies in the awareness that the epistemological 'limits' of those ethnocentric [eurocentric] ideas are also the enunciate boundaries of a range of other dissonant, even dissident histories and voices—women, the colonized, minority groups, the bearers of policed sexualities.⁹

En estos espacios fuera de lo formalmente normatizado, los valores y los significados son interpretados de una manera propia y los signos culturales apropiados de una manera formalmente “ilegítima”,¹⁰ ya que surgen de las memorias individuales y comunitarias y de las necesidades de la vida ordinaria.

Los intersticios como escenarios de la hibridación cultural performada son aquellos que hacen visibles las verdaderas historias de la gente y de las comunidades. Según Homi Bhabha:

Hybridity is not just a mixing together, it is a dialogical dynamic in that certain elements of dominant cultures are appropriated by minorities and rearticulated in subversive ways. At this point, hybridity marks the jarring of a differentiated culture, whose opposing powers challenge the dominant norms.¹¹

⁹“El significado más amplio de la condición postmoderna está en la conciencia de que los ‘límites’ epistemológicos de aquellas ideas etnocéntricas [eurocéntricas] que son también los límites reconocidos de la gama de otras historias y voces disonantes y disidentes —de las mujeres, de los colonizados, de los grupos minoritarios, de aquellos sexualmente diferentes” (traducción de la autora). *Ibid.*, p. 5.

¹⁰*Ibid.*, p. 50.

¹¹“La hibridación no únicamente significa mezclar, sino que es una dinámica dialógica en que ciertos elementos de culturas dominantes son apropiados y rearticulados de maneras subversivas por las minorías. De esta manera, la hibridación hace temblar la cultura diferenciada, en el momento en que las fuerzas opuestas confrontan a las normas dominantes” (traducción de la autora). Martin Beattie, *op. cit.*, pp. 45. Bhabha define la hibridación como elemento que puede revertir el poder hegemónico.

El resultado es un tejido de “historias” inestable y en un constante proceso de modificaciones y reinterpretaciones, que en el contexto de la ciudad narran el carácter y las condiciones de habitabilidad de un lugar. Esta nueva performatividad urbana construida, el “grotesco popular” del *streetscape* de las periferias urbanas, manifiesta una visión particular de la comunidad –versiones de una memoria histórica compartida– y revela los significados importantes para un grupo minoritario.¹²

El “urbicidio” moderno

Los pocos estudios postcoloniales de la ciudad y de la arquitectura existentes son una crítica a la utopía moderna, simbolizada por los proyectos de la Bauhaus, de Ludwig Mies van der Rohe y de LeCorbusier, producto del esfuerzo heroico de reconstrucción posterior de la primera guerra mundial.¹³ La finalidad de este sueño moderno era la renovación social a través de una arquitectura y un diseño urbano nuevo e ilustrado que se alimentaba de la idea de una sociedad racional. Después de la segunda guerra mundial, este utopismo mesiánico de la modernización universal había perdido la gran parte de su visión social y se había convertido en una arquitectura de la élite política y económica, así como en un símbolo de la alienación y la deshumanización.¹⁴ El *Manifiesto de la Arquitectura Futurista* de Antonio Sant’Elia de 1914 es una descripción perfecta de esa utopía temprana:

¹² *Ibid.*, pp. 45-53.

¹³ En este contexto, podría mencionar al libro de Ian Borden, Jane Rendell, Joe Kerr y Alicia Pivaro (eds.), *The Unknown City: Contesting Architecture in Social Space*, Massachusetts, Mit Press, 2002.

¹⁴ A. Huyssen, *Guía del Postmodernismo*, en Nicolás Casullo (ed.), *El debate modernidad-postmodernidad*, Retórica, Buenos Aires, 2004, pp. 235-236.

La casa de cemento, cristal e hierro, sin pintura no escultura, bella sólo por la belleza natural de sus líneas y de sus relieves, extraordinariamente fea en su mecánica sencillez [...] debe erigirse en el borde de un abismo tumultuoso, la calle, que ya no correrá como un felpudo delante de las porterías, sino que se construirá bajo tierra en varios niveles, recibiendo el tráfico metropolitano y comunicándose a través de pasarelas metálicas y rapidísimas cintas transportadoras. [...] la arquitectura futurista es la arquitectura del cálculo, de la audacia temeraria y de la sencillez; la arquitectura del hormigón armado, del fierro, del cristal, del cartón, de la fibra textil y de todos los sustitutos de la madera, de la piedra y del ladrillo, que permiten obtener la máxima elasticidad y ligereza [...] Nosotros-material y espiritualmente artificiales, debemos encontrar esa inspiración en los elementos de novísimo mundo mecánico que hemos creado y del que la arquitectura debe ser la expresión más hermosa, la síntesis más completa, la integración artística más eficaz.¹⁵

El funcionalismo moderno en busca de un bienestar material rechazó toda la historia tectónica, espacial y formal, y creó una arquitectura vacía de contenidos y significados humanos, enfocada en la lucha contra el desorden estético, técnico, espacial y urbano. Sin embargo, los nuevos modelos urbanos eran muchas veces una trampa que mantuvo a sus habitantes encarcelados dentro de un contexto rígido y normatizado, el cual excluyó interpretaciones individuales de la habitabilidad.¹⁶ El resultado ha sido un contexto urbano donde los edificios y espacios públicos son artífices de una

¹⁵ A. Sant'Elia, *Manifiesto de la arquitectura futurista*, 1914, disponible en: <http://legislacione.iespana/manifiestoarquitecturafuturista.htm> (consultado el 2 de agosto de 2010).

¹⁶ A. Picon, "Architecture and public space between reassurance and threat", en *Journal of Architectural Education*, vol. 61, no. 3, febrero de 2008, pp. 6-12, disponible en: *Art and Architecture Complete*, ebscohost (consultado el 1 de septiembre de 2010).

violencia arquitectónica que impide la identificación entre el individuo y su entorno construido.¹⁷

El ideal de la ciudad moderna ha distanciado a los arquitectos de los usuarios a tal grado que muchos proyectos arquitectónicos y urbanos modernos “socialmente conscientes”¹⁸ nunca fueron aceptados por el público para el que estaban destinados.¹⁹ En las últimas décadas, la pantalla de la computadora combinada con el pensamiento arquitectónico adoctrinado ha alejado a los arquitectos y urbanistas aún más de la vida cotidiana; han sido anestesiados por el discurso moderno, dejándolos prisioneros de sus cápsulas estéticas y sus proyectos vacíos del verdadero contenido.²⁰ Las obras icónicas y los habitáculos elegantes de las revistas y libros profesionales se han convertido en el estándar para la “buena arquitectura”, y este espectáculo fotográfico ha sustituido a las humildes necesidades humanas de la vida diaria en la arquitectura contemporánea. La utopía moderna nos enseñó conformarnos y adaptarnos a modelos urbanos predeterminados, eliminando la posibilidad de cualquier participación activa en la construcción del mundo en el que vivimos.²¹

¹⁷ J. Pallasmaa, “The spaces of anxiety and subordination: a short history of cruelty”, en *Arkkitehti* 6/ 2007, Suomen Arkkitehtiliitto, SAFA, p. 22.

¹⁸ Pruitt-Igoe, en St. Louis, Missouri, es quizás el ejemplo más conocido del fracaso de los proyectos urbanos “socialmente conscientes”. Este proyecto ambicioso de vivienda social terminado en 1956, de los arquitectos George Hellmut y Minoru Yamazaki, convenció a las autoridades de que el lenguaje modernista y funcionalista es el estilo más adecuado para este tipo de vivienda. Los conceptos de diseño con énfasis racional fueron considerados innovadores, y el proyecto ganó varios premios y reconocimientos. Sin embargo, pocos años después, los edificios una vez celebrados como innovaciones arquitectónicas se habían convertido en un problema social urbano. En 1972, el Departamento de Vivienda y Desarrollo Urbano de los Estados Unidos declaró a Pruitt-Igoe psicofísicamente inhabitable y decidió derribarlo.

¹⁹ N. Leach, *La an-estética de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 29.

²⁰ *Ibid.*, pp. 53-60.

²¹ *Ibid.*, p. 98.

Lo “grotesco popular”: los streetscapes espontáneos de la memoria urbana

En las últimas décadas, las grandes áreas metropolitanas han absorbido los pueblos originalmente rurales que las rodeaban como parte de su estructura urbana, convirtiéndolos en nuevos suburbios (Fig. 1). Estas comunidades, con una cultura e identidad arraigada, han tenido que recibir en sus anteriores campos de cultivo la proliferación de los nuevos conjuntos habitacionales, producidos en masa, que ahora los conectan formalmente con la metrópolis. Sin embargo, en estas poblaciones antiguas convertidas en la nueva periferia urbana, las tradiciones y las costumbres tienden a conservarse, entre ellas la manera de conceptualizar el espacio urbano y la presencia del *streetscape*. En estos nichos urbanos, los habitantes conservan sus espacios y actividades colectivos con significados propios. Smart y Smart describen estos *streetscapes* con las siguientes palabras:

*The landscape of urban memory is not a personal or cognitive process alone but is achieved by movement through space that renews linkages between different parts of the urban field. In all these cases, action claim or maintain boundaries around a space and assert commonalities that are continually challenged by broader processes.*²²

²² “El paisaje de la memoria urbana no únicamente es un proceso personal o cognitivo, sino que es la consecuencia de un desplazamiento a través del espacio que permite refrescar las relaciones entre las diferentes partes del contexto urbano. En todos estos casos, la acción reclama o mantiene los límites del espacio y defiende a las comunidades que continuamente son impactadas por los procesos exteriores” (traducción de la autora). Alan Smart y Josephine Smart, “Urbanization and the global perspective”, en *Annual Review of Anthropology*, vol. 32, 2003, p. 272, *Annual Reviews*, disponible en: <http://www.jstor.org/stable/25064830> (consultado el 2 de agosto de 2010).



Fig. 1. Los nuevos conjuntos habitacionales de interés social producidos en masa invaden los anteriores terrenos de cultivo en San Andrés Cholula, población rural que ha sido absorbida por la mancha urbana de la zona conurbada de Puebla. En estas áreas, la construcción es industrializada y dirigida por intereses económicos, y la vida urbana es obligada a adaptarse a moldes predeterminados en los que la performatividad de la vida urbana individual y comunitaria no ha sido considerada. Fotografía de Anne Kurjenoja.

La práctica de la autoconstrucción que se ha establecido como tradición en estos nichos periféricos engloba una performatividad constructiva que ignora la estética y la forma reglamentada, ya que lo importante es el espacio como herramienta para articular y performar valores y actitudes²³ individuales y grupales.

²³ D. Fausch, *Ugly and Ordinary: The Representation of the Everyday*, en Steven Harris y Deborah Berke, *Architecture of the Everyday*, Princeton Architectural Press, Yale Publications on Architecture, 1997, p. 99.

La ciudad racional es hasta cierto grado siempre artificial, ya que no reconoce la existencia de capas de desarrollo histórico, mientras las ciudades “de verdad” son lugares que se desarrollan y crecen como resultado de la performatividad e interacciones humanas durante largos periodos de tiempo. La imagen de las ciudades que han evolucionado de esta manera es una narrativa espontánea de la presencia y de las representaciones de la gente ordinaria que pueden ser interpretadas, percibidas, sentidas, entendidas e imaginadas una y otra vez.²⁴ El resultado es un “hibrido orgánico” de una presencia grotesca, que establece su propia narrativa urbano-espacial fuera de las normas de cualquier canon urbano (Fig. 2).

*A spot in a universe, with a gathering of physical stuff there, becomes a place only when it ensconces history or utopia, danger or security, identity or memory [...] the meaning or value of the same place is labile-flexible in the hands of different people or cultures, malleable over time, and inevitably contested.*²⁵

²⁴ T. Gieryn, “A space for place in sociology”, en *Annual Review of Sociology*, vol. 26, 2000, p. 465, disponible en: <http://www.jstor.org/stable/223553> (consultado el 1 de enero de 2010), y George Murray, *City Building and the Rhetoric of ‘Readability’: Architectural Debates in the New Berlin; City and Community*, vol. 7, no. 1, marzo de 2008, p. 5, American Sociological Association, disponible en: *Art and Architecture Complete*, ebscohost (consultado el 1 de enero de 2010).

²⁵ “Un cierto punto en el universo, con un conjunto de materia física ubicada allí, se convierte en un lugar únicamente cuando cobija una historia o una utopía, peligro o certeza, identidad o memoria [...] el significado o valor de este lugar es moldeable y flexible en las manos de diferentes personas o culturas, maleable a través del tiempo, e inevitablemente contestado” (traducción de la autora). *Ibid.*, p. 465.



Fig. 2. La casa habitación en Chiapa de Corzo, en la zona metropolitana de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, es un híbrido orgánico de diferentes lenguajes y significados, desde los ventanales totalmente modernos hasta las molduras y perforaciones rectangulares, como una lejana memoria de lo colonial, y el curioso balcón en la planta alta, que bien podría traer a la mente la historia de Romeo y Julieta. Fotografía de Gabriel Carrera.

Los lugares no son únicamente edificios, calles, monumentos y espacios abiertos, sino una eterna producción discursiva.²⁶

La imagen urbana de las comunidades tradicionales de la periferia es un crisol de las pretensiones sociales de sus habitantes y de su profunda fe religiosa, así como de las influencias recibidas a través los movimientos migratorios de su población y de las imágenes de la cultura globalizada, difundidas por los medios masivos de comunicación, que

²⁶ *Ibid.*, pp. 473- 481.

una vez apropiadas y agregadas a la galería urbana de formas crean nuevos significados (Fig. 3). Smart y Smart observan que la migración genera conexiones entre culturas locales (por ejemplo, Oaxaca con San Diego), estimulando el nacimiento de híbridos muy particulares:

[...] contemporary city [...] profoundly changed by the rise of 'translocations' (places separated by national borders but united through social and cultural affiliation with groups, categories, networks, and amenities).²⁷

El resultado es el híbrido orgánico de una yuxtaposición incongruente de elementos culturales desaparejos. Bajtín dice que el híbrido orgánico es:

[...] one of the most important modes in the historical life and evolution of languages²⁸ [y ...] such unconscious hybrids have been at the same time profoundly productive historically: they are pregnant with potential for new world views, with new 'internal forms' for perceiving the world.²⁹

²⁷ “[...] la ciudad contemporánea [...] profundamente transformada por la aparición de las ‘translocaciones’ (lugares separados por las fronteras nacionales pero unidos por afiliaciones sociales y culturales entre grupos, categorías, redes y amenidades)” (traducción de la autora). Alan Smart y Josephine Smart, *op. cit.*, p. 274.

²⁸ “[...] uno de los modos más importantes en la historia y evolución de los lenguajes” (traducción de la autora). *Ibid.*, p. 275, y Pnina Werbner, “The limits of cultural hybridity: on ritual monsters, poetic licence and contested postcolonial purifications”, en *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 7, no. 1, marzo de 2001, p. 135, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, disponible en: <http://www.jstor.org/stable/2660840> (consultado el 2 de agosto de 2010).

²⁹ “[...] tales híbridos inconscientes han sido a la vez profundamente productivos históricamente: están cargados de potencial para la creación de nuevos conceptos acerca del mundo, de nuevas ‘formas internas’ para percibir el mundo” (traducción de la autora). *Ibid.*, p.135.



Fig. 3. San Juan Chamula, Chiapas, no pertenece propiamente a ninguna zona conurbada; sin embargo, esta casa es un interesante ejemplo de la hibridación orgánica, con sus techos que parecerían tener su inspiración en la arquitectura de Palenque, ventanas rectangulares totalmente modernas, curiosas aperturas poligonales del gran balcón cargado por columnas con exageradas volutas “griegas”, formas triangulares y escalonadas en los antepechos, y una serie adicional de balcones semicirculares con sus balaustres. Fotografía de Gabriel Carrera.

Esta “fertilización cruzada” de culturas ha existido siempre por el movimiento de la gente y de la información, por la transmutación e hibridación de ideas, por la combinación de lo anterior con los valores y por las normas locales de conducta. El resultado: un grotesco popular fuera de todo orden o estética establecida, ridículo y hasta ofensivo; es una continua transgresión performativa contra las grandes “narrativas oficiales”, que revela las voces y los discursos de la gente ordinaria.³⁰

³⁰ *Ibid.*, pp. 142-144, y Alan Smart y Josephine Smart, *op. cit.*, p. 275.

La periferia rebelde: los híbridos orgánicos de una urbanidad promiscua

Los lugares translocales son “vacíos culturales” fuera del orden oficial,³¹ y suelo fértil para movimientos creativos alternativos que desafían el ya mencionado orden urbano de redes de infraestructura, de equipamiento urbano, de propiedades inmobiliarias y de flujos de vehículos.³² Raoul Vaneigem³³ llama a este fenómeno como “la revolución de la vida cotidiana” que surge de la praxis y de la participación activa.³⁴ Las formas ingeniosas de transgresión de los híbridos orgánicos del grotesco popular, generadas por apropiaciones e intercambios espontáneos e improvisados, producen una crítica reflexiva de la ciudad, pero también una burla arquitectónica carnavalesca que se alimenta de los gustos y de los sabores de la vida cotidiana (Fig. 4).³⁵ Lo grotesco popular urbano es el resultado de la autoconstrucción de la identidad local a través de la cultura y de las creencias propias, que simplemente ignora proyectos oficiales de unificación y ordenamiento que promueve el anonimato.³⁶ Los híbridos orgánicos de la periferia tradicional forman un *streetscape* de tipo collage urbano en el que

³¹ *Ibid.*, p. 277.

³² N. Leach, *op. cit.*, p. 102.

³³ Para los situacionistas como Raoul Vaneigem (*Basic Banalities en Situationist International Antology*, Bureau of Public Secrets, Berkeley, 1981, citado en *ibid.*, p. 116), la “revolución” cultural no nace en los lugares de exposición formales, sino en las calles y en otros espacios públicos. Según Leach, “la ‘revolución’ de Vaneigem constituía un intento por superar la alienación implícita en las relaciones sociales mercantilizadas de la sociedad del espectáculo”.

³⁴ *Ibid.*, p. 116.

³⁵ P. Werbner, *op. cit.*, pp. 133-135, 142-144.

³⁶ D. Berke, *Thoughts of everyday*, en Steven Harris y Deborah Berke, *Architecture of the Everyday*, Princeton Architectural Press, Yale Publications on Architecture, 1997, pp. 223-224.



Fig. 4. Casa en San Pedro Cholula, otra de las poblaciones pertenecientes a la zona metropolitana de Puebla. Una variedad de “pechos de paloma”, de rejas y barandales —algunos con una herrería cargada de elementos curvos como ornamento; otros con una estructura tubular sencilla, y otros más con simples balaustres de concreto—. La herrería convencional de las ventanas contrasta con la pesada puerta ornamentada. Es posible que la presencia de esta casa haya evolucionado con el tiempo, dejando visibles las diferentes etapas de su desarrollo y las influencias periódicas recibidas. Fotografía de Gabriel Carrera.

coexisten diferencias, translocalidades y transculturaciones, como la fuerza motora de una nueva energía cualitativa urbana que podría enriquecer los proyectos urbanos y permitir que la ciudad se llenara con episodios concretos de la vida, con la capacidad de relacionar a las personas con las cosas y con sus entornos. Este collage es la manifestación de una “promiscuidad urbana” en donde la ciudad es sujeta a un constante bombardeo de elementos discordantes que

permiten la creación de nuevas oportunidades de performatividad urbana,³⁷ las cuales revitalizan, actualizan y renuevan los esquemas convencionales del proyecto urbano (Fig. 5).

Bajtín quizá hubiera podido llamar al *streetscape* de las periferias metropolitanas como “realismo grotesco”³⁸ performatividad de los “rituales de rebelión”, que bajo la presión de procesos de globalización tardomoderna se convierten en vehículos potenciales de resistencia ante las jerarquías de poder.³⁹ Así, el grotesco popular es una resistencia performada instintiva ante una planificación urbana dirigida desde arriba, que hasta ahora ha ignorado las narrativas y significados urbanos locales, y que simplemente insiste en seguir evolucionando dentro de su propio microcosmos y contar sus historias cambiantes a través de su *streetscape* grotesco de bromas espontáneas e involuntarias. Werbner cita a Mary Douglas para definir el efecto de la broma:

*Joking [...] attacks hierarchy and exposes taken-for-granted authority structures of a society for what they are: cultural constructions. Hence joking releases human spontaneity from the shackles of customary norms and constraints and heighten consciousness of the relativity of all culture and morality.*⁴⁰

³⁷ M. Solá Morales, *De cosas urbanas*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008, p. 148.

³⁸ Término utilizado por M. Gluckman en *Order and Rebellion in Tribal Africa*, Londres, Cohen & West, 1963, p. 127.

³⁹ P. Werbner, *op. cit.*, pp. 137-138.

⁴⁰ “Bromear [...] agrede a las jerarquías y exhibe las estructuras autoritarias de la sociedad entendidas como naturales como lo que son: constructos culturales. Así, bromear libera a la espontaneidad humana de las garras de las normas convencionales, y libera y eleva la conciencia de la relatividad de toda cultura y moralidad” (traducción de la autora). Mary Douglas, *Purity and Danger*, Londres, Routledge & Kegan, 1966, citado en *ibid.*, p. 139.



Fig. 5. Casa del Brujo en la carretera entre San Pedro Cholula y Santa María Tonantzintla, zona conurbada de Puebla. Es un verdadero collage de elementos discordantes y un ejemplo de un extremo de “promiscuidad urbana”. La casa es un verdadero icono y referencia en el *streetscape* de la zona y una descripción edificada de su dueño en la que se combinan símbolos de magia blanca con elementos distorsionados de inspiración medieval, clásica y colonial. El resultado se acerca a una verdadera caricatura arquitectónica. Fotografía de Gabriel Carrera.

También en la ciudad, bromear es una manera de hacer crítica cultural que, como lo dice de Certeau, tiene el poder de desbaratar y deshacer los códigos, y permitir la proliferación de una movilidad contestataria e irrespetuosa.⁴¹

⁴¹ M. de Certeau, *La invención de lo cotidiano: 1. Artes de hacer*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente-Universidad Iberoamericana, 2007, p. 142.

Los espacios híbridos fluidos, siempre en evolución y profundamente inestables, son nichos en los que nuevas ideas son generadas, pero la capacidad fertilizante del híbrido cultural depende de cómo es interpretado, o de si existe voluntad para interpretarlo. Sin embargo, en el mundo en el que la gente siente que su cultura es amenazada por fuerzas externas, las hibridaciones culturales pueden ofrecer una nueva alternativa innovadora para revitalizar o reformar las identidades locales, con el objeto de que resistan la presión de la cultura unificadora tardomoderna.⁴² De esta manera, se puede generar un orden comprensible y un nuevo horizonte para las experiencias humanas con todas aquellas riquezas, carencias y asperezas que refuerzan su individualidad y la espontaneidad de sus vidas.⁴³

[...] la ciudad [...] cobra otra dimensión a partir de su propia manera de situarse en el mundo [...] de prefigurar una imagen de ciudad donde sea posible que los deseos de sus habitantes tengan cabida, que puedan convertirse en proyectos, que encuentren espacio para su desarrollo, no sólo físico, sino respaldado por lo institucional, en tanto se considere constitutivo del ser humano.⁴⁴

Las periferias donde los *streetscapes* híbridos son producidos, constituyen nichos de innovación anónima individual y colectiva que Molotch, Freudenberg y Paulsen describen de la siguiente manera:

⁴² *Ibid.*, pp.139-150.

⁴³ J. Pallasmaa, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁴ B. García Moreno, *La ciudad de los deseos*, disponible en: <http://www.lamujerconstruye.org/actividades/es/otrosarticulos/ciudadelosdeseos.htm> (consultado el 1 de enero de 2010).

*[...] people know what to do, and in so doing, give identity to cities and regions; to use language that is neither active nor passive but both [...] places make themselves up [...] the resulting stabilities are neither preordained nor frozen in content. A kind of rolling inertia allows for continuous flux within a stable mode of operation.*⁴⁵

Interpretando a Landry, estos “híbridos orgánicos” son un recurso esencial que, dentro de su apariencia grotesca, pueden llevar la semilla de ideas y creatividad urbana potenciales para enfrentar la problemática de la ciudad tardomoderna: “La inteligencia humana, los deseos, las motivaciones, la imaginación y la creatividad están reemplazando la ubicación, los recursos naturales y el acceso a los mercados como recursos urbanos [...] establecer entornos innovadores es un reto crucial para las ciudades creativas”.⁴⁶

⁴⁵ “[...] la gente sabe qué hacer y de esta manera, imprime una identidad a las ciudades y a las regiones; utilizando un lenguaje que no está en voz activa ni en voz pasiva, sino en ambas [...] los lugares se autoconstruyen a sí mismos [...] las estabildades resultantes no son ordenadas de antemano ni congeladas en contenido. Una especie de inercia móvil que permite un flujo continuo dentro del modo estable de operación” (traducción de la autora). Harvey Molotch, William Freudenberg y Krista Paulsen, “History repeats itself, but how? City character, urban tradition and accomplishment of place”, en *American Sociological Review*, vol. 65, no. 6, 2000, pp. 817-819, American Sociological Association, disponible en: <http://www.jstor.org/stable/2657514> (consultado el 2 de agosto de 2010).

⁴⁶ *Innovación en cultura: una aproximación crítica a la genealogía y usos del concepto*, Yproductions, 2008, disponible en: <http://www.ypsit.net> (consultado el 1 de enero de 2010).

NOTAS CURRICULARES

Patrizia Granziera es profesora de tiempo completo en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Estudió su doctorado en Historia del Arte en la Universidad de Warwick, Inglaterra. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Es especialista en arquitectura e iconografía de paisaje y jardines, tanto en Europa como en el mundo prehispánico. Su investigación sobre la arquitectura de paisaje en Europa se ha orientado particularmente hacia el simbolismo político y masónico en el siglo XVIII. En México, ha investigado la iconografía religiosa del paisaje mexicano y la imagen del divino femenino. Respecto de estos temas ha realizado varios artículos en revistas científicas internacionales como *Journal of Intercultural Studies*, *Garden History*, *Landscape Research*, *The Journal of Esoteric Studies*, *Studies in World Christianity*, y nacionales como *Antropología e Historia* y la *Revista de Estudios de Asia y África*.

Ma. Celia Fontana Calvo es doctora en Historia del Arte y profesora-investigadora de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Investiga sobre pintura mural novohispana del siglo XVI y temas principales del barroco, en especial las relaciones artísticas entre España y México. Algunos de sus últimos trabajos son: *Las pinturas murales del antiguo convento franciscano de Cuernavaca* (Cuernavaca, 2010), “El marianismo franciscano en la pintura mural de la Nueva España” (2010), *La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca* (Zaragoza, 2008), “Los misioneros franciscanos y la confesión. La didáctica de la penitencia en imágenes y textos novohispanos” (2006), y *La iglesia oscense de Santo Domingo. Poesía para contemplar* (Huesca, 2006). Es miembro correspondiente de la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y directora de la revista de ciencias sociales *Argensola*, del Instituto de Estudios Altoaragoneses en España.

Luisa Ruiz Moreno es doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, maestra en Ciencias del Lenguaje por la Universidad Autónoma de Puebla, especializada en Semiótica (GRSL) por la Escuela de París, diplomada en Ciencias Religiosas por La Sorbona (Universidad de París), y licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores, y es miembro del Programa de Semiótica y Estudios de la Significación de la BUAP. Sus líneas de investigación son la semiótica general y la semiótica visual y del espacio. Ha impartido cursos en la UAP, así como en otras universidades del país y del extranjero. Sus libros publicados son: *Santa María Tonantzintla. El relato en imagen* (1993); *Las más bellas biblias* (1998); *El árbol dorado de la ciencia* (2003); *Del horror a la piedad*, con Elena Bossi y Luisa Ruiz Moreno (2003); *Encajes discursivos. Estudios semióticos*, con Luisa Ruiz Moreno y María Luisa Solís Zepeda (2008). Ha sido editora de los números 7, 13 y 18 de la revista *Tópicos del Seminario* y del número 3-4 de la revista *Visio* de la AISV. Escribe artículos en diversas revistas de semiótica y de especialidades afines, así como capítulos de libros.

Óscar Cornago es científico titular del Instituto de la Lengua Española del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de Madrid. Se doctoró en 1997 en Filosofía y Letras, con especialidad en Filología Hispánica, en la Universidad Autónoma de Madrid. Docente de Literatura española en la Universidad de Estrasburgo, permaneció dos años en la Freie Universität de Berlín como becario de investigación posdoctoral. Sus estudios se centran en la historia y la teoría de la literatura y el teatro contemporáneos. Entre 2001 y 2006 desarrolla el proyecto de investigación “La teatralidad como paradigma de la modernidad: análisis comparativo de los sistemas estéticos en el siglo XX”, apoyado por el Programa Ramón y Cajal del Ministerio de Educación y Ciencia de España. Además de numerosos artículos, ha publicado diversos

libros: *La vanguardia teatral en España (1965-1975), del ritual al juego* (1999), *Puesta en escena y discurso teórico en los años sesenta. La encrucijada de los “realismos”* (2001), *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad* (2003) y *Políticas de la palabra* (2005).

María Ema Llorente es doctora en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid. Desde 1999 trabaja en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, donde imparte clases de Literatura española e hispanoamericana, Teoría literaria y Análisis de textos poéticos. Su investigación se centra en el área de la poesía contemporánea. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Ha publicado los libros: *Lenguaje y símbolo en la poesía creacionista de Gerardo Diego* (2003); *Poemas en rojo. El erotismo en la poesía mexicana del siglo XX* (2006). También es autora del compendio de poesía *En cuerpo vivo* (2002). Ha participado en diversos congresos de carácter nacional e internacional, y ha publicado artículos especializados en revistas como *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Acta Poética* y *Anuario de Letras*, entre otras. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores.

Elena Bossi escribe ficción y ensayo. Es doctora en Letras y trabaja como docente e investigadora en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy, en Argentina, donde imparte clases de Teoría y crítica literaria y dos seminarios para la Licenciatura en Letras: Narrativa contemporánea y Literatura folclórica. Entre sus publicaciones se encuentran: *Leer poesía, leer la muerte* (premio Fondo Nacional de las Artes, 2001), *Seres Mágicos que habitan en la Argentina* (2007), *Otro lugar* (2008), *Los otros* (2010). Es autora de libros para niños y adolescentes, y como editora dirige una colección de ensayos desde 1999. En 2008 se estrenó su

comedia *En los brazos de Alfredo Alcón*, seleccionada para la Fiesta Nacional del Teatro de 2009 y para el catálogo de los 40 Espectáculos de Argentina 2009-2010, editado por el Instituto Nacional del Teatro.

Angélica Tornero es profesora investigadora de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde se doctoró en Literatura Iberoamericana. Ha impartido materias de Teoría literaria, Metodología de la crítica, y Fenomenología y hermenéutica de la literatura. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Ha participado en reuniones, congresos internacionales y estancias de investigación en España. Algunos de sus libros son: *Las maneras del delirio. Las poéticas de David Huerta y Francisco Hernández* (2000), *La letra rota* (2002), así como *El mal en la narrativa de Inés Arredondo* (2008). También es coautora del *Diccionario de Literatura Mexicana del Siglo XX* (2004) y coordinó el libro *Discursare. Reflexiones sobre el discurso, el texto y la teoría de la literatura* (2009). Ha publicado artículos de teoría y crítica en diversas revistas de investigación de circulación nacional e internacional.

Alberto López Cuenca es profesor titular de Filosofía y Teoría del Arte en el Departamento de Letras, Humanidades e Historia del Arte de la Universidad de las Américas, Puebla, donde también es coordinador de posgrados. Su trabajo de crítica e investigación parte de la epistemología y la teoría del arte para dilucidar los mecanismos de la creación cultural contemporánea, atendiendo especialmente los aspectos sociológicos, económicos y tecnológicos. Es doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid y editor, con Eduardo Ramírez, de *Propiedad intelectual, nuevas tecnologías y libre acceso a la cultura* (2008), y con

Paula Beaulieu de *¿Desea guardar los cambios? Propiedad intelectual y tecnologías digitales: hacia un nuevo pacto social* (2009). En la actualidad es miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Emilia Ismael Simental es musicóloga y violinista. Tiene una maestría en Estudios de Música Rusa otorgada por el Colegio Goldsmiths de la Universidad de Londres. Recientemente obtuvo el grado de *doctorate* (PhD) en Creación y Teorías de la Cultura, en la Universidad de las Américas, Puebla. Sus áreas de investigación son la música del siglo XX y contemporánea, y la crítica cultural. Actualmente se desempeña en la UDLAP como profesora de tiempo parcial en las áreas de Artes y Humanidades.

Lydia Elizalde, doctora en Historia del Arte, es especialista en teorías del arte y del diseño. Actualmente es profesora investigadora en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y titular de Semiótica del Arte en el Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Es autora de artículos de crítica del arte y textos especializados en semiótica del arte, semióticas gráficas y de investigación histórica sobre el diseño y la producción editorial en México. Ha coordinado los libros *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960* (2007) y *Revistas culturales latinoamericanas 1960-2008* (2010); es autora del libro *Diseño en la Revista de la Universidad de México* (2009), un estudio de la difusión de la cultura universitaria desde la semiótica visual.

Anne Kurjenoja es profesora asociada del Departamento de Arquitectura de la Universidad de las Américas, Puebla, así como profesora de diversos talleres de diseño arquitectónico y de interiores. Responsable local del Taller Virtual de las Américas con Texas A&M University (2000- 2007) y con Ball State University, Indiana (2008 al presente). Posee una maestría en Vivienda por parte de la Universidad Politécnica de Helsinki, Finlandia (1986) y un doctorado en Creación y Teorías de la Cultura de la Universidad de las Américas, Puebla (2010). Sus áreas de interés son los estudios de género, de corporalidad y de performatividad femenina en la arquitectura y en la ciudad.

Imaginarios del grotesco, teorías y crítica
se terminó de imprimir en el mes de octubre de 2011.
en la imprenta de Juan Pablos, S.A.
2a. Cerrada de Belisario Domínguez 19
Col. Del Carmen, Coyoacán
Ciudad de México, CP 04100
con un tiraje de 500 ejemplares.

Cuidado de la edición:
Coordinación Editorial UAEM

