

GROTEXT0

GROTEXTO

ENSAYOS DE (IN)DEFINICIÓN



ROCCO CARBONE
SOLEDAD CROCE

04

A LA MANDÍBULA. ENSAYOS DE PELEA

/EL 8VO. LOCO EDICIONES

Diseño de tapa: Laura Ojeda Bär
Contacto: laura.ojeda.bar@gmail.com

Imagen de tapa: Ricardo Migliorisi, *La carpilla sixtina* (fragmento), pintura sobre carpa. Colección CAV/Museo del Barro (Asunción).

Ricardo Migliorisi es arquitecto, artista plástico, vestuarista y escenógrafo. Nació en Asunción, en 1948.

Carbone, Rocco
Grotex: ensayos de in-definición / Rocco Carbone y Soledad Croce -1ª ed.- Buenos Aires: El 8vo. Loco, 2012.
96 pp.; 17x11 cms. - (A la mandíbula. Ensayos de pelea / Rocco Carbone; 4)

ISBN 978-987-27015-1-2

1. Estética. 2. Filosofía del Arte. I. Croce, Soledad II. Título
CDD 701.18

© 2012, Rocco Carbone (por su texto)
© 2012, Soledad Croce (por su texto)

© 2012, El 8vo. loco ediciones
Buenos Aires – Argentina
www.el8voloco.com.ar
el8vo.loco@gmail.com

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Impreso en Argentina – *Printed in Argentina*

ÍNDICE

Nota a la presente edición.....	7
Presentación, <i>Eduardo Muslip</i>	11
1. Ensayo de definición, <i>Soledad Croce</i>.....	13
Bibliografía	24
2. Ensayo de (in)definición, <i>Rocco Carbone</i>	27
Generales	28
Desde-hasta: itinerarios vertiginosos	28
<i>Filosofía del arte</i> : categorías	31
De la gruta a Buenos Aires	37
De la gruta al cielo por asalto. Bolivia en el centro.....	43
Invasión-expansión.....	48
Caricatura, distanciamiento y patas en la fuente	59
Anecdótico	69
La Revolución implica una inflexión categórica.....	73
<i>Fragmente, Gespräch y Cromwell</i> : barajando	80
Colofón.....	89
Bibliografía <i>in-esencial</i>	90
Los autores.....	95

NOTA A LA PRESENTE EDICIÓN

Grotexto. Ensayos de (in)definición tiene, como la mayoría de los libros, una historia doble que, a la vez, encierra muchas más. Podríamos decir que comenzó a gestarse con la publicación, en 2006, de *Imperio de las obsesiones*,¹ una reflexión sobre la literatura de Roberto Arlt y propuesta de una nueva matriz crítica para la comprensión de la literatura porteña de la década del veinte. En sus páginas desfilan –en el corso a contramano de Salvadora– Roberto Mariani, Enrique González Tuñón, los hermanos Discépolo, Nicolás Olivari, Raúl Scalabrini Ortiz, casi agazapados bajo el peso de la inmigración, de su fracaso y picaresca. Grotesca.

La apuesta de Carbone, en dos palabras: poderosamente influenciada por las cargas de la inmigración, entre los que tradicionalmente se consideran como polos opuestos del campo cultural de la época (Florida / Boedo) existió un grupo –una Tercera Zona, que aguarda aún su puesta en discusión–, que podemos

1. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes. Disponible en línea en: <www.zora.uzh.ch/33808>.

anudar alrededor de *Los siete locos*. Desarrollaron una literatura con temáticas y estrategias literarias coincidentes: el uso de lo grotesco para moldear en el plano literario un mapa invertido de la realidad –subjetiva, por supuesto– que les tocaba vivir. Una literatura que tiene que ver con la pequeña épica del día a día, con la supervivencia en una ciudad que, modernizada a la fuerza, excluye a una parte importante de quienes la habitan. Tragedias contadas de manera jocosa, dramas dados vuelta y presentados en paso de comedia: esto escribían los escritores de la Tercera Zona, y tan bien, que todavía hoy *Cuentos de la oficina* o *Camas desde un peso* resisten el paso de los años. Prosas trabajadas con cuidado para tramas ancladas en el aquí y ahora de los años veinte: más difíciles de impugnar que la literatura pergeñada por “el Amundsen de Boedo”, los escritores de esta zona intermedia, oscilaron –grotescamente– entre *Martín Fierro* y *Los Pensadores*, Ricardo Güiraldes y Manuel Gálvez. Y en el ínterin, lograron libros tan potentes como para ser olvidados con premura (e interés) por quienes se consideraban dueños de la lengua y de la literatura argentina, prolongados –en el tiempo– por casi la totalidad de la crítica a lo largo del siglo XX.

8 Pero, como toda unidad grotesca, *Ensayos de (in)definición* nace también de otro libro: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*,

de Wolfgang Kayser, editado en Alemania por Stauffenburg y hoy en día inconseguible en las librerías poteñas. Publicado por primera y única vez en Ediciones Nova en octubre de 1950 con traducción de Ilse M. de Brugger, 2012 parecía un buen momento de devolverla al ruedo y a los estantes. No se pudo por cuestiones de geopolítica: hace algunos años, Stauffenburg vendió los derechos de traducción en español *para todo el mundo* a una editorial española que sólo hace circular el libro en España. Las hipotéticas ganancias que podría tener con la venta del volumen *del lado de acá* no justifican los costos de traslado. Esta realidad no impide, sin embargo, que se obture la posibilidad de ediciones locales del libro, con traducciones locales (en rio-platense, con un poco de suerte): los derechos de traducción, adquiridos para todo el mundo, nos dejan –grotescamente– fuera del mapa.

A continuación, entonces, prólogo y epílogo de nuestra hipotética edición del libro de Kayser; una que no pudo ser.

Quedan las ganas, el esfuerzo y este tomito, que con suerte aportará algo nuevo a esta tierra *capusotto*.

El editor

PRESENTACIÓN

La noción de “grotesco” posee una larga tradición en los estudios estéticos en general y literarios en particular, tan vital como los fenómenos que explica. *Grotexto* revisa dicha noción, en un recorrido histórico desde la antigüedad hasta nuestras épocas; un camino sinuoso por distintas geografías y por distintos lenguajes artísticos. Este libro no contiene la mera revisión enciclopédica de una serie artística o de una categoría: el análisis está guiado por la voluntad de dejar en evidencia los esfuerzos de la cultura por mostrar lo que queda afuera de moldes “clásicos”. Frente a las formas cerradas, previsibles, estratificadas, medidas, “bellas”, “puras”, lo grotesco es el terreno de lo extraño, lo desjerarquizado, lo excesivo, lo “feo”, lo mezclado y lo híbrido, lo antitético que no llega a encontrar una síntesis, lo indefinido.

Es ése el terreno que Carbone y Croce recorren para recuperar las voces excluidas de las formas canónicas de “lo bello”. Revisitan los lugares europeos de la aparición de lo grotesco: el Bosco, Arcimboldo,

Brueghel, Rafael, Cervantes, Shakespeare, V. Hugo. Los entretejen también con expresiones latinoamericanas de este impulso de la cultura: ejemplifican con la cultura andina y la negritud; en el río de la Plata, con las voces y las imágenes de Roberto Arlt, de Discépolo, de los “inclasificables” entre Boedo y Florida, con Capusotto y Saborido, entre otros.

En suma, se trata de un libro tan vivo y diverso como el objeto que analiza; si lo grotesco se manifiesta como un índice de la vitalidad de las culturas en que se presenta, *Grotexto* es expresión de una zona del campo intelectual saludablemente más interesado en las formas abiertas, móviles, en crisis y renovación, que en las expresiones artísticas o teóricas que buscan clausurar tradiciones, géneros, significados.

Eduardo Muslip

1. ENSAYO DE DEFINICIÓN

Soledad Croce

*¿Qué son también éstos [mis ensayos], a decir verdad,
sino grotescos y cuerpos monstruosos,
compuestos de miembros diferentes,
sin figura determinada, sin otro orden,
continuidad y proporción que los fortuitos?*

Michel de Montaigne, Los ensayos: “La amistad”

*Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.*

F. García Lorca, “Romance sonámbulo”

A través de “Los tres honrados peñeros”, cuento de Gottfried Keller, Wolfgang Kayser llega a la cuestión medular de su planteo sobre el fenómeno de lo grotesco. El cuento transcurre en la ciudad de Seldwyla, donde tres oficiales que trabajan para un peñero, entran en una absurda competencia al ser dominados como marionetas por una fuerza extraña que ha caído sobre ellos. La estructura general del

cuento está inserta en un esquema cómico y satírico cuyo efecto es la risa. Sin embargo, la atmósfera risueña en la que todo venía transcurriendo comienza a enrarecerse. De pronto, luego de encontrarse absolutamente desorientados, dos de los oficiales vuelven en sí, advirtiéndolo que el plan de sus vidas está arruinado sin que exista ya posibilidad alguna de volver a orientarse. Uno de ellos se ahorca en un árbol; el otro, deambula por las calles, como “amigo de nadie”. El clima narrado, en el que el orden se disloca, por ejemplo, a partir de instrumentos musicales que, colgados al cuerpo, son ejecutados simultáneamente, se vuelve extraño hasta provocar una sensación de asfixia y angustia que nos deja finalmente en completa perplejidad. Algo ha sucedido, algo que, sin embargo, no puede ser interpretado con las categorías de la comicidad ni de la sátira, ni siquiera de la tragedia. La comprobación de estar frente a una configuración grotesca tampoco nos permite una comprensión mayor. Lo grotesco no es una categoría estable y los manuales y libros de estética no nos ayudan gran cosa.

Ante los problemas de definición e interpretación, el análisis de Kayser nos da una clave para comprender una estructuración atemporal de lo grotesco. En su estudio sobre los cambios semánticos del vocablo, indica un paso fundamental que le permite hablar en

términos de evolución: cuando de concepto descriptivo o denominativo de lo concreto, lo grotesco pasó a ser un concepto dotado de atributos netamente interpretativos. En definitiva, cuando dejó de ser un adjetivo-sustantivo y pasó a ser una palabra *significativa*, cambio importantísimo para comprender su función no sólo en las artes plásticas sino también en el ámbito de la literatura. Diferenciándolo de un estilo histórico, como sería el caso del barroco, el grotesco se vuelve palabra significativa cuando remite a *actitudes creadoras*, a *contenidos* y a *efectos específicos*. En esta dirección se busca fundamentar lo grotesco como una categoría estética, siendo para Kayser un concepto estético fundamental. ¿Qué sucede en el cuento de Keller? ¿Cómo interpretar los *cuentos nocturnos* llenos de grotescos de E. T. A. Hoffman o los *Tales of the Grotesque and Arabesque* [Cuentos de lo grotesco y arabesco] de E. A. Poe? ¿Qué decir de *Der blonde Eckbert* [Eckbert, el rubio] de Tieck o de *Die Majoratsherren* [Los mayorazgos] de Arnim? ¿Por qué las categorías de lo cómico, lo satírico y lo trágico no permiten una interpretación de las obras grotescas? Históricamente, se ha vinculado la configuración grotesca con lo tragicómico, equilibrio presente en el *Sturm und Drang*, en el teatro romántico y en el *teatro grottesco* italiano. Sin embargo, la lectura kayseriana indica que lo mons-

truoso, deforme, desquiciante y demoníaco excede tales categorías, requiriendo un estudio más amplio y profundo.

En el análisis de la ampliación del concepto, Kayser se detiene en la descripción de un tríptico del pintor *Hieronymus Bosch* (1450-1516), más conocido como *El Bosco*, artista que considera “quizá el más importante para la representación de lo grotesco en Occidente” (Kayser, 1964: 220). La descripción de esta pintura refleja la discusión que el teórico alemán mantiene respecto de las características propias de lo grotesco. Los paisajes monstruosos de *El Bosco*, su mezcla aterradora de figuras infernales, figuras humanas y no humanas, su desconcertante metamorfosis de vegetales, animales, seres fabulosos y objetos de toda índole, no son el mero producto de las ocurrencias fantásticas y subjetivas de un artista imaginativo y alocado. Lo aterrador en la pintura de *El Bosco* es que representa *nuestro mundo* como aquello que ha perdido todas sus proporciones. En un cuento de hadas, también experimentamos lo extraño y extravagante, sin embargo allí la extrañeza no es el mundo distanciado; estamos en presencia de lo grotesco cuando todo lo que nos es familiar y conocido se revela de repente como extraño y siniestro. La risa se vuelve tensa, casi involuntaria, lo absurdo es experimentado como tal, sin que se vislumbre la

posibilidad de encontrar algún sentido. Esto explica por qué la ambigüedad y dislocación grotesca exceden la dicotomía tragedia-comedia, éstas se mantienen en un marco de sentido que finalmente otorga una explicación. Ante lo demoníaco, la destrucción de todo orden y la angustia, en el juego con lo absurdo que caracteriza a lo grotesco, no hay indicación, no hay sentido, ni orientación, ni horizonte alguno.

Lo sucedido en los cuentos y novelas consideradas grotescas y en las pinturas como, por ejemplo, las de un Brueghel o de un Bosch es el *mundo distanciado*. La definición de lo grotesco en estos términos indica que ha dejado de ser producto de un arte imitativo (en sus funciones básicas de decoración) para transformarse en un acto creativo de interpelación. Kayser reafirma esta transformación al indicar que existe un factor común en los cuadros, estampas y expresiones literarias estudiadas en su libro. El factor común, avalado por la evolución del término, es un dominio tripartito de la representación grotesca: *el proceso creador, la obra y su percepción*. Comparte con la obra de arte una actitud creadora, una estructura que la hace perdurar en sí misma y la búsqueda de efectos específicos. Esta configuración nos permite comprender que la combinación de elementos inarmónicos, fragmentados y degradados parte de una intención estética de destrucción

y aniquilación de conceptos tales como identidad, personalidad y orden histórico. Así, lo grotesco se transformó en una perspectiva crítica que socavó la visión racionalista, en su pretensión de aprehender lógicamente lo real y en su idea de que el hombre puede tener un conocimiento acabado del mundo. El rotundo rechazo de todo legado ilustrado unifica el período comprendido entre el *Sturm und Drang*, el Romanticismo y la Edad Moderna, donde lo grotesco se alza contra la posibilidad de que el hombre obtenga una imagen cerrada y totalizada de sí mismo y del mundo en el que vive. La estética grotesca se encargó de deslegitimar los conceptos antropológicos utilizados por el siglo XIX para pensar y elaborar tanto sus teorías como su síntesis.

El interés teórico por pensar el grotesco como una categoría estética, consolidándolo como objeto de estudio, requiere dejar de lado las formas externas y dirigirse directamente hacia la organización de la obra de arte. De lo contrario, se corre el riesgo de entender lo grotesco como todo aquello que sobra o no puede ser justificado en términos unívocos. Atenerse a la organización de las obras grotescas implica tener en cuenta los procesos perdurables de su producción y de sus efectos con el fin de lograr cierta unidad de interpretación. En este sentido, la identificación de lo monstruoso, la metamorfosis entre animales,

vegetales y seres humanos, la fusión de elementos orgánicos y mecánicos, la transformación de cuerpos reducidos a muñecos y la aparición de autómatas atravesados por la locura, lo demoníaco y lo macabro, son motivos y temas que posibilitan una estructuración atemporal. Así, Kayser logra caracterizar dos tipos o perspectivas de lo grotesco: por un lado, lo *grotesco fantástico*, con sus elementos oníricos y de locura. Por otro, lo *grotesco satírico* con su universo de máscaras, donde el mundo se presenta como un teatro de marionetas cuyas características son el vacío y la ausencia de sentido, típicamente definido por el tópico *theatrum mundi*.

La constatación de que lo grotesco desde sus orígenes, como arte ornamental, señalaba ya actitudes creadoras que apuntaban hacia contenidos y efectos definidos, no explica, sin embargo, *quién produce el distanciamiento del mundo, quién se anuncia sobre ese trasfondo amenazante* (Kayser, 1964: 225). Que esas preguntas deban quedar sin respuesta, dado que la mera posibilidad de nombrar aquello que se apodera de nosotros con tanta fuerza, estremeciéndonos y dejándonos perplejos, sería ni más ni menos que la disolución esencial de lo grotesco, reflejan el carácter atrapante y a la vez desquiciante de toda expresión simbólica, en tanto expresión de la inacabada, incompleta y escindida condición humana. En este

sentido, lo grotesco representa, por un lado, lo *inaprehensible, inexplicable e impersonal*, esto es, el *id o el ello*, una fuerza extraña que gobierna al mundo, a los hombres y a sus actos. Por el otro, el juego permanente con lo absurdo, intrínseco a lo grotesco, conlleva una *secreta liberación*. En la lectura kayseriana, la estética grotesca es una recreación del mundo que otorga una resignificación a partir del acento puesto en lo angustioso,² mostrando como evidente la inclinación humana hacia el horror, el espanto, lo demencial, lo prohibido y lo incomprensible y, a su vez, cierta posibilidad de exorcizar, desterrar (*proscribir, conjurar*) lo demoníaco del mundo.

John Berger, en su libro *The Shape of a pocket*, indica que el infierno de *El Bosco* anticipa el espíritu de nuestro tiempo:

[El infierno] Es un espacio sin horizonte.

Tampoco hay continuidad entre las acciones,

2. “[N]o se trata del miedo a la muerte sino de la angustia ante la vida” (Kayser, 1964: 225). El acento puesto en la angustia puede tener sus explicaciones dado el contexto alemán de posguerra en el que escribe Kayser. Mijail Mijáilovich Bajtin (1895-1975), el otro gran teórico de lo grotesco en el siglo XX, hace una lectura en la que lo angustioso está ausente; por el contrario, en su estudio centrado en la cultura popular, el estilo carnavalesco y el llamado “realismo grotesco” prevalece el aspecto cómico y alegre del mundo donde lo grotesco es una fuerza de cambio, liberación y renovación.

ni pausas, ni senderos, ni pautas, ni pasado ni futuro. Sólo vemos el clamor de un presente desigual y fragmentario. Está lleno de sorpresas y sensaciones, pero no aparecen por ningún lado las consecuencias o resultados de las mismas. [...] Comparemos este espacio con lo que se ve, por lo general, en anuncios y telediarios o en muchos de los reportajes realizados en los diferentes medios de comunicación. Nos encontramos en una incoherencia similar. Lo que profetizó El Bosco es la imagen del mundo que hoy nos transmiten los medios de comunicación, bajo el impacto de la globalización y su malvada necesidad de vender incesantemente. La profecía de El Bosco y esta imagen del mundo parecen un rompecabezas cuyas piezas no encajarán nunca [...] Todas las figuras intentan sobrevivir concentrándose en sus necesidades más inmediatas, en su supervivencia. En su grado más extremo, la claustrofobia no está causada por el exceso de gente, sino por la discontinuidad entre una acción y la siguiente, la cual, sin embargo, está casi al alcance de la mano. Eso es el infierno (Berger, 2004: 218-222).

Sin horizonte, sin continuidad, sin pasado ni futuro, sólo un presente desigual y fragmentado. Supervivencia individual, claustrofobia por tener todo a la mano y no alcanzar realmente nada, ésa es

la imagen de nuestro tiempo. Esa pintura infernal es nuestro mundo y en ese infierno estamos nosotros.

Es en la actualidad de los efectos y del alcance de lo grotesco donde la importancia de una conceptualización y una definición más exacta encuentra toda su profundidad y radicalidad. El distanciamiento del mundo, señalado por el concepto kayseriano de lo grotesco, es aquí el mundo alienado, bajo el dominio feroz de un determinado orden económico, político-social y cultural: el capitalismo. Lo monstruoso, la pérdida de toda orientación, la desproporción, la deshumanización, la mezcla de lo orgánico con lo maquínico representan la relación moderna con la técnica. A esto se refiere el gran dramaturgo Friedrich Dürrenmatt cuando indica que “[n]uestro mundo ha desembocado en el grotesco igual que en la bomba atómica” (Kayser, 1964: 9), concibiendo lo grotesco como la forma más legítima de pensar el presente. El pasado del hombre alienado, del hombre en la era de la bomba atómica, retorna como un lugar vacío, de pérdida e inconcluso, siendo un hombre incapaz ya de imaginar un futuro significativo, quedándole fragmentos de puro presente inacabado. En este sentido debemos pensar lo dicho por Adorno al referirse a la imposibilidad de seguir escribiendo poesía después de Auschwitz; lo imposible es seguir pensando como si Auschwitz no hu-

biese ocurrido. Lo grotesco, como categoría estética, posibilita representar la perplejidad que provoca un mundo como el nuestro, mostrar el tipo de relación que mantenemos en un espacio que, globalizado, atomiza y mata, indicar un modo de comunicación que, comunicando, separa y aísla. Cuando el mundo puede ser relatado como un rostro sin rostro, cuando puede ser pintado a través de figuras sin figura y cuando puede ser teorizado en términos de un mundo humano deshumanizado, definitivamente, nos encontramos en el campo de lo grotesco.

El estremecimiento y la dislocación que experimentamos ante la imagen del infierno son las sensaciones que nos provoca nuestro propio tiempo. El espanto es aun mayor cuando descubrimos que somos parte esencial de ese entramado grotesco que nos espanta. *Los monstruos de esta pintura somos nosotros mismos*. Sin embargo, aun siendo los protagonistas, no somos nosotros los autores de la alienación, del distanciamiento. Podríamos decir que aquello que nos domina funciona por sí mismo, sin nuestra ayuda, o mejor dicho, a través de nosotros, prescindiendo de nosotros para funcionar; aquello que nos domina, es autónomo, impersonal. Conceptualizar lo grotesco no significa delimitar en esa misma definición aquello que nos domina; lo que se logra al configurar lo grotesco es perfilar

modos de manifestar, representar y relatar la escena de extrañamiento, dominación y alienación, adquiriendo así modos de pronunciación sobre y desde el corazón mismo del infierno. La tarea de ensayar una definición de la esencia de lo grotesco a la que se entrega Kayser contiene una indicación: pensar nuestro propio tiempo requiere inevitablemente el encuentro con lo inaprehensible, lo paradójico y la perplejidad; a su vez, que lo grotesco sea la posibilidad de representar el interior mismo del infierno, se convierte en una denuncia y, de esta manera, es una forma de resistencia.³

24 3. En un registro de denuncia y resistencia piensa John Berger su teoría de la percepción, de la que nos habla, a través de algunos relatos, en su libro *El tamaño de una bolsa* (Alfaguara, 2004).

BIBLIOGRAFÍA

- BERGER, John, *El tamaño de una bolsa*, Taurus, Madrid, 2004, pp. 218-222. Los corchetes son nuestros.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1956/1957), *Blätter des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg* [Hojas del teatro alemán de Hamburgo], cit. en Kayser (1964: 9).
- KAYSER, Wolfgang (1964), *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Inge M. de Brugger (trad.), Nova.

ENSAYO DE (IN)DEFINICIÓN

Filosofía (de la historia) del arte y suburbios

Rocco Carbone

Estilísticamente: el grotesco es antiburgués.

Toda estética implica una moral. Es decir, toda estética —a través de ciertas mediaciones— presupone una visión del mundo; y lo correlativo: una ideología política.

Viñas

Another feature of the grotesque is a predilection for the representation of madness. The bizzarre imagination of the lunatic provides the artist with an immense source of inspiration for his strange vision of the world. In addition, lunacy provides the writer with another way of depicting the world as completely ambiguous and unpredictable. Deranged and sane characters are often difficult to distinguish in the grotesque world. If a madman acts in a more rational manner than a normal person, the implication, of course, is that the entire world may be a madhouse.

Troiano

GENERALES

Para hablar de la *ciencia o filosofía del arte* —la *estética*— hay que hablar de las categorías que esta disciplina entrama y que a su vez la articulan: lo bello, lo feo, lo pintoresco, lo sublime, lo trágico, lo cómico, lo kitsch, lo camp, junto con un largo etcétera. Pero sucede que la mera aproximación al tema y a sus categorías excedería en mucho los límites de este ensayo de (in)definición. Entonces, no haré otra cosa sino elegir una categoría nuclear con vistas a contextualizarla dentro de la disciplina. *Lo grotesco*: categoría altamente productiva que desde la estética se desborda hacia todos los suburbios del arte. En relación con ella voy a estructurar un modelo crítico —que especificaré progresivamente por medio de concreciones derivadas de distintas expresiones artísticas— para aplicarlo a situaciones concretas. De la pintura a la literatura. O del cine al humor televisivo.

DESDE~HASTA: ITINERARIOS
VERTIGINOSOS

Para estructurar el modelo crítico aludido, interesa configurar una periodización vertiginosa o, si se quiere, un planteamiento teórico de lo grotesco. Desde su descubrimiento —en tanto motivo ornamental en

las grutas romanas— hasta el Romanticismo —alemán y francés sobre todo— que es cuando *el* grotesco se vuelve *lo* grotesco. Quiero decir: que en ese momento, en el Romanticismo, la palabra se vuelve *significativa*. Mejor: se especifica en tanto *estructura*.

Pregunto: por qué elijo lo grotesco como categoría central de la estética, por qué la planteo como “muy productiva”. Constituye la razón de este ensayo de (in)definición, cierto. Pero también, y sobre todo, “en el dominio de lo artístico es un patrimonio común el conocimiento del canon clásico, que nos sirve de guía hasta cierto punto en la actualidad; pero no ocurre lo mismo con el canon grotesco, que hace tiempo que ha dejado de ser comprensible *o del que sólo tenemos una comprensión distorsionada*” (Bajtin, 1994: 33). Dos: hay otro motivo que justifica mi elección. Muchas de las categorías pertenecientes a la estética se emplean, en ocasiones, en un sentido ahistórico para significar fenómenos distintos de aquellos señalados apelando a su sentido histórico. En el caso de lo *grotesco*, su uso ahistórico se ha difundido hasta tal punto que el lenguaje común lo ha convertido en un sustantivo o un adjetivo que poco —o casi nada— tienen que ver con su alcance y su significado históricos. Si buscamos una definición en cualquier diccionario veremos que generalmente se hace hincapié en ciertas sensaciones psíquicas o significados

que conciernen lo “ridículo”, lo “extravagante”, lo “irregular”, lo “chocante”, lo “burlesco” o “caricaturesco”, lo “grosero”. O algo que sin más tiene que ver con la idea del mal gusto. Ante estas sinonimias más o menos pertinentes conviene recordar que si bien registran ciertos aspectos o diferenciadores de lo grotesco en tanto categoría, *ninguna* representa ni agota su alcance. Por todas estas razones, entonces, se precisa un planteamiento teórico y el esfuerzo para comprender nuestra categoría desde un punto de vista estético.

Para una caracterización y configuración de lo *grotesco* es preciso establecer una periodización. Ésta debe abarcar un período de tiempo que se extiende desde el descubrimiento de un motivo ornamental antiguo, forma pictórica descubierta en ocasión de algunas excavaciones hechas principalmente en Roma (fines del siglo XV), hasta un movimiento ideológico-cultural que modificó radicalmente toda la cultura europea: el Romanticismo. Dentro de éste, dos figuras centrales de la revolución romántica –F. Schlegel y V. Hugo– contribuyeron con sus reflexiones a sistematizar lo grotesco en tanto estructura. Y nos permitirán entender adecuadamente el alcance de ciertas características pertenecientes no sólo al ámbito literario sino también al de otras artes, como

la pintura, el cine o el humor televisivo: los suburbios del título, en definitiva.

Hechas estas salvedades, es el momento de abordar una breve discusión sobre qué es la estética, de qué se ocupa y cuáles son las categorías que la definen. O mejor dicho, cuál es su utilidad. Nuestra categoría no es explicable de por sí, si no se la contextualiza en el ámbito de la *ciencia o filosofía del arte*.

FILOSOFÍA DEL ARTE: CATEGORÍAS

En *La conquista de América* y a propósito del *Diario* de Colón referente a los últimos meses de 1492 y a la naturaleza descubierta en el nuevo continente, Todorov afirma que el almirante se “olvida de sus interpretaciones y su búsqueda de ganancia, para reiterar incansablemente aquello que *no sirve para nada*, que *no lleva a nada*, y que por lo tanto sólo puede ser repetido: la *belleza*” (2003: 33). Colón fija su atención en lo que (le) provoca *placer*. Todos lo hacemos, pero qué sucede si tomamos distancia de lo *bello* y de los rasgos que cooperan en su definición, tales como simetría, armonía, regularidad, equilibrio, serenidad, proporción y medida. Pregunto. El fin del objeto observado sigue siendo provocar placer y suscitar deseo. Para decirlo con la terminología de Rosenkranz —un esteta—, alejándonos de lo bello

llegamos “al lado de sombra de la figura luminosa de lo bello” (2004: 97).¹ Quiero decir, a lo que *sigue siendo* bello en ausencia de sus características. Lo *feo*, entonces. Mo(nu)mento fundamental de la reflexión estética: ya no se privilegia lo *bello* como punto de referencia exclusivo. Lo repugnante en arte también tiene la capacidad de atraer. Si lo *bello* causa placer, fascinación, atracción, encanto, lo *feo* produce rechazo, sentimientos de molestia, desagrado, menosprecio y hasta hostilidad. No por la falta de orden sino por la creación de *otro* orden. Como vemos, *bello* y *feo* se nos presentan como dos conceptos estáticos. Con esta última palabra me refiero al “estatismo” entendido como inmovilidad de lo estático. Bello y feo son conceptos capaces de sugerir positividad o negatividad de sentimientos. No se abren sobre el “espacio de la duda” y por medio de los objetos que los ponen en escena (las obras de arte), no dejan en el espectador ningún sentimiento de perplejidad. Las representaciones artísticas que los “tematizan” nos dejan alternativamente (in)satisfechos o (in)tranquilos. Pero, qué sucede si lo bello se manifiesta *en* lo feo, o al revés, si lo feo invade lo bello. Pregunto. Qué sucede si se conjugan, se mez-

1. La traducción de las citas textuales en otras lenguas son de mi autoría.

clan, se entraman. Y afirmo: se determina la existencia de una *unidad* que paradójicamente se desdobra. Quiero decir, se acuña una *unidad doble* —compleja, contradictoria, y *para nada estática*— y con ésta un “brote” estético. Elementos de índole diversa o pertenecientes a ámbitos diversos, al mezclarse *minimizan* sus peculiaridades para que éstas se *confundan*. En este sentido, “minimizar” y “confundir” son dos verbos que ponen de manifiesto ese “brote” estético que es un principio nuevo. Desde ya: un principio epistemológico nuevo. Se acuña un concepto cuya existencia descansa en la mezcla. Y en la deformidad. Ubicado entre las categorías producto de un hibridaje suscita simultáneamente cierto temor cosquilleante junto con un humorismo satánico o risa infernal, entendida como tétrica y maligna, pero también contagiosa en grado extremo. Penetramos, así, en el espacio de lo *grotesco*.

Y en la Argentina actual, lo encontramos soberanamente corporizado en ese humor televisivo que nace del feliz encuentro entre Capusotto y Saborido. En la Argentina de los veinte, en los personajes dramáticos de los grotescos criollos, que son grotescos por el choque entre su interioridad sensible y la realidad externa que los deshumaniza. El teatro grotesco está poblado de víctimas con las que nos identificamos. La delicada y profunda humanidad

de estos personajes es lo que da la medida de la deshumanización del sistema. Las dramaturgias pertenecientes a la gran constelación del grotesco criollo plantean el conflicto entre la intensidad de la vida interna de estos personajes y su comicidad exterior; su vulnerabilidad interior y la crudeza del medio que los aniquila y reifica. La perspectiva no es demiúrgica sino humana. Ellos sucumben porque asumen dolorosamente una realidad que nunca debería ser tomada como válida para la salvación personal. El grotesco fue usado por los autores argentinos del veinte como medio para acercarse analíticamente a la realidad: tanto en Discépolo, como en Discepolín o en Arlt, fuera de los estrictos márgenes dramáticos.

Bello, feo, grotesco... pertenecen a la estética general. Para evaluar y entender sus problemáticas inherentes es necesario entrar en el espacio circunscripto por esta disciplina filosófica. La estética, desde un punto de vista etimológico, se refiere propiamente a la doctrina del conocimiento sensible, a la facultad de *percibir con los sentidos* (el verbo *aisthánomai* significa “sentir a través de las percepciones físicas”). Esta disciplina se ocupa de estudiar los conceptos que he barajado –apenas– hasta aquí, aunque más que de conceptos debemos hablar de categorías.

otras que integran un sistema abierto habilitado para acoger otras nuevas, son *categorías estéticas* (Milani, 1991). Se trata de nociones esenciales que caracterizan las reflexiones sobre el universo de las artes, y en la sincronía revelan sus estructuras profundas. Las categorías son instrumentos de la filosofía y tienen una relación directa con la “vida estética”. En dos palabras: pueden considerarse como el signo de la realidad y del valor que ésta adquiere en el campo de la sensibilidad humana y de las realizaciones artísticas. No es posible razonar sin establecer un *sistema de valores* (un léxico, si se quiere) y por esta razón precisamos de las categorías estéticas. Quiero decir, ellas permiten que nos pronunciemos acerca del hecho artístico. Sirven para señalar y explorar las riquezas de la sensibilidad estética. Representan una manera de apreciar (y nos ofrecen pautas para orientarnos en) el mundo del arte. Por medio de ellas, la estética se constituye en tanto forma del pensamiento reflexivo.

El término *katēgoría* fue usado por Aristóteles para indicar las diferentes clases del ser o de predicados que pueden referirse a cualquier objeto. Ellas son: ser, cantidad, calidad, relación, lugar, tiempo, situación, estado, acción, pasión. Cada concepto es obtenido por abstracción de la experiencia y juntos constituyen *la base de todos los saberes*. El término

categoría entonces concierne a las propiedades *más generales* que se pueden atribuir a cualquier cosa.

Para juzgar, conocer y orientarnos en el espacio del arte es imprescindible conocer sus categorías. Su conjunto –siempre inestable porque permanentemente modificable– completa y enriquece la proposición de una estética como “ciencia de las formas”. Las categorías median entre nosotros y la representación artística. Constituyen una especie de interfaz entre receptor y obras de arte. Son configuraciones “ideativas”, resultado del vínculo entre los modos que caracterizan los hechos estéticos (presentes en las obras) y nuestra capacidad para percibirlos, ordenarlos, nombrarlos. No obstante la heterogeneidad de las formas y las materias artísticas siempre descubrimos condiciones, temas y motivos que se repiten; más allá del sujeto o el arte en cuestión. Estas constancias de aspectos conforman las categorías. Por eso es posible hablar de la manifestación de una misma categoría en expresiones artísticas disímiles y cuyos lenguajes son diversos, como la literatura, la pintura, el cine o la televisión. El estético es un objeto construido. Resulta de una combinación de datos y de posibilidades que pueden abstraerse para confluir en una estructura, un “molde” general –la categoría– que representa a todos los especímenes de la misma especie. El “molde” que nos ocupa en

este ensayo es de tipo plural, ya que se trata de un concepto cuya ubicación se sitúa dentro de las formas de la risa y el llanto. De una síntesis que expresa la unión de los *tumbeiros* y la llegada de los esclavos africanos a tierras americanas o la unión del ataúd y el primer sollozo, de la fascinación suscitada ante cosas repugnantes y de un descenso al infierno sin horror. Esto es: pulseada que se juega entre dos o más puntas. En este movimiento el lugar de (des)equilibrio implica un estado de transformación. En definitiva, un resumen de lo que Baudelaire llamó *risa satánica*. Una risa que alterna, se funde y confunde con el llanto. Sensaciones provocadas por la belleza simultánea con la fealdad, lo humano que contrapuntea lo monstruoso o la panza de una vieja grávida: síntesis de vida y muerte. Estos son, entre muchos otros, polos entre los cuales nuestra categoría *oscila*. Y oscilar es un verbo fundamental por lo que atañe a lo grotesco. Y por eso, justamente por eso, éste es un ensayo de (in)definición.

DE LA GRUTA A BUENOS AIRES

En el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* leo:

Gruta, 1433. Del napolitano antiguo o siciliano *grutta* (s. XV en italiano *grotta*) que viene del latín

vulgar *crupta* y del latín *crypta*, y éste del griego *krytē*: bóveda subterránea; o *cripta*, derivado de *krytō*: yo oculto. Derivados: *grotesco*, hacia 1550 (*grutesco*) del italiano *grottesco*, dicho propiamente de un adorno caprichoso que remeda lo tosco de las grutas, con menudas conchas y animales que en ellas se crían, más tarde con figuras de quimeras y follajes, de donde luego “extravagante”, “ridículo” (Corominas, 1976).

Aquí, el adjetivo “grotesco” refiere a una pintura ornamental descubierta en las grutas de la *Domus aurea Neronis*. Se alude también, si bien no explícitamente, a que ésta comunica libertad de fantasía (adorno caprichoso), cierta exageración, acumulación desordenada, alteración de los principios naturales y estados intermedios de transformación. Características debidas a los elementos de índole diversa que se conjugan con vistas a confluir en un mismo conjunto. Estos motivos arbitrarios propios del periodo arcaico del arte ornamental en cuestión, serán también constitutivos de lo grotesco en tanto categoría. Como leímos, el término *grotesco* deriva del italiano *grottesca*, e inicialmente refirió a un motivo ornamental en boga entre la segunda mitad de 1400 hasta 1700. Modelo pictórico en el cual aparecen —una variación entre muchas— elementos pertenecientes al mundo humano o figuras humanas

que cumplen la función de columnas, sostenidas, a su vez, por los cálices de flores. Arquitrabes y frontones se presentan bajo la forma de ramas de árboles o caprichosos entretejidos de follaje, flores, zarcillos, a los que se añaden figuras estrafalarias, animales fantásticos, motivos estilizados. Son elementos decorativos de una pintura mural “naturalmente” imposibles y contrarios a la razón. Resalta la incongruencia entre las figuras, inexplicables y que persiguen un significado más allá de todo límite racional y natural. Ponen en escena la anulación de las proporciones naturales (éste es su carácter hiperbólico), fomentan el desequilibrio y, sobre todo, mezclan contrarios. Expresiones imprevisibles y libres, se presentan como el resultado de una “anomalía”. Podrían definirse como el *lugar de encuentro* entre la fantasía y el juicio, la razón y el arbitrio. En este sentido, su carácter es visionario o irreal (pese a que entre sus constituyentes aparezcan elementos derivados de una realidad conocida), y nada separa lo natural de lo “sobrenatural”. Esta condición determina la existencia de un equilibrio pasajero e inestable (la *oscilación* a la que aludí) entre entidades diversas. Para explicitar aún más las características de estas ornamentaciones, a los rasgos ya mencionados pueden añadirse las “leyes” que según Chastel (un teórico de lo grotesco en pintura) las especifican:

la negación del espacio y la fusión de las especies, la falta de fuerza de gravedad de las formas y la proliferación insolente de *híbridos*. Primeramente un mundo vertical enteramente definido por el juego gráfico, *sin espesor ni peso*, mezcla de rigor y de inconsistencia que *hacía pensar en el sueño*. En este vacío linear maravillosamente articulado, formas semivegetales, semianimales, figuras “sin nombre”, brotan y *se confunden* (1989: 17).

Ya entendemos nítidamente que nos encontramos frente a una configuración *ambivalente* porque conjuga variedad y extrañeza. Nos obliga a fluctuar entre ordenaciones de tipo diverso que se reflejan la una en la otra. Arte combinatorio que pone en escena la fusión de lo incompatible, estos entramados nos obligan a *transitar* de un mundo a otro sin establecer prioridades. Conjuntos en los que ningún elemento posee más trascendencia que los demás; entre ellos se establecen relaciones contrastantes, antagonismos fugaces, tipologías opuestas que se enredan con vistas a formar *universos inacabados*. Abiertos. Entonces, nos encontramos frente a la configuración de sistemas en los que cada componente se enreda mutuamente y subsiste sin colonialismos ni imperialismos junto a los demás. Al decir de Kayser, asistimos a un *Wechselmordsystem* (sistema de asesinato recíproco) porque cada elemento neutraliza a

su vecino, siendo asesinado por él en la sincronía. Por ejemplo: en *Las cuatro estaciones* —y en particular en *El otoño* de Arcimboldo—, el dominio vegetal, que coopera para formar un rostro, “asesina” (o empieza a metamorfosearse, sin concluir, en) el aspecto humano, el cual, en un proceso circular, “absorbe” al primero. Se genera así una fuerza centrífuga que posibilita la *no asimilación* entre órdenes diversos y la existencia de un permanente *estado intermedio de transformación*. Se trata de un proceso *ambivalente*, intrínsecamente contradictorio. El asesinato recíproco determina el arranque de algo novedoso e inédito que, en el caso de Arcimboldo, no es ni cara ni fruta, sino ambas ordenaciones al mismo tiempo. Apelo a *El otoño* para sugerir una “idea visual” inmediatamente aprehensible, perteneciente al acervo del arte occidental, pero lo mismo puede decirse de una expresión artística perteneciente a esa “cultura popular en movimiento” que encuentra su concreción en el fileteado de los colectivos porteños y bonaerenses.

Decía: en su significado originario, el término *grotesco* refiere a las grutas de la Roma imperial descubiertas en el Esquilino durante el Humanismo, en las que se halló una fórmula de decoración “inédita”; mejor: olvidada, encriptada, engrutada, sobre la cual se había acumulado tierra para usar ese espacio con

otros fines. En Italia los primeros “teóricos” que le prestaron atención, ya en la época manierista, fueron Vasari en *Le vite de' più eccellenti pittori scultori architetti italiani* (1550) y Cellini en su *Vita* (1558-1566). El primero dio cuenta de su ubicación y función, de la probable intencionalidad de los creadores y de la *supuesta* falta de regla compositiva; mientras que el otro dio razón del porqué de su nombre.²

Entre la primera y la segunda década del siglo XVI se asistió a una reorganización del sistema proporcionado por la ornamentaria grotesca gracias a la intervención de Rafael Sanzio y Giovanni da Udine quienes, en las pilastras papales vaticanas reprodujeron, experimentando combinaciones inéditas, motivos de las grutas de Nerón. En todo caso, corresponde anotar que en la pintura renacentista los motivos derivados de las grutas no ocupaban el lugar central de la representación, sino que invadían y proliferaban en la periferia visual (cornisas, zócalos,

2. Por lo que concierne a la *falta de regla compositiva*, quiero decir que en general las obras de arte estructuradas gracias a lo grotesco dan la impresión de ser producto de una “imaginación alocada” o se presentan como conjuntos que se configuran mezclando, acumulando y deformando elementos de índole diversa sin respetar ley alguna. O, si se prefiere, sin tener el *menor proyecto compositivo*. Esto no es así: amontonando fruta al azar en una cocina no se obtiene *El otoño* sino una pila de verduras.

bóvedas). Los grotescos se usaban para rellenar los márgenes de las escenas, para exaltar (embellecer) las peculiaridades del núcleo central, ocupado casi siempre por una imagen de tipo religioso. Así, el s. XVI, si bien rescató estos motivos, los mantuvo en un segundo plano. Su función estaba supeditada a soluciones artísticas que todavía privilegiaban principios normativos como la simetría, armonía de colores, regularidad de proporciones, unidad espacial, coherencia de la composición. Marcas propias de ese sistema que exalta “el acuerdo lógico entre cada parte de un todo, la armonía de las relaciones que se expresa en números, el ritmo matemático de la composición, la desaparición de las contradicciones en las relaciones entre las figuras y el espacio, y entre cada una de sus partes” (Hauser, 2002: vol. II, 16). La ornamentaria grotesca había hecho su ingreso en las artes, pero todavía imperaba el canon estético clásico (en el sentido de “estilo ideal”, centrado en lo bello). De todos modos, el proceso de su puesta en duda había sido activado.

DE LA GRUTA AL CIELO POR ASALTO. BOLIVIA EN EL CENTRO

Rafael reproduce los motivos propios de las grutas. Experimenta también combinaciones inéditas.

Gracias a éstas, la ornamentaria en cuestión se propala de allí en más con el nombre de *rafaelesca*. Es posible apreciar esto que digo en la *Stanza della Segnatura* (1508-1511), Museos Vaticanos. Allí la bóveda está dividida en cuatro secciones dedicadas a las facultades del espíritu –filosofía, teología, poesía, justicia–, representadas por medio de alegorías femeninas. Cada escena se encuentra contorneada por motivos derivados de las grutas, pero la novedad reside en que sus peculiaridades están hiperbolizadas. Las diferencias entre mundo animal y vegetal han sido aniquiladas, al tiempo que se presenta una extravagante vinculación de ingredientes entre los cuales no hay relación posible. Entonces, la *rafaelesca*, si bien fraguada a partir de estímulos recibidos de la Antigüedad, al exagerar sus características, determina la emergencia de otro rasgo capital de la categoría: la *desjerarquización*. *Desjerarquizar* tiene que ver con anular o suspender las clasificaciones “naturales” a las que nos acostumbra el mundo, la tradición o la rutina. Este nuevo rasgo implica otros como la destrucción de la simetría, la arbitrariedad de las proporciones y las contradicciones en la visión espacial. Se anula el antiguo “estilo” de la calma: los principios estáticos son llevados a una dinámica de vértigos y las ordenaciones de la naturaleza, respetuosas de las leyes de la estática, a las fronteras de lo

absurdo.³ Frente a lo insólito de estos conjuntos ornamentales, podría suponerse que nos encontramos ante un mundo de orden “fantástico”, pero Kayser argumenta que para el Renacimiento la palabra “grotesco” encerraba:

no sólo el juego alegre y lo fantástico libre de preocupación, *sino que se refería al mismo tiempo a un aspecto angustioso y siniestro en vista de un mundo en que se hallaban suspendidas las ordenaciones de nuestra realidad*; quiere decir, la clara separación de los dominios reservados a lo instrumental, lo vegetal, lo animal y lo humano; a la estática, la simetría y el orden natural de las proporciones (2004: 22).

Kayser pone de manifiesto que en el arte ornamental de Rafael, así como en aquél de los demás pintores renacentistas (en cuyos espacios periféricos se imitaba el modelo “neroniano”), el elemento jugueteón que parece primar, *de hecho alterna con otro*. Esto *otro* es de tipo “demoníaco”, entendido como

3. La estática es esa parte de la mecánica que estudia los principios de equilibrio de las fuerzas. Con “estática absurda” me refiero a manifestaciones tanto de los grotescos clásicos como del fileteado porteño, en las que se combinan objetos de gran peso y volumen (como por ejemplo una cabeza de caballo) con soportes leves, muy sutiles (pequeñas ramas, hojas o flores).

lúgubre, macabro. El elemento fantástico y la oscuridad nocturna conforman un universo no cerrado que constituye “el fondo oscuro y siniestro de un mundo más claro y rigurosamente ordenado” (ibíd.). Un universo que responde a la lógica *de las permutaciones* de lo alto y lo bajo –la lógica de las cosas al revés–, porque fuerza la unión de lo separado, aún en sí el contraste indisoluble entre opuestos, como “vida y muerte, u ojo de la cara y ojo del culo” (Paz, 1969: 33). Se trata de sistemas estéticos cuya característica es ser dispersos, contradictorios y, por lo tanto, *abiertos*. Los procesos que en ellos se inauguran *nunca alcanzan una culminación*. El verdadero grotesco no puede ser concluido ni coherente ni estético, muy al contrario expresa una constante (im)perfección, expresa una articulación contradictoria y en la sincronía, doble.

Si todo esto quisiéramos decirlo en términos más latinoamericanos, deberíamos decir *ch'ixi*. Que quiere decir *algo que es y no es a la vez*. *Ch'ixi* en el mundo boliviano/aymara remite y significa una mezcla abigarrada, de aymara y europeo, por ejemplo. La palabra tiene diversas connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, el rojo y el verde. *Ch'ixi* obedece a

la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido, según nos cuenta Rivera Cusicanqui (2010). Un color gris *ch'ixi* es blanco y no es blanco en la sincronía, es blanco y también es negro. Lo que define tanto lo *ch'ixi* como lo grotesco es ese carácter irresuelto, inflexión que les otorga su naturaleza especial.

El correlato más cercano de este mundo —menos de lo *ch'ixi* que de los grotescos renacentistas— son los sueños en los que se suprimen las conexiones reales instaurando una relación “abstracta” entre sus ingredientes, a pesar de que esos mismos ingredientes se nos presentan con agudo verismo. En este sentido, no es casual que la otra formulación surgida en el siglo XVI para nombrar los grotescos fuera: “mezcla de rigor e inconsistencia que *hacía pensar en el sueño*” (Chastel, 1989: 17). Sueños: *sogni dei pittori*. Esto se explica porque tanto el espacio periférico de la pintura renacentista como el de los sueños destruyen las ordenaciones a las que solemos estar acostumbrados. Ambos hacen fallar las categorías de nuestra orientación en el mundo para hacernos participar de otras cuya condición de existencia es distinta.

Vemos así cómo lo fantástico —que parece primar en la pintura italiana renacentista— no es el (único) aspecto definitorio de lo grotesco. De todas maneras,

para que lo señalado por Kayser —o sea: lo angustioso y lo siniestro— sea reconocido como parte integrante y fundamental de lo grotesco, habrá que esperar el final de ese proceso decisivo que de término concreto (grotescos ornamentales) lo convirtió en palabra significativa: en categoría. Faltan todavía tres siglos.

INVASIÓN~EXPANSIÓN

A pesar de que el recorrido tiene aún cierta parcialidad, ya es posible darse cuenta de que los ejemplos mencionados ponen en escena complejas redes semánticas y que el concepto de grotesco puede ser empleado para caracterizar tanto una modalidad, como un estilo o un sentido creador. Ahora veamos cómo a partir de mediados del XVI nuestro concepto se expande tanto visual como geográficamente.

Visualmente. Si con los pintores renacentistas los motivos derivados de las grutas ocupaban los márgenes de sus obras y su función era de relleno, con las composiciones de Arcimboldo, en el Manierismo, asistimos a una invasión del centro de la representación. Con él, el mundo de la periferia, reservado a los grotescos ornamentales, se constituye en núcleo de la imagen: se activa un proceso de nomadismo. Los valores espaciales modifican su signo. Se invier-

ten. Donde antes había dispersión, ahora hay hacinamiento. El espacio se economiza. Arcimboldo, ya en época de su plena madurez artística, en la corte imperial de los Habsburgo en Praga, pintó una serie en que la *fealdad supera a todas las bellezas*. Por primera vez, lo bello se manifiesta *en* lo feo. Me refiero concretamente al grotesco de *Las cuatro estaciones* (1573).

Hacer esta parada en Arcimboldo no constituye un gesto fortuito. Y para demostrar que las características propias de *El otoño* coinciden con los rasgos que he anotado hasta aquí, referentes a los grotescos ornamentales, citaré algunos versos de Gregorio Comanini —contemporáneo del pintor— pertenecientes a *Il Figino. Overo del fine della pittura*. Se trata de un poema de alabanza, un madrigal, al cuadro *Vertumno*. El gesto apelativo presente en el poema interpela al lector. El yo lírico echa mano por ese intermedio a una experiencia aparentemente compartida y le devela al lector “el secreto del nuevo arte” arcimboldeco: criterio de construcción doble, modalidad combinatoria que opera en varios planos al mismo tiempo. Sus versos “traducen” el cuadro en palabras y dan cuenta de la confusión vigente entre ordenes diversos, del aspecto polimorfo y la “unidad doble” de una figura modelada siguiendo la regla compositiva de las *Estaciones*. Más allá de esto, el

poema reseña las sensaciones que una obra grotesca suscita en el espectador, algo inédito para la época:

Qual tu sii, che me guardi
 Strana e difforme imago,
 E '1 riso hai su le labbra,
 Che lampeggia per gli occhi
 E tutto '1 volto imprime
 Di novella allegrezza,
 Al veder novo monstro,
 Che Vertunno chiamaro
 Ne' lor carmi gli antichi
 Dotti figli d'Apollo;
 Se 'n mirar non t'ammiri
 Del brutto, ond'io son bello,
 Ben non sai qual bruttezza
 Avanzi ogni bellezza.
 Vario son da me stesso,
 E pur, sì vario, un solo
 Sono, e di varie cose
 Col mio vario sembiante
 Le sembianze ritraggo.
 Ma fa' severo il ciglio,
 E 'n te medesmo accolto
 Porgi attento l'orecchio,
 Perch' ivi affidar possa
 D'arte nova un secreto.
 Tempo fu che confuso
 Era in sé stesso il mondo,
 Però che '1 ciel col foco,

E '1 foco e '1 ciel con l'aria
 Eran mischiati, e l'onda
 Con l'aria e con la terra
 E col foco e col cielo;
 E senz'ordine il tutto
 Stavasi informe e brutto. [...]
 Felice emulo ardito
 Ei del gran Giove è stato,
 Che, sciogliendo dai campi
 Mille fior, mille frutti,
 Dove n'avea Natura
 Fatto un lieto miscuglio,
 Di quei contesto ha un cinto,
 Membra di questi ha finto. [...]
 Son, che fuor sembro un monstro,
 E dentro alme sembianze
 E regia imago ascondo.
 Dimmi or tu, se t'aggrada
 Di veder quant'io celo
 Ch' or or ne tolgo il velo.⁴

4. Seas quien seas, mires donde mires / mi rara y extraña
 figura / tus labios sonríen / y todo tu rostro derrama hila-
 ridad. / A la vista de tanta impetuosidad [...] / No te das
 cuenta al mirarme / De la fealdad que me hace sentir bello.
 / Tampoco sabes cómo la fealdad / puede superar toda be-
 lleza. / Soy polimorfo y sin embargo uno / y las cosas más
 variadas se reflejan en mi rostro [...] / El atrevido contrario
 de Júpiter / fue feliz en esta obra / al escoger del campo /
 mil flores, mil frutos / y crear así la naturaleza / de esta feliz

La sonrisa surge frente a una representación armónica cuya *apariencia* paradójicamente (o no tanto) es monstruosa. En este sentido, contrariamente a la hilaridad reseñada por Comanini, la sonrisa no puede ser franca o contagiosa porque ese *aparecer* muestra o encubre siempre otra cosa. Otras cualidades, a las que apunta la pregunta afirmativa o el gesto apelativo con el que termina lo extractado. *Vertumno*, como las *Estaciones*, hace reír escandalizando y es por esto que la risa que provoca en el espectador no es convulsiva ni ensordecedora. La otra cualidad que (re)vela produce cierto temor. Su aspecto es desencajado. Se trata de una protesta contra la forma bella. Un manifiesto que en su apariencia caótica tiene algo de agresivo y de autodestructor. Quiero decir: la identidad de una obra grotesca posee siempre (por lo menos) dos ciudadanías, dos “pasaportes” y se expresa “hablando dos lenguas”. Es más, las conjuga simultáneamente. Cocoliche: habla una lengua deforme en la que reconocemos castellano e italiano al mismo tiempo. Lengua cómica por antonomasia, soporte de historias generalmente trágicas. Nos vamos entendiendo, me sospecho.

mezcla / también trenzando una corona / y confundiéndonos con los miembros [...] / mi apariencia es monstruosa / mis cualidades íntimas son venerables / dando la imagen de un rey. / Dime si estás dispuesto a reconocer lo que encubro (Kriegeskorte, 2002: 46-47).

En el caso de *Vertumno*: un organismo “vivo” que aglutina lo vegetal y lo humano, y suscita sentimientos contradictorios. Mezcla y acumulación de ingredientes de índole diversa no atañen sólo a la regla compositiva de la obra, a su modalidad, sino también a las *vivencias psíquicas que suscita* en quién se enfrenta a ella.

La serie de las *Estaciones* de Arcimboldo está compuesta por cuatro cabezas presentadas de perfil. Cada una de ellas está configurada a partir de vegetales pertenecientes a las cuatro estaciones del año. Son “retratos” producidos a partir de una combinatoria de imágenes que se disponen con miras a modelar otra figura, cuya identidad nada tiene que ver con aquéllas que la constituyen.⁵ Ahora bien, considerando que el principio estructural es común a toda la serie (como también a *Vertumno*), para evitar la dispersión, me detendré sólo en *El otoño*. Las observaciones referentes a este cuadro pueden considerarse pertinentes y extensibles también para los demás.

Visto desde cierta distancia *El otoño* exhibe el rostro de un hombre sonriente. Al acercarnos sin embargo lo descubrimos configurado por la acumulación turbulenta y la mezcla de un mismo atributo:

5. Cuando hablo de “combinatoria” me refiero a una disposición en la que los elementos de base son un número fijo y de naturaleza definida.

un sinfín de vegetales, pintados de manera naturalista. Acumulación y mezcla determinan la emergencia de otro rasgo, la *deformación* de las proporciones; quiero decir, la pérdida o suspensión de la identidad. Hay un constante vaivén entre una identidad natural y otra humana. En efecto, hortalizas rosadas despiertan la ilusión de piel, una mezcla multicolor de uvas y hojas, la del pelo. La nariz es una pera. La oreja, un hongo. Aquí se pone en escena la *transición* u *oscilación* de una cara humana a formas vegetales, de manera que se puede transitar de un ordenamiento al otro sin interrupciones y sin que uno (lo vegetal) prevalezca sobre el otro (lo humano). Nos encontramos frente a la multiplicidad que coexiste en la unidad. Es la configuración de un sistema plural, compacto, denso, portador de una singular riqueza significativa porque la transición de una ordenación a la otra es similar a la figura de un ocho, cerrada pero infinitamente recorrible en todas las direcciones. Abierta, por ende.

Arcimboldo utiliza todas las especies de flores, hortalizas, cepas y plantas propias de las diferentes estaciones del año para obtener figuras antropomorfas. Cada forma natural está ejecutada cuidadosamente y posee el mismo valor compositivo que las demás (aquí también se desvalorizan las jerarquías), para que mantengan en el detalle sus peculiaridades

de objeto individual. Pero, al mismo tiempo, cada individualidad logra articularse con el resto, como en un mosaico. Lo similar se vincula entre sí determinando una concordancia entre los elementos con vistas a configurar una forma mayor y *diversamente significativa*. En las *Estaciones* el microcosmos del detalle o del objeto vegetal contribuye a construir el macrocosmos del perfil, y al revés. De este modo el perfil establece una relación innegable con los vegetales y comparte sus propiedades (ya que lo configuran), pero también los rechaza (ya que su índole es distinta). Desde ya: pulseada entre dos puntas. Con Arcimboldo el naturalismo o, dicho en términos filosóficos, el “dogmatismo ingenuo” renacentista, su “teoría reproductiva” de orden mimético, puesta en acto en el centro de la representación, se oblitera. Así, el arte ya no imita a la naturaleza, sino que crea *como* ella.

En Arcimboldo hay un constante juego dual de (des)articulaciones. Cada ingrediente participa simultáneamente de dos ordenaciones distintas. En los retratos mencionados –desde la *micromirada*–, cada vegetal, tautológicamente, es un vegetal. Pero ese mismo vegetal –desde la *macromirada*–, en el ámbito del cuadro, se resemantiza. Se hace otra cosa. Adquiere las peculiaridades de una porción perteneciente a una cara humana. O, si se prefiere, la

combinación de detalles “veristas” colabora a formar un conjunto “fantástico”.

Geográficamente. A partir de mediados del XVI nuestro concepto sufre también una expansión geográfica. Ésta, en su reverso, comporta una variación significativa y una diversificación gramatical.

En lo referente a la expansión, cabe decir que el arte ornamental antiguo de Italia se propaga a otros países europeos. El grotesco cruza los Alpes y sus motivos empiezan a aparecer en trabajos de imprenta, utensilios y alhajas. Junto con esta expansión se determina la aceptación del nombre en su variante sustantiva –*el grotesco*–, casi siempre en plural: suele hablarse de *grottesche* (grotescas). Al lado del sustantivo aparece también el adjetivo –*grotesco/a*–, que se refiere al rasgo más característico de lo que más adelante será reconocido como categoría: lo *monstruoso*, entendido como extraño, no natural, mezcla de dominios diversos. El adjetivo anota la confusión de dominios y por consiguiente la alteración de las ordenaciones naturales. La cualidad que representa se limita a expresar lo desordenado y desproporcionado. En este sentido, la palabra “grotesco@” registra o se refiere a rasgos estimados (todavía) negativamente.

Con el paso al XVII el adjetivo empieza a desvincularse de un objeto concreto (la pintura mural definida por el sustantivo) y es entonces cuando su carácter valorativo se expande. Nuestra palabra en tanto adjetivo empieza a indicar *y significar* algo más o algo diferente respecto de las pinturas encontradas en Italia. Con el paso de un siglo a otro nuestro concepto sufre no solamente una transformación a nivel de categoría gramatical, sino también (y sobre todo) una ampliación a nivel de significado. Ya indica no sólo cierta ornamentaria mural sino que es posible aplicar el concepto a otras expresiones estéticas (como ciertas figuras chinescas), cuyos diferenciadores se asemejan o tienen que ver con la pintura italiana a causa de su mezcla de dominios, de la monstruosidad de sus elementos y de la alteración de sus órdenes y proporciones. El concepto se expande y, alcanzando otras formas artísticas, se generaliza. Ese proceso de transformación en categoría estética (que implica el pasaje de *el* grotesco a *lo* grotesco) al cual aludí anteriormente y que culmina en el Romanticismo, sigue vigente, pero todavía el uso del término se restringe a uno de muchos aspectos posibles: lo *insólito* capaz de suscitar una risa despreocupada. El adjetivo no registra todavía el aspecto *macabro* que, conjugándose con el otro, provoca en el espectador cierto temor, inquietud o resentimien-

to. De todos modos, a pesar de su parcialidad, la aparición del adjetivo hace que se superen los límites semánticos establecidos por el sustantivo. Esta nueva categoría gramatical *modifica la relación del sustantivo con la realidad*. *Grotesco@* en tanto adjetivo se ha alejado de la pintura ornamental mural para referirse, finalmente, a otra(s) cosa(s). Será la revolución romántica la que posibilitará englobar en la misma categoría gramatical también el aspecto siniestro; y es gracias a ella que *el grotesco* y *grotesco@* confluirán en *lo grotesco* (categoría). El Romanticismo acuñará, así, la categoría estética.

CARICATURA, DISTANCIAMIENTO Y PATAS EN LA FUENTE

En los siglos XVI y XVII el concepto adquiere contornos más definidos, pero recién en el XVIII despunta un primer esfuerzo teórico para definir mejor sus contornos. En las reflexiones artísticas del siglo XVIII nuestro concepto adquiere un lugar central. Gracias a la atención prestada a un principio que determinó una reorientación de la estética: la caricatura. Según Baudelaire, ésta constituye toda expresión artística porque todo arte, a la hora de representar, deforma. Entonces, todo arte procede como la caricatura (Baudelaire, 1996: 129 y ss.; 2001: parte V).

En términos generales: se trata de una forma artística que propone una reproducción de la realidad llevada a cabo exagerando determinados rasgos. Es una imitación hiperbólica por acentuación de algunos rasgos específicos de la cosa imitada. Reproduce un modelo exaltando algunas de sus cualidades; y lo hace con la fuerza de una obsesión. Así, cristalizando unos pocos elementos aislados, logra captar la esencia del todo que representa. En la mayor parte de los casos se trata de representaciones cómicas o satíricas (que pueden llegar a la crueldad), en las que lo representado no aparece de manera atractiva. Por vinculación con la caricatura, nuestro concepto adquiere contornos más nítidos. Con la irrupción de ésta se sufrió una modificación importante en el ámbito de la estética. Si hasta entonces la disciplina orientaba y caracterizaba sus reflexiones desde el punto de vista de las “modalidades de lo bello” —quiero decir: se consideraba el arte como una representación *idealizante* de la naturaleza—, con la llegada del XVIII el dominio excluyente de lo estético perdió su centralidad. Con la *época de la razón* se rompieron los esquemas poéticos y normativos de tipo aristotélico como la imitación, la reproducción, la creación; tocará al siglo siguiente hacerlos estallar hasta sus últimas consecuencias. Para decirlo de otra manera: lo bello ya no es la única estructura de lo existente,

ya que lo inconveniente (lo feo) reclama su espacio y empieza a ocuparlo con la caricatura. Wieland intentó su sistematización en pintura, formulando una tipología de lo caricaturesco en *Unterredungen mit dem Pfarrer von **** (1775). Allí distingue tres tipos de caricatura que pueden identificarse parafraseándolas de la manera siguiente:⁶

- Las “realistas”: donde se reproduce la deformidad del objeto tal cual se presenta en la realidad.
- Las “realistas exageradas”: donde se deforma, voluntariamente y con una finalidad precisa, uno o algunos rasgos del objeto representado, pero procediendo de una manera realista, para que la representación mantenga las peculiaridades generales del original y sea reconocible.
- Las “grotescas o fantásticas”: *en donde lo representado no mantiene ninguna relación estable con la realidad*. A saber, para figurar lo que se quiere representar se recurre a lo sobrenatural, a lo absurdo de manera tal que lo representado ya no conserva ninguna marca de semejanza o verdad con su objeto. Según Wieland, operando de esta manera, exagerando hasta llegar a lo absurdo (la “irrealidad”), esas representaciones

60 6. Sigo a Kayser (2004: cap. II) en esta enumeración.

despiertan en el espectador son: carcajadas, repugnancia y sorpresa ante su monstruosa configuración.

Me detengo en el último tipo. Wieland coloca nuestro concepto cerca de la caricatura y a raíz de las sensaciones que registra parece vincularlo también con lo cómico y lo satírico. Con la comicidad: por su capacidad para representar –por medio de aspectos defectuosos, deformes o insólitos– la realidad física o los comportamientos sociales del hombre como ridículos o hilarantes. Y con la sátira: por su carácter polémico, crítico-moralizador o irónico. Tanto la comicidad como la sátira tienen como objeto la representación de la realidad cotidiana (deformada) en algunos de sus aspectos serio-cómicos. Pero más allá de estos vínculos tal vez menos evidentes, el aspecto flagrante que Wieland evidencia en los grotescos el de *no mantener relación alguna con la realidad*. Los estima como expresiones en las que las ordenaciones naturales del mundo, de lo conocido, se desbaratan y por esta razón los considera absurdos. En lo que se refiere a este último punto, Kayser añade a la argumentación de Wieland una idea estimulante: *la relación que lo grotesco entraña con nuestro mundo*. ¿Cómo? Haciendo hincapié en los efectos psíquicos que lo grotesco suele suscitar:

Se despiertan varias sensaciones, evidentemente contradictorias, la sonrisa sobre las deformaciones y la repugnancia ante lo siniestro, lo monstruoso en sí. Como sentimientos fundamentales [...] se hacen notar, la sorpresa, el estremecimiento y una congoja perpleja ante un mundo que se está desquiciando, mientras ya no encontramos apoyo alguno. [...] Pues si interpretamos la sorpresa como una congoja perpleja ante la destrucción del mundo, lo grotesco adquiere una relación oculta con nuestra realidad y un fondo de “verdad” a pesar de que, para Wieland, se había separado justamente de toda verdad (Kayser, 2004: 32).

Resumo. Si Wieland ve el grotesco como *ajeno a la realidad*, producto subjetivo fraguado por una imaginación indómita y turbulenta, que en lugar de proceder por analogía respecto del objeto representado, elige la vía de la diferencia y la desigualdad; Kayser, por su parte, advierte en el grotesco un contenido más profundo. Una vinculación estrecha con lo que desbarata –las ordenaciones dominantes de nuestro mundo– porque se configura a partir de ellas. El estremecimiento se apodera de nosotros con tanta fuerza porque es justamente la seguridad de nuestro mundo la que se pone en entredicho. Es esa seguridad la que prueba ser pura apariencia. Desbaratar nuestro mundo significa tomarlo en consideración.

Conocerlo. Así, lo grotesco, al desarticularlo, lo reordena y resignifica. Si al efectuar estas operaciones lo destruye, por el revés también lo exhibe. En este sentido, designa todo hecho estético en el cual se pone en escena una realidad *otra* —cuyo rostro monstruoso al principio nos resistimos a reconocer, a causa de la hipertrofia, la hipérbole y la mezcla de elementos diversos. Sin embargo, también es cierto que en él es identificable la presencia de elementos preexistentes y pertenecientes a una realidad inmediata y conocida; a pesar de que ésta resulta algo forzada. Se establece así esa relación que Wieland negaba; precisamente así. Llegamos a lo nuclear de esta cuestión:

El mundo grotesco *es nuestro mundo—y no lo es*. El estremecimiento mezclado con la sonrisa tiene su base justamente en la experiencia de que nuestro mundo familiar —*que aparentemente descansa en un orden fijo*— se está *distanciando* [...] y se desarticula renunciando a sus formas, mientras se van disolviendo sus ordenaciones (Kayser, 2004: 38).

Siendo el grotesco un concepto de carácter plural y su unidad, *doble*, los efectos psíquicos que despierta por medio de la obra de arte que se configura gracias a él, son unívocos ambivalentes, como la *risa carnavalesca* que si es jocosa y llena de alborozo, *simultáneamente* es burlesca y sarcástica. Es una risa que a la par del llanto niega y afirma, *en la sincronía*. 63

Con Kayser: el mundo grotesco *es y no es* el nuestro a causa de los contrastes estridentes que conjuga. El efecto inmediato de esta combinación es el *distanciamiento* de cualquier referente concreto. Lo conocido se aleja de sí mismo para definirse de otra manera. Nuestro mundo, conocido y tranquilo, sufre un cambio de signo. Ya no es percibido como “natural” e inmutable. Se desquicia y las fisuras que se abren sugieren inestabilidad y desequilibrio. A las que se puede asociar los significados de ruptura, cambio, catástrofe inminente (que amenaza caída y destrucción, pero también salvación). Se determina una situación ambigua. Nuestro mundo está a punto de desintegrarse, pero sin llegar jamás al estallido final en tanto que estado *extremo*.

Digresión aparente: el grotesco rechaza las situaciones extremas. Privilegia los estados intermedios de transformación. Inaugura o promueve la activación de algo que no se cumple en su totalidad, no se lleva a cabo completamente, sino que queda en una situación intermedia. Su dominio es lo provisorio: lo hecho a medias. Por esta razón, cualquier extremismo o fundamentalismo –problemáticos porque incapaces de coexistir con otros sistemas de creencias, su lógica lleva ineludiblemente a la violencia– se ubica siempre fuera de su radio de acción.

Retomando: en el mundo grotesco se suspenden las ordenaciones a las cuales estamos acostumbrados, fallan las categorías que nos orientan y empezamos a participar de otras que nos suscitan rechazo por su condición de existencia, que es distinta. El grotesco hace añicos la realidad para configurarse con lo que desarma: elementos pertenecientes al ámbito de lo conocido. A la hora de forzar la unión de lo distante y distanciar lo familiar, pone en escena la distorsión, nos “vende” la ilusión de haber ensamblado algo inverosímil. Desde más cerca lo que vemos es que el grotesco determina la formación de un universo que exhibe cierto orden, nos hace creer en él y cuando menos lo esperamos nos propone la emergencia de *otro* orden. La irrupción de este último disuelve el equilibrio primero junto con sus ordenaciones. Así surge la *ostranenie*, el extrañamiento. Un caso elocuente de eso lo encontramos en *Historias de cronopios y de famas*: “Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo” (Cortázar, 1981: 13) donde, luego de una serie de seis ejemplos, aparece uno con un enfermo y un médico. En él, tras la consulta, el enfermo se siente alentado, hasta feliz, porque el médico –por medio de un conjunto de reglas ordenadas, racionales y científicas– le asegura que en una semana estará bien. Así se construye un universo con un primer orden y su relativo equilibrio. Un univer-

so que nos resulta conocido: todos hemos pasado alguna vez por una consulta similar. Pero cuando el paciente entreve que el médico lleva puestas *medias de mujer*, sobreviene el *miedo* anunciado en el título. Las medias traen a colación un segundo orden que irrumpe de manera violenta y disuelve el equilibrio primero junto con sus ordenaciones. Para asignar etiquetas, aproximativas desde ya: lo irracional a la hora de posarse sobre lo racional, suspende parcialmente su existencia y lo transforma en otra cosa. Nos encontramos frente al mecanismo esencial del grotesco: nuestro mundo rutinario, ordenado, tranquilo (en tanto predecible), de pronto entra en un proceso de derrumbe. A la comodidad inicial se sobrescribe el miedo, la preocupación, la incomodidad ante una realidad en la que no encontramos apoyo y nos inquieta. Se da vida a situaciones sorprendidas por lo extrañas, cuya lógica no es la de los elementos asociados, sino una de otro tipo. Casi una a-lógica. Ésta determina en el receptor/espectador inestabilidad, sentimientos encontrados, contrastantes, ante un “estilo” capaz de crear un mundo que bascula, titubeante, entre realidad e irrealidad.

El espectador experimenta desorientación. Por ejemplo, de la confusión de dominios entre lo humano y lo vegetal surge lo *monstruoso*, pero se trata de un monstruoso que no infunde temor, *o no*

solamente, porque nos empuja también a la risa. Por cierto, no a una risa despreocupada y contagiosa, sino a una nerviosa. Por esta razón, más pertinente que “monstruoso” es hablar de *desproporción* —por lo desordenado o por el *orden invertido* que se pone en escena—, o de *patas arriba*. O de la subversión que implican las patas en la fuente.

Desorientación o efecto distanciador son producidos por una ironía solapada vuelta sarcasmo y por un humor teñido de socarronería. Ambos, lejos de estimular la sonrisa, promueven un sentimiento de angustia. Condición ésta que despierta efectos psíquicos particulares o, mejor, sensaciones de orden contradictorio: la sonrisa frente a las exageraciones o a las marcas burlescas, a la que pronto se superimprime un estremecimiento causado por las deformidades. Lo que en un principio es un sentimiento franco y contagioso pronto se vuelve angustioso y a la comodidad se le suma una desconfianza ante un “lugar” en el que no logramos orientarnos. Se nos priva de la seguridad que (nos) inspira nuestra imagen del mundo, respaldada en la lógica y la sensatez.

En definitiva, a causa de los contrastes estridentes del mundo grotesco, lo que experimentamos es un sentimiento de *perplejidad*, de duda acerca de lo que sucede y sobre todo de cómo reaccionar frente a ello. Se trata, para decirlo con las palabras que Kayser usa

para referirse al *Satyros* de Goethe, de sensaciones “como si se nos quitara la tierra firme bajo los pies, mientras a nuestra sonrisa se le asocia un leve estremecimiento producido por el distanciamiento del mundo” (2004: 48).

ANECDOTARIO

Con Wieland llegamos al siglo XVIII y vimos cómo problematizando la caricatura se definen mejor los contornos del grotesco. Ahora es el momento de elegir entre la opción de Kayser —quien cree que el grotesco presenta nuestro mundo sin sus proporciones habituales— y la de Wieland —quien lo estima como algo ajeno a la realidad y puramente subjetivo. Para fundamentar mi opción recurriré a un ejemplo cuyo valor es más bien anecdótico: la pintura flamenca del siglo XVI. Más precisamente: la de Pieter Bruegel “el Viejo”.

Generales: una gran porción del mundo bruegeliano está configurada por una mezcla entre lo real y lo imaginario. Lo visible y lo soñado. Sus personajes aparecen deformados y el todo exhibe un horror concreto y directo. Siguen algunas preguntas: al contemplar sus lienzos, ¿experimentamos sólo sorpresa frente a los detalles fantásticos? ¿Nos encontramos ante un mundo conocido que descansa sobre un

orden fijo? Rápidamente: en Bruegel apreciamos un *distanciamiento* del mundo que lo circundó por medio de la inserción de figuras espectrales en él. A lo conocido, “el Viejo” le suma una perspectiva inédita que logra por medio de una *Verfremdung*, *ostranenie* o *distanciamiento* (que en definitiva son lo mismo). El mundo se vuelve insólito al someterlo a una distorsión. Bruegel toma nuestro mundo y lo vuelve grotesco. Si miramos sus lienzos superficialmente podemos reírnos, pero cuando nos detenemos en los detalles, nuestro estado de ánimo pronto se modifica. Empezamos a ver figuras monstruosas, caras deformes, niños envejecidos prematuramente. En los *Refranes holandeses*, otra obra de “el Viejo”, también conocidos con el título “prebajtiniano” de *Mundo al revés*, es fácil creer que nos encontramos en un manicomio al aire libre. Los personajes representan a todas las clases sociales y en sus fantásticas actividades personifican absurdos proverbiales. Hasta aquí, la opción de Wieland porque lo que vemos es ajeno a nuestra realidad y deberíamos estimarlo, entonces, como producto de una imaginación indómita. Pero, avancemos todavía un poco más. En ese cuadro podemos apreciar algo que se asemeja a un estanque sobre el cual se ha edificado un puente, en cuyo extremo derecho hay una torre. De ella sobresale una habitación de madera de donde emergen

un par de nalgas o, sin más, el detalle de un “buen culo”. Sea: exactamente debajo de esas nalgas, en el agua, asoma un pez que parece estar comiéndose a otro pez. Pero, ¿es realmente eso? La escena —que exhibe lo que Bajtin denomina “bajo corpóreo”— es fuente evidente de hilaridad y de rechazo (¿y si lo que parece un pez fuera en realidad algo caído de arriba?). O sea, es difícil desconocer el espíritu burlón de ciertos rasgos de la obra de Bruegel. Pero junto a lo episódico, lo pasajero o trivial encontramos otras peculiaridades.

Si seguimos recorriendo el cuadro podemos apreciar dos detalles semejantes, especulares. Sobre la parte derecha, al lado de una choza, aparece un monje arrodillado frente a un Cristo que lleva barba postiza y le concede la absolución. Si nos fijamos en esa especie de zaguán de techo verde que ocupa la parte central de la pintura, asistimos a una escena parecida. Un campesino arrodillado frente a un cura, pero éste no es un confesor, ni un diablo, sino una figura monstruosa cuya cara deforme en lugar de pelo tiene cuernos o ramas. En este detalle se patentiza cómo en nuestro mundo irrumpe una perspectiva inédita que lo vuelve insólito. Estas dos escenas se basan en la heterogeneidad de elementos que muestra el conjunto y en la mezcla de dominios de lo existente.

Lo que vemos no podemos adjudicarlo sólo a la imaginación de Bruegel. Él recoge informaciones de su tradición, básicamente de los refranes flamencos (tematizados en el título de la obra), de la tradición cristiana y de su predecesor: Hyeronimus Bosch (Kayser lo cuenta con todo detalle). Procediendo de este modo, el grotesco implica una relación con *nuestro mundo*.⁷ Sus manifestaciones se refieren a una realidad preexistente y conocida. En este caso, la holandesa del XVI. Gracias al grotesco nos percatamos de la posibilidad de un mundo diverso (sólo parcialmente conocido), de otro orden y de otra estructura de vida. En definitiva, de que nuestro mundo no obedece a reglas fijas e inmutables, como solemos creer para tranquilizarnos con la (auto)construcción de un simulacro que apela a una vida apacible y relativamente feliz. Esto es, que el grotesco:

ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos [...y sobre todo], ayuda a *liberarse de ideas convencionales* sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar *con ojos nuevos* el universo, comprender hasta qué punto *lo existente es relativo* y, en consecuencia

7. Esto es lo que llamo “nuestro mundo”: el mundo humano, el mundo de las medidas, de las cantidades, de las direcciones, de las relaciones.

permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo (Bajtin, 1994: 37).

El grotesco no es ajeno a nuestro mundo y producto de la subjetividad de un artista que hiperboliza su obra hasta convertirla en un objeto parecido a un sueño, en algo similar a una fantasmagoría o en un alarmante engendro imaginado por un loco, sino que nos presenta lo que conocemos, *privado de su aspecto habitual*.

LA REVOLUCIÓN IMPLICA UNA INFLEXIÓN CATEGÓRICA

Ahora es el momento de avanzar sobre un período decisivo para la aparición de la conciencia de la estética moderna. Sin embargo, no pretendo plantear el problema del Romanticismo en su complejidad cabal, sino descubrir cómo se lleva a cabo el pasaje de *el* grotesco a *lo* grotesco. Cómo se acuña la categoría. Me interesa comprender especialmente *la teoría romántica de lo grotesco*.

Contextualizo. Se trata del primer movimiento estético-literario en el sentido moderno que se difundió en todos los países europeos, aunque sus manifestaciones se dieron con cierto retraso en algunos de ellos: España, por ejemplo. Desde allí se propagó hacia los países latinoamericanos en donde

arraigó con mucha posterioridad. Para no abundar: *El matadero* de Echeverría es de 1837-1840 (ca.). Es posible hallar un período “romántico” en todas las literaturas europeas, pero en épocas diversas y con desarrollos distintos.

No tengo la ambición de examinar la dimensión filosófico-literaria que determinó el nacimiento de una nueva sensibilidad, pero para dar cuenta de cómo *el* grotesco se configuró en tanto categoría estética, no puedo soslayar completamente esta tarea. A pesar de que los historiadores de la literatura confieren al movimiento romántico una notable amplitud cronológica —a lo largo de la primera mitad del siglo XIX—, no extraña hallar la palabra “romanticismo” en relación con la segunda mitad del siglo XVIII. En el ámbito germánico —foco de la revolución romántica— su extensión fue mucho más modesta y cabría circunscribir su apogeo a los años treinta, cuando no a los veinte de 1800. De hecho, no es lo mismo hablar de romanticismo en literatura o en filosofía.

Generales: el Romanticismo se desarrolló gracias a una orgánica sistematización teórico-estética surgida en Alemania en los años de transición del siglo XVIII al XIX. Allí se empezó a emplear la palabra *romántico* en términos positivos, extendida a una actitud espiritual y estética. Novalis formuló su campo

de aplicación, pero fueron las precisiones teóricas de los hermanos Schlegel —quienes la usaron en relación con la polémica en contra del Clasicismo— las que transformaron el término en bandera de un nuevo movimiento. El Romanticismo alemán fue teorizado entre 1798 y 1804 por el Grupo de Jena, aglutinado alrededor de la revista *Athenäum*. Este grupo nunca usó el término “romántico” para autodesignarse en tanto escuela, a pesar de usarlo reiteradas veces en sus escritos para denominar a la vez una poesía derivada de la cristiana medieval-renacentista y referirse a la poesía auténtica por venir. En efecto, la teoría romántica del arte se define por su *naturaleza proyectiva* (proyección: futuridad, fe progresiva, lanzamiento de lo que está por venir).

Ya en 1797, en *Über das Studium der griechischen Poesie* [Sobre el estudio de la poesía griega], F. Schlegel propone las tesis del primer grupo romántico. A pesar del título y del enfoque, evidentemente clasicistas, en el sentido de que se adjudica a la poesía griega un valor “positivo”, el texto contiene algunos de los que serán los distintivos del arte nuevo moderno. Trata profusamente las “literaturas modernas” (autores “posclásicos” como Dante, Shakespeare, Cervantes) y hace hincapié en la diferencia entre éstas y la “literatura antigua” (la griega, desde la epopeya homérica, la lírica, la tragedia y

la comedia, hasta Aristófanes). Estos primeros románticos formularon la noción de “arte romántico” reflexionando sobre las relaciones existentes entre el arte al que bautizaron con dicho nombre y el clásico. Si la literatura antigua hundía sus raíces en la naturalidad de la religión griega, las modernas hacen lo propio en la *artificialidad* de la religión cristiana. Si el objeto del arte griego era la naturaleza, el del cristiano es la historia; y si el griego “aborrece” lo amorfo o no delimitable, el arte cristiano enfatiza precisamente estas características. Schlegel las reseña al afirmar que las obras poéticas modernas no producen *contento* ni *armonía* ni *perfección* (distintivos propios del arte clásico). De ellas se obtiene, en cambio, un sentimiento de *insatisfacción*. Si el dominio de la estética clásica era la *belleza*, el ideal de las obras modernas está lejos de lo bello, ya que son representaciones de lo *feo*: exceso, falta de unidad, de orden y armonía. Correlativo de lo bello es lo *ideal* (propio del arte clásico) y complementario de lo feo es lo *característico* o *individual* (propios del arte moderno).⁸

8. “Ideal” alude a la representación de un objeto no como *es en realidad*, sino despojado de esos rasgos que no responden a una norma abstracta de representación. Mientras que lo *característico* —a la hora de la representación— privilegia lo distintivo, lo que *caracteriza* al objeto y lo diferencia de los demás elementos de la misma especie. Los *huevoitos kirner* de

Como dije, a estos pares les corresponden lo *natural* y lo *artificial*. Este último se manifiesta por medio de la *mezcla* omnipresente en el arte moderno, en el que los géneros se hibridizan. Así, lo romántico busca la mezcla de géneros heterogéneos, mientras que lo clásico se inclina hacia el imperio de las reglas (Schelling, 1986).

Gracias a F. Schlegel lo “inconveniente” se transforma en un momento central de la modernidad y lo *feo* se convierte en el núcleo de una reflexión estética que ya no privilegia lo *bello* como punto de referencia exclusivo. Además de lo bello, lo que deja de privilegiarse es su correlativo, el *placer*, por medio del cual se filtra la idea clásica de que la experiencia estética se define a partir de él. Quiero decir, *nada* cabe concluir sobre el carácter del arte en general y de un objeto estético en particular a partir –*solamente*– del efecto que suscita en el sujeto que mira, escucha o lee. Los autores de la *Romantik* obliteran el rol nuclear del *placer* para hacer hincapié en el acceso al conocimiento que posibilita el arte: la llamada “verdad”. En este sentido, trasladan su atención hacia la obra y su creador. La ciencia del arte elige la obra en tanto eje alrededor del cual articular sus reflexiones

y por lo tanto deja de ser una estética que privilegia el modo en que se percibe el arte. Nos encontramos frente a una *estética de la obra* y ya no de la recepción. Con el Romanticismo la estética se abre a la consideración directa de las obras de arte y empieza a pensarse a sí misma como “filosofía (*de la historia*) del arte”. Se plantea una comprensión *histórica* de los fenómenos artísticos.

A todo esto, una precisión: los románticos no niegan lo bello (y su correlativo: el placer). Ni consideran la idea de belleza como algo accesorio. Simplemente no la consideran como *el* dominio de lo estético. Se trata de la primera manifestación de lo que será la revolución romántica que, entre otras cosas, reivindica lo característico, lo individual y sobre todo lo *artificial*, configurado gracias a la mezcla, lo heterogéneo, lo híbrido. Todos ellos, rasgos interpretados como caracteres propios y positivos de una nueva forma de arte. Empieza a emerger la razón por la cual el grotesco adquiere trascendencia en la reflexión romántica.

Ampliando: el epicentro del estallido romántico, a partir del cual el ordenamiento clásico de las categorías estéticas resulta desbaratado, es la noción de *belleza*. Ésta pierde su carácter central, hecho que empuja a repensar el rol de algunas categorías que carecían de derecho de ciudadanía en las teorías

precedentes (dado que se entendían como conceptos faltos de valor estético). En primer lugar, lo *feo* y uno de sus aledaños, lo *grotesco*. Lo bello empieza a conceptualizarse como *una parte* de lo que el arte produce. Ni siquiera la más importante. En el arte moderno ya no hay una sola, sino innumerables formas de belleza. El principio del arte moderno ya no es lo concluso y suficiente en sí mismo, sino lo *interesante*, a pesar de que sus expresiones ponen de manifiesto lo inacabado, lo (in)completo a medias, a mitad de camino entre una perfectibilidad por venir y una imperfección ya superada. Y a contraluz de lo *interesante* se trasluce lo *característico*. Un arte que privilegia estas peculiaridades no solapa los defectos, las imperfecciones o lo desagradable. Entendemos finalmente porqué el grotesco se acuña como categoría en este periodo. Por su capacidad para sintetizar la estética romántica como –parafraseo a Novalis (1993: 173)– *el arte de convertir un objeto en extraño y sin embargo conocido y atrayente*. Por su parte, F. Schlegel discutirá una teoría de lo *feo* como término complementario de la totalidad estética. Formulará sus declinaciones para dar razón, en las artes, de la existencia de lo repugnante, lo horrible, lo extravagante, lo chocante. Así lo grotesco, entre otras categorías producto de un hibridaje, adquiere una potente trascendencia, en tanto capaz de suscitar

interés. Capta la atención del espectador porque lo estimula con efectos inéditos a partir de la *mezcla* injustificada de dominios diferentes, de la *falta de medida*, entendida como deformación o exageración, y de la *multiplicación* de un mismo atributo, entendida como acumulación.

FRAGMENTE, GESPRÄCH Y CROMWELL:
BARAJANDO

Hacia el final. Las propuestas formuladas en *Über das Studium...* encuentran una continuación en la revista *Athenäum* (1798-1800), en la que F. Schlegel publica varios “Fragmente”. Estos apuntan a una configuración más acabada del concepto de “romántico”, pero habrá que esperar el *Gespräch über die Poesie* (1800) [Diálogo sobre la poesía] para una exposición eficaz y sintética de la nueva estética.

Fragmente y Gespräch über die Poesie. Los pondré en paralelo –digo, barajando levemente– con una especie de manifiesto del romanticismo francés: *Préface à Cromwell* (1827) de V. Hugo. Se trata de textos programáticos que volvieron *significativa* la palabra grotesco. Le concedieron derecho de ciudadanía en el ámbito de la *filosofía del arte*. Gracias a ellos, el grotesco *adquiere y profundiza su carácter siniestro*. Se define como una categoría *fuerte* de lo romántico y se especifica en tanto *estructura*.

En el *Gespräch*, Schlegel nos proporciona un puñado o conjunto de obras literarias que considera grotescas. Así, nuestro concepto se constituye en eje de las reflexiones del primer Romanticismo. Incluso cuando se refiere a su propio bosquejo de novela –*Lucinda*–, que debía estructurarse gracias a los principios de la nueva poética, hablará de ella como de una obra grotesca, aunque para calificarla use el adjetivo “arabesco” (en alusión a un arte de tipo combinatorio). Este término, en los *Fragmentos*, se expresa con una fórmula extensible al concepto de grotesco: “Esta confusión artificiosamente ordenada, esta atractiva simetría de contradicciones, este maravilloso y sempiterno cambio de entusiasmo e ironía que vibra aún en los miembros más insignificantes del todo, parécenme ser, por sí mismos, una mitología indirecta” (cit. en Kayser, 2004: 52). Ya que para Schlegel la mitología es “una obra de arte de la naturaleza”, se entiende porqué considera el arabesco como una mitología *indirecta*, donde el adjetivo tiene el valor de *artificial*. Evidente: Friedrich no se refiere a nuestro concepto tomando en cuenta las ampliaciones que sufre en el siglo XVIII,⁹ sino que toma en cuenta sus inflexiones clásicas. Quiero

9. Con Wieland y la vinculación con lo caricaturesco. Vinculación que suponía el agregado de un sentimiento de repugnancia (suscitado por los ingredientes siniestros, cuyo

decir: no toma en cuenta el aspecto siniestro del grotesco. Alude a él teniendo como referente la pintura de Rafael Sanzio y lo que se dio en llamar *rafaelesca*: un mundo de orden fantástico en el sentido de “juguetón”. Afirmación ratificada por Bajtin al señalar que Schlegel: “Lo considera [el grotesco] la mezcla fantástica de elementos heterogéneos de la realidad, la destrucción del orden y del régimen habituales del mundo, la libre excentricidad de las imágenes y la ‘sucesión del entusiasmo y la ironía’” (1994: 43).

En definitiva, Schlegel considera nuestro concepto de manera fechada. Pero paradójicamente es en este momento cuando se modifica su valoración y clasificación. La función que el filósofo alemán le asigna –y en esto estriba la novedad– tiene que ver con reconocerlo como la forma más antigua de la fantasía humana y la natural de la poesía: base de todo arte elevado. Y aunque las obras de esa época son incapaces de formular una poesía elevada, es a través de lo grotesco que se preparará el camino de la poesía por venir: la romántica. Hasta reconoce que “esos grotescos [...] son todavía los únicos productos románticos de nuestra edad nada romántica” (cit. en Kayser, 2004: 53).

carácter es abismal) a la sonrisa (ocasionada por los ingredientes deformes).

Otra función que se le asigna al grotesco es la de posibilitar la comprensión de autores como Cervantes, Ariosto y Shakespeare. Esta última mención no es casual, ya que el cisne de Avon es considerado como pináculo de la poesía romántica: sus dramaturgias hacen emerger bello y feo en la sincronía. En sus piezas la belleza nunca se presenta libre de “escorias impuras” y estas combinaciones son un instrumento para llegar a la representación de lo *característico*. Shakespeare sirve de modelo porque sus textos renuncian a las constricciones de la obra cerrada e introducen como fundamento propio un principio constructivo libre. Representan el máximo ejemplo de la mezcla de ingredientes de índole diversa que se (con)funden en un mismo conjunto. Rasgos que según estima Schlegel deberán estar presentes en toda obra romántica. Basta pensar en *King Lear*, en la simultaneidad de los fenómenos naturales o humanos en los que se hace hincapié: “el sol y la lluvia al mismo tiempo”; la coexistencia de las “sonrisas y las lágrimas” de los personajes. O en *Titus Andronicus* cuando por ejemplo Marcus Andronicus le pregunta al protagonista, que acaba de entrar en escena con una mano cortada de cuajo: “Why dost thou laugh? It fits not with this hour”, y aquél responde: “Why, I have not another tear to shed” (Shakespeare, 1995: Act III, Scene I).

Sintetizo y luego avanzo, aunque cronológicamente retroceda. En el *Gespräch* se señalan los distintivos más evidentes de nuestro concepto: el aspecto híbrido resultante de la mezcla, la acumulación, la confusión y hasta su tinte fantástico. Sin embargo, se soslaya el terror producido por lo que anteriormente llamé *distanciamiento del mundo*, que disuelve las ordenaciones a las que estamos acostumbrados. Una concepción palmariamente distinta se plantea en los *Fragmente*, en donde además la noción de grotesco es independiente de la de arabesco. Aquí el adjetivo “grotesco” registra de manera contrapuntística –junto con el aspecto fantástico, ridículo e hilarante–, también un matiz “nocturnal”, “oscuro”.¹⁰ A su gama significativa se agrega el aspecto “horroroso” dejado de lado en el *Gespräch*. *El grotesco entra en la historia*: énfasis. Se acuña *lo grotesco*: la categoría. Y con ella se da cuenta *de la multiplicidad* de aspectos de las formas artísticas que representa. *A partir de ese momento, los diferentes matices van penetrando los*

10. En el grotesco romántico, la risa –al conjugarse con la “gravedad” que producen el miedo o el dolor– se reduce y toma la “forma” del humor, la ironía o el sarcasmo: “Deja de ser jocosa y alegre. El aspecto *regenerador* y positivo de la risa [propio del grotesco medieval y renacentista relacionado con la cultura cómica popular] se reduce extremadamente” (Bajtin, 1994: 40).

enunciados. Lo grotesco se define hasta las últimas consecuencias en tanto *concepto mezclado*. Dicho de otro modo: el principio cómico sin el principio trágico, o viceversa, *volverían lo grotesco imposible*. Y una vez más: “Grotesco –así lo enuncian los *Fragmentos* 75, 305, 389– es el contraste pronunciado entre la forma y argumento, la mezcla centrífuga de lo heterogéneo, la fuerza explosiva de lo paradójico, *que son ridículas y al mismo tiempo producen horror*” (Kayser, 2004: 55).

Y ahora avanzo a secas. Lo grotesco fue tomado en consideración también por *Préface à Cromwell* (1827) de Hugo. A través de la figura del político inglés Oliver Cromwell (1599-1658), Hugo se interroga acerca de la legitimidad del poder. Esta elección no es fortuita sino funcional a la teoría formulada en el prefacio porque Cromwell es un ser plural, polimorfo e híbrido, con mil caras. Se trata de un ser complejo, unión de contrarios, ya que en él conviven “mucho mal” y “mucho bien”, “genialidad” y “mezquindad”. Más que la obra en sí, lo que llama la atención es el prefacio, que sigue conservando su valor debido a la sistematización de la teoría de lo grotesco. El texto articula su exposición por medio de pares de contrarios: bajo y alto, carnal y espiritual, feo y lindo, grotesco y sublime. Y es en este último que fija su atención, permitiendo la

definición de una nueva categoría histórico-literaria y el reconocimiento de la existencia de un principio natural.

Hugo considera que lo que distingue el arte clásico del romántico es la ausencia de lo *feo* en el primero y señala que el cristianismo acerca el arte a la verdad, al tiempo que le enseña que si el mal se mezcla con el bien, la luz con la sombra, lo deforme con lo gracioso o la figura de Dios con la del Diablo, entonces también lo incompleto puede resultar armonioso. Hace hincapié en la multiplicidad de lo feo y lo opone a la singularidad de lo bello porque el primero tiene la capacidad de ofrecernos continuamente aspectos nuevos, incompletos, que se oponen a la simetría y armonía absolutas del segundo. Empieza a entenderse que la poesía puede (y debe) proceder como la naturaleza: vincular en sus creaciones lo perfecto con lo imperfecto, lo atractivo con lo repugnante, lo bello con lo feo. Con esta constatación, también en el escrito programático del romanticismo francés se reconoce la centralidad de un arte de tipo combinatorio que pone en escena una *confusión artificiosamente ordenada*, la ambivalencia. Nos encontramos frente a una declaración de principios que evidencia la existencia de un motivo “extraño” a la Antigüedad. Figuras “desagradables” por su aspecto híbrido –Sirena, Medusa, la Esfinge, 85

el Minotauro, los sátiros...— no resultan ajenas al arte clásico, pero ocupan una posición subordinada. Al canon de belleza clásico —que descansa sobre la separación de los estilos— se opone un tipo de *belleza invertida*, cuyo carácter híbrido y fundado en la mezcla ya no se estima como anomalía sino como riqueza. Un aporte positivo que determina nuevas posibilidades expresivas. Este ademán implica un duro golpe al canon estético idealista. El punto de gravedad del nuevo motivo descansa en lo trastocado, la deformación, la fealdad, lo contrahecho, lo horroroso. Estos, más que conformar una serie, son solamente algunos aspectos del nuevo canon. Hugo reconoce otros, como lo cómico, lo hilarante, lo bufonesco y lo ridículo.

Gracias a esta conjunción de contrarios el concepto amplía su acepción y adquiere esa misma trascendencia que en el ámbito alemán le había otorgado Schlegel. Hugo sin embargo hace corresponder a lo grotesco en tanto principio nuevo una “forma nueva” o, mejor, entendida de manera renovada. Es la que corresponde a la época moderna —así como la oda correspondía a los tiempos primitivos y la epopeya a los antiguos: *el drama* (para Schlegel es la novela). Un género “enredado” —en esto estriba lo *nuevo*—, conjunción de contrarios, capaz de sintetizar los demás géneros: la tragedia y la comedia (teatro

de élite) con el melodrama y el *vaudeville* (teatro del pueblo). Como Schlegel, Hugo elige de modelo a Shakespeare porque encarna: “la poesía verdadera, la poesía completa, [que] reside en la *armonía de contrarios*” (Hugo, 2000: 59). Se trata de un género que se funda sobre los contrastes: privilegia la presencia simultánea de lo antitético. Género, además, vehiculado por un nuevo verso —el trímetro romántico— abierto a los libres recursos de la prosa: *polimorfo*.

Síntesis. Gracias a F. Schlegel y V. Hugo *el grotesco* y *grotesco* ensanchan su radio de acción para definir *lo grotesco* en tanto categoría fuerte de lo romántico. Esto se logra por medio del reconocimiento de la *simultaneidad* de elementos incompatibles que confluyen en un todo turbulento, produciendo en él un desorden aparente, divagaciones, interrupciones y saltos. Dicha simultaneidad desbordante destruye los órdenes “naturales” a los que estamos acostumbrados y frente a esta destrucción se produce la apertura de un abismo: lo aparentemente razonable nos (a) parece como carente de sentido y lo que se presenta como familiar se va distanciando. Perdemos la seguridad que nos inspira nuestra imagen del mundo y la protección ofrecida por la sensatez, la tradición o la simple rutina. Ese “lugar” en el que pensábamos poder avanzar con seguridad nos provoca de pronto incertidumbre, fomenta nuestras dudas o, mejor, un

sentimiento de vértigo: no encontramos nada estable donde apoyarnos. Y vacilamos.

COLOFÓN

Con el itinerario que estamos concluyendo espero haber entramado un modelo en relación a lo grotesco. Modelo cuya pretensión es la utilidad y que —en función de su aprehensión— podrá ser aplicado a situaciones concretas de la producción artística *nuestroamericana* (aunque no exclusivamente): “mez-tiza”, “mulata”, “zamba”, empapada de expresiones híbridas. Del fileteado porteño al muralismo mexicano, pasando por la diablada andina y altiplánica (Perú, Bolivia, norte de Chile), hasta el teatro negro de Aimé Césaire o el cine “mexicano” de Sergej Michajlovič Ejzenštejn. Ese que muestra, en *¡Qué viva México!*, por ejemplo, una procesión multitudinaria de peregrinos subiendo de rodillas una pirámide que en época prehispánica hospedaba templos paganos de aztecas y toltecas y tras la conquista cobija una catedral católica, volviendo indecible cuál es el culto honrado por la multitud.

Lo grotesco es infinito y extremadamente heterogéneo en sus manifestaciones. En relación con él mi objetivo ha sido teórico y práctico en la sincronía, ya que vinculé una exposición a menudo abstracta con

expresiones artísticas concretas para modalizar una entonación próxima a la del tratado. Dos: objetivo que también ha consistido en revelar el sentido de lo grotesco en tanto categoría, en insinuar su naturaleza ideológica (la visión del mundo que implica) y la concepción estética que acarrea consigo.

BIBLIOGRAFÍA IN-ESENCIAL

- BAJTIN, Mijail (1994), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Buenos Aires, Alianza Argentina.
- BAUDELAIRE, Charles (1996), *La critica d'arte*, Roma, Editori Riuniti.
- CLAYBOROUGH, Arthur (1965), *The Grotesque in English Literature*, Oxford, Clarendon Press.
- COROMINAS, Joan (1976), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.
- CORTÁZAR, Julio (1981), *Historias de cronopios y de famas*, Barcelona, Edhasa / Sudamericana.
- CHASTEL, André (1989), *La grottesca*, Turín, Einaudi.
- HAUSER, Arnold (2002), *Storia sociale dell'arte. Arte moderna e contemporanea*, Turín, Einaudi.
- HUGO, Victor (2000 [1827]), *Prefazione del Cromwell*, Taranto, Lisi.
- KAYSER, Wolfgang (2004), *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Tubinga, Stauffenbrug

- Verlag Brigitte Narr GmbH. [Ed. cast.: *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Ilse M. de Brugger (trad.), Nova, 1964.]
- KRIEGESKORTE, Werner (2002), *Arcimboldo*, Köln, Taschen.
- MILANI, Raffaele (1991), *Le categorie estetiche*, Parma, Pratiche Editrice.
- NOVALIS (pseud. de Friedrich von Hardenberg) (1993), *Opera filosofica*, Turín, Einaudi.
- PAZ, Octavio (1969), *Conjunciones y disyunciones*, México, Mortiz.
- ROSENKRANZ, Karl (2004), *Estetica del Brutto*, Palermo, Aesthetica.
- RIVERA Cusicanqui, Silvia (2010), *Ch'ixinakax utxiwak. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Buenos Aires, Tinta Limón.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph (1986), *Filosofia dell'arte*, Napoli, Prismi.
- SCHLEGEL, Friedrich (1945), *Der Leuchter. Kleine Schriften grosser Geister. Fragmente und Ideen*, Berna, Verlag A. Francke AG.
- (1958), *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, Manchen-Paderborn-Wien, Schöningh.
- (1983), *Historia de la literatura antigua y moderna, Obras selectas*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

ENSAYO DE (IN)DEFINICIÓN

- (1988), *Kritische Schriften und Fragmente*, Paderborn, Schöningh.
- (1988), *Sullo studio della poesia greca*, Napoli, Guida.
- (1991), *Diálogo sulla poesia*, Turín, Einaudi.
- SHAKESPEARE, William (1995 [1593-1594]), *Titus Andronicus*, Londres, Routledge.
- THOMSON, Philip (1972), *The Grotesque*, Londres, London Cox & Wyman Ltd.
- TODOROV, Tzvetan (2003), *La conquista de América. El problema del otro*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- WRIGHT, Thomas (1865), *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*, Londres, Virtue Brothers & Co.

LOS AUTORES

Soledad Croce es Licenciada en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Becaria del Consejo Nacional de Investigaciones científicas y técnicas (CONICET), en cuyo contexto lleva adelante el proyecto doctoral: “El pensamiento ético-político en los *Essais* de Michel de Montaigne a partir de la consideración del escepticismo como forma de vida”. Es, asimismo, miembro del proyecto de investigación “Aspectos históricos y conceptuales de la relación entre filosofía y democracia”, dirigido por el Dr. Diego Tatián y radicado en el CIFYH y SeCyT (Universidad Nacional de Córdoba).

Ha publicado numerosos artículos, entre los que se cuentan: “Cristianos por la misma razón que alemanes: el origen contingente de la creencia religiosa en Michel de Montaigne” (*Conocimiento, normatividad y acción*, A. Testa y P. Brunstein [eds.], Córdoba, 2007); “De la vida retirada al rapto de sí” (*Política y*

soledad, V. Galfione y M. Santucho [eds.], *Cuaderno de nombres*, nº 5, Córdoba, 2008); “El ‘No es más esto que esto’ del Pirronismo” (*¿Filosofía teórica, metafilosofía o postfilosofía?*, C. Longhini y G. Reinoso [comps.], Córdoba, 2009); “El lugar del *Discurso sobre la servidumbre voluntaria* en *Los ensayos* de Michel de Montaigne” (*Servidumbres voluntarias*, N. Lorio y A. Torrano [comps.], *Cuadernos de nombres*, nº 4, Córdoba, 2010); y “El pensamiento ético-político en *Los Ensayos* de Michel de Montaigne a partir de la consideración del escepticismo como forma de vida” (*História da Filosofia Política Moderna*, Editora da Universidade Federal de São Paulo [EdUnifesp], Brasil, en prensa).

Rocco Carbone es Dottore in Lingue e Letterature Straniere por la Università della Calabria (Unical) y Doktor de Philosophie por la Universität Zürich, título que consiguió con una tesis doctoral sobre lo grotesco en la obra de Roberto Arlt, publicada en 2007 con el título: *Imperio de las obsesiones* por la Universidad Nacional de Quilmes, en la colección “Intersecciones”, dirigida por Carlos Altamirano. Ha sido docente e investigador de la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional de Quilmes, la Universidad Nacional de la Matanza, la Universidad Nacional de Luján y, actualmente, se desempeña

como profesor adjunto en la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS).

Entre sus libros figuran: *Finzione e realtà* (2001), sobre la obra de Julio Cortázar; *Imperio de las obsesiones* (2007), sobre la de Roberto Arlt; *La sonrisa de mamá es como la de Perón: Capusotto, realidad política y cultura* (2010, compilado junto a Matías Muraca); *Museo de la lengua de la eterna* (2012), entre otros. Como traductor, ha publicado: *Divertimenta* (2004); *Nuevos poetas italianos* (2009); y *El difunto Matías Pascal* (en prensa). Ha codirigido –junto a Marcela Croce– el *Diccionario razonado de la literatura y la crítica argentinas (siglo XX)*, t. 1 (A-G) (2010) y co-compilado –junto a Ana Ojeda– el último volumen de la serie “Literatura Argentina siglo XX”, dirigida por David Viñas: *De Alfonsín al menemato (1983-2001)*. Es autor de numerosos artículos en revistas especializadas nacionales e internacionales, y colaborador del diario *Página/12*.



SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EN BONUS PRINT, SAN
JUAN 2964, 1º - CABA,
EN SEPTIEMBRE DE 2012.