

**facultad de  
bellas artes**



**UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA**

**Facultad de Bellas Artes. UNLP**

**Tesis para optar por el grado de Magister en Estética y  
Teoría de las Artes**

**La Figuración grotesca y paródica en el Arte Argentino  
Contemporáneo: un recorrido posible**

**de Rueda, María de los Ángeles**

**director Dr. Oscar Traversa  
co directora Lic. Leticia Fernández Berdaguer**

**La Plata 2000**

*“La realidad, lo reducido a una mera costumbre, no se limita al inventario de lo posible y los opuestos. La realidad puede estallar en infinitas grietas por donde invade lo otro”*

*“La realidad es el enigma que nos negamos admitir, pero que surge inesperadamente en el subte(...)”<sup>1</sup>*

*Julio Cortazar*

---

<sup>1</sup> Cortazar, J., sus palabras en contratapa, en *Octaedro*, Bs. As., Sudamericana, 1993

## Indice

<i>“LA REALIDAD ES EL ENIGMA QUE NOS NEGAMOS ADMITIR, PERO QUE SURGE INESPERADAMENTE EN EL SUBTE(…)”</i> .....	2
<i>JULIO CORTAZAR</i> .....	2
INDICE.....	3
INTRODUCCIÓN .....	4
PRIMERA PARTE .....	13
CAPÍTULO 1. ....	13
GROTESCO / PARODIA / SÁTIRA EN LAS ARTES: EN TORNO A LAS CLASIFICACIONES .....	13
CAPÍTULO 2 .....	30
PARA UNA BREVE GENEALOGÍA DEL GROTESCO Y LAS ESPECIES DEL HUMOR EN LAS ARTES .....	30
SEGUNDA PARTE .....	48
CAPÍTULO 1 .....	48
LA FIGURACIÓN EN LAS ARTES PLÁSTICAS ARGENTINAS: SÁTIRAS, CARICATURAS Y GROTESCOS EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX .....	48
CAPÍTULO 2 .....	75
LAS FIGURACIONES GROTESCAS Y PARÓDICAS EN EL ARTE ARGENTINO CONTEMPORÁNEO: 1960-1998.....	75
TERCERA PARTE .....	95
CUERPOS GROTESCOS- ESCENAS PARÓDICAS.....	95
CAPÍTULO 1:.....	102
CUERPOS GROTESCOS / PARODIAS ANATÓMICAS .....	102
 <u><i>LA LECCIÓN DE ANATOMÍA</i></u> .....	 106
 <u><i>O COMO EL CUERPO SE VA TORNANDO GROTESCO EN LA MEDIDA EN QUE SE LO PARODIA</i></u> .....	 106
 CAPÍTULO 2. ....	 122
ESCENAS PARÓDICAS- GROTESCAS: DEL BANQUETA A LA ÚLTIMA CENA .....	122
<i>EL BANQUETE SAGRADO, O COMO SE VUELVE A LA ÚLTIMA CENA</i> .....	129
CONCLUSIONES .....	134
BIBLIOGRAFÍA.....	140
LISTA DE IMÁGENES .....	144

## Introducción

---

La Tesis de Magister en Estética y Teoría de las Artes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata se nutre de varios caminos precedentes. Por un lado aparece en estas páginas el resultado de algunas observaciones en torno a lo *Grotesco en las Artes* desarrolladas en la etapa de formación en la investigación como becaria de CONICET y UNLP; por otro lado se ponen de manifiesto las reflexiones históricas – estéticas realizadas conjuntamente en las aulas durante el dictado de Historia de las Artes Visuales III e Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación Contemporáneas, como las discusiones, charlas y presentaciones ante mis colegas del área de Historia del Arte, Estética, Semiótica, como los diálogos, más que entrevistas, con algunos artistas y amigos; el juicio crítico y las observaciones agudas del Dr. Oscar Traversa, director de mi etapa de beca y de Leticia Fernández Berdaguer, directora de la presente tesis y de mi plan de Magister; Esto resultó fecundo para explorar las relaciones entre las producciones construidas por los medios masivos y aquellas provenientes de las Artes. La incorporación al proyecto de Incentivos permitió continuar con la exploración de material documental, fuentes bibliográficas, relevamiento de obras, entrevistas y la coordinación en las investigaciones del director y codirector. En este sentido el plan de tesis amplía parte de aquel sustrato analizado, tratando de situar la investigación en el problema de la figuración en el Arte Argentino, y los tópicos relacionados como realismo, representación, transformaciones intertextuales.

Destacamos además los aportes recibidos en el programa de Magister, por los seminarios tomados como por el debate y la confrontación con mis compañeros de postgrado.

En los diferentes cursos de postgrado recogí una serie de aportes de orden teórico, metodológico y específico que ayudaron a ampliar el enfoque inicialmente propuesto. Los instrumentos del *Seminario de Metodología de Investigación* apuntaron a profundizar en la investigación cualitativa a través de una metodología basada en el principio lógico inferencial, en el campo de la abducción:

*“Si tengo un resultado curioso en un ámbito de fenómenos aún no estudiado, no puedo buscar un Ley de dicho ámbito: debo ir a raptar o tomar prestada una ley en otro ámbito. Si se quiere, debo razonar por analogía”<sup>2</sup>*

A lo largo del texto se observará cómo una serie de resultados curiosos serán interpretados a partir de un sistema de analogías como otros campos culturales. Estas indagaciones se vieron enriquecidas a partir de los diferentes seminarios de *Semiótica y Lectura de imágenes*, que permitieron profundizar en distintos tópicos de análisis. En este mismo espacio, el seminario de *Lectura de la obra de Eco* ayudó a aplicar los enfoques semánticos a nuestro objeto de estudio. Una de las herramientas utilizadas, en tanto entendemos que nos manejamos con material textual y discursivo, es el estudio “de cooperación interpretativa” sintáctico y semántico. Esto corresponde a la sustitución de un referente inexistente con un saber social difundido que implica una simulación, por algo que ha ocurrido ya y que ha producido sus frutos culturales, el interpretante construido por

---

<sup>2</sup> Eco, U., *De los Espejos y otros ensayos*, Bs. As, Lumen, 1988. Pp. q180. Eco remite a Peirce, en este caso la inferencia lógica o método abductivo será trabajado con relación a la noción de interpretante.

La imaginación integrativa y la memoria. Este mecanismo se vuelve fecundo para la indagación de nuestro objeto de estudio puesto que en muchos casos el texto fuente no existe, solo un supuesto contralor realista, clásico o armónico, permite leer en registro grotesco ciertas muecas y simulaciones que constituyen un relato fragmentario. Se lee el grotesco por asociación de procesos verosimilizadores de una definición- interpretación, que se impone hasta transformar la lectura, o la mirada, dado que el arte contemporáneo cobra sentido a partir de la experiencia estética, entendida como un desplegar de redes asociativas que comparten un guiño con las imágenes. De la misma manera el curso de *Epistemología de la Historia del Arte* apuntaló, como el de *Estética y sus Fundamentos*, las diferentes corrientes y problemas de la Teoría del Arte. En el caso de los cursos de *orientación práctica*, en particular las aproximaciones a los Géneros y Lenguajes Contemporáneos, como las Instalaciones y Objetos, aportaron las herramientas estructurales para analizar parte de los resultados. En este mismo sentido resultaron fecundas las prácticas de transferencia de los avances de la investigación en la tarea de trasladar modalidades temáticas y estilísticas entre géneros provenientes de la llamada cultura popular y las Bellas Artes, particularmente en lo grotesco, la sátira y la parodia, en el estudio y participación de la puesta en escena del Sainete Criollo para la cátedra de Escenografía de la Facultad de Bellas Artes, como la catalogación de la gráfica de las partituras de tango, en el Museo Azzarini de la Universidad de La Plata.

La propuesta de esta tesis consiste en trazar los componentes de lo que Bayón <sup>3</sup>denomina *tradición crítica del Arte Argentino* a partir de una mirada grotesca y paródica. Consideramos que esta lectura de la historia de las artes plásticas, en particular la argentina, no está sistematizada en los ámbitos académicos, universitarios y en la historiografía tradicional. Es decir que con las prácticas artísticas elegidas para nuestro estudio estamos enfrentando el problema de la validación de ciertos géneros y estilos en la historia del arte; La Institucionalización del Arte Occidental en la Modernidad dejó primeramente fuera ciertos temas, procedimientos y soportes; no obstante, la producción de sátiras, caricaturas, grotescos y parodizaciones se multiplicaron, contagiando a las “Bellas Artes” en la misma modernidad. Una línea de pensadores, que van desde Baudelaire a Kayser, Bajtin, Benjamín, Grombrich, entre otros, otorgan legitimidad a nuestro campo de estudio.

En el plan de trabajo y en las observaciones precedentes proponíamos considerar el o lo grotesco, como una modalidad de representación icónica que ha producido a lo largo de la historia un quiebre de las analogías sobre el mundo social y de las normas, con relación a los códigos de representación clásicos y convencionales. Allí se ha puesto en juego un lugar para lo meta discursivo, reconociendo desde distintas zonas al mundo grotesco, en relaciones de proximidad con la parodia, la sátira, la caricatura y la ironía.

Las Artes plásticas han utilizado a lo largo de la historia elementos estilísticos, genéricos o temáticos del campo grotesco para mostrar Aquello que la sociedad en sus diferentes órdenes censuraba. El grotesco opone, en términos estructurales, el exceso a la carencia, físico

---

<sup>3</sup> Bayon, D., prólogo a la muestra de A. Seguí, MNBA, 1990, el autor plantea “la carencia en la literatura y en el cine argentino contemporáneos del saludable castigat ridendo mores...La única tradición de ironía intencionada que perdura entre nosotros a través de los años es la de los caricaturistas, quienes nos siguen revelando las facetas risibles de nuestros comportamientos más arraigados” pp.22

o moral, e invierte los valores del mundo. La parodia ha permitido la desmitificación de lo noble o consagrado. Hay teorías literarias como pasajes poéticos que afirman que la parodia es el genio de la raza latinoamericana:

*“Parodia*

*Genio de nuestra raza*

*El Sueño no mortal de la Belleza Risible: la risa*

*Risible del risible rui señor*

*Que ríe”<sup>4</sup>*

Sin establecer una sobre valoración de estos aspectos, podemos afirmar que en el caso Argentino, el desarrollo de las artes en nuestro siglo, y en especial en la contemporaneidad, a la luz de nuevas validaciones y modas, produjo una incorporación de elementos formales, temáticos y enunciativos de la historia de las representaciones grotescas y parodias, junto a una simbología subyacente, que llevan a la formación de cierto tipos de discursos sobre el grotesco y sus fronteras, junto con los cambios operados en la producción contemporánea. Motivos que perviven y nuevas figuras construidas en los *Cantos Paralelos*.<sup>5</sup>

El trabajo comprende el estudio de las corrientes figurativas, en clave grotesco – paródica, en el Arte Argentino del siglo. Para ello, luego de la Primera Parte, introductora al problema, la cual consiste en la ampliación de la caracterización de lo grotesco y la parodia como especies del Humor, la concepción estética que supone trabajar con operaciones de exageración e inversión, dichas entidades como

---

<sup>4</sup> Lamborghini, L., *Un Rui señor en el Ombú*, pp.28, citado en González, R., La poesía de L. Lamborghini, Ed. Leos, Bs. As, 1998, pp.84

<sup>5</sup> Aludimos a la muestra *Cantos Paralelos*, con envíos de Berni a Pablo Suarez, entre otros, en Austin, EEUU, exposición que posteriormente llegará a Buenos Aires.



mecanismos de producción y reconocimiento en los discursos visuales. La verificación del desarrollo de lo grotesco, la sátira y la parodia en las Artes plásticas, en correlación con su desenvolvimiento en otras Artes (el teatro y las producciones artísticas llamadas populares, como la ilustración humorística); se trabajará en la Segunda Parte, los momentos de mayor producción (las primeras décadas, donde por tema y operaciones retóricas se elabora una crítica política y social), los momentos de silencio o ausencia de figuración grotesca – paródica, y la contemporaneidad, donde junto a la crítica política y social se suma la crítica al propio campo cultural, incorporándose en las producciones los rasgos grotescos y satíricos tanto en el nivel temático, enunciativo como en las condiciones de producción materiales. Aquí se distinguirá un realismo grotesco, una figuración con elementos grotescos, y una parodización atinente a varios niveles de relación, donde la oscilación figuración, conceptualismo puede llegar a fundirse en una misma propuesta (ampliación del campo plástico a nuevos géneros y materiales). A partir de los años '70 se produce un retorno a las corrientes figurativas, luego de experiencias conceptuales y concretas, a ciertos aspectos del Realismo, de la llamada Figuración Narrativa, en términos de pintura y objetos.

Luego, en la Tercera Parte, se conforma un corpus para aproximarnos al análisis de los procedimientos retóricos, modos de representación, verosimilitud y desvíos, la serie de análisis se recortará en casos particulares: el cuerpo y la escena. Lugares construidos históricamente, soportes de otros discursos, pueden ir marcando la interrelación entre lo íntimo y lo público. Fundamentos estéticos y sociológicos de dicha tradición crítica (excesos- carencias, visibilidad y restricciones, en las relaciones entre el campo de producción cultural, el campo del poder y el espacio social)

Por último, las conclusiones tenderán a verificar el campo de hipótesis y búsquedas primeras, dejando un espacio “abierto” a nuevas lecturas complementarias. Nuestro punto de partida, junto a la necesidad de enlazar los eslabones de una historia fragmentada, se apoya en las observaciones que siguen:

El grotesco en el pasaje del artificio –evento - celebración a su representación - ilusión, en el tránsito de lo público a lo privado, se carga de componentes textuales que lo exceden y le agregan significaciones; el efecto sigue siendo liberador respecto a la economía libidinal de nuestra psiquis, mecanismo que compete a la comicidad y al chiste en particular. Sospechamos sin embargo que el despojarse de una risa romántica, en el sentido que la mirada irónica tiene en ese momento, es una empresa difícil, aunque de por medio esté instalada la burla de las vanguardias.

El poder de amalgamar las grandes oposiciones se manifiesta con la posibilidad de evocar, por intermedio de la imagen realista, la nostalgia o la burla

La expresión figurativa no es una moda efímera en los modos de expresión posibles, más bien constituye un modo específico de establecer una relación con el mundo, desde lo cotidiano, lo social, las obsesiones. Implica forma, conformación de un real y discernimiento sobre ese real.

En términos locales e internacionales, a mediados de los 70, persiste una figuración de raíz expresionista, un hiperrealismo (como hiperbolización del código), una figuración lúdica, bestial, desgarrante, sintetizadora de varias operaciones, surrealismo, pop, informalismo, objetos. ¿Que lleva a caracterizar esto como realismo? Las actitudes, de

indagación en las creencias, tipos, modismos, imaginarios. La representación será restaurada, pero en una operación compleja, puesto que las apelaciones a las lecturas de lo ya visto, por ejemplo, se multiplican.

El humor ácido de la neofiguración, y los cuerpos retorcidos, enfermizos a lo Baconiano, constituyen, entre otras expresiones el punto de arranque de las experiencias de la "Posfiguración". Realidad - apariencia, máscara, banalidad. Desde la *condición humana*, los bestiarios, lo circense, se dará cuenta de esa construcción social de lo grotesco, entre la sátira y lo siniestro, que sin duda tiene un arraigo de tradición marcada en los diferentes discursos sociales en el devenir de nuestra historia.

Considerando los textos visuales como construcciones discursivas en su dimensión histórica, tratamos de trabajar a partir de las condiciones de producción los elementos dominantes. Sobre la base de un repertorio tradicional competente a estas modalidades nos hallamos ante nuevos contenidos, formas y motivos encuadrándose de manera diferente, dando paso a una transformación en los materiales, las formas y los contenidos.

Esta inserción en los diferentes soportes de las artes visuales, junto con sus lecturas históricas a partir de la primacía del grotesco literario - escénico, ha sido el marco de nuestro trabajo, que deberá ampliarse

Con una serie mayor de autores e imágenes, más allá de los años '30, más acá de los '80, para completar dicha tradición. Que en este caso como recuperación de la memoria, como mirada paralela sobre la producción artística:

- Alude, en el caso argentino, a una tradición, no siempre subrayada, la de las ilustraciones satíricas y los arquetipos de la cultura popular

(presentes en la cita, la alusión o el comentario de los artistas a las ilustraciones satíricas de principio de siglo, a la revista Rico Tipo, a los personajes de Molina Campos.

- Un ejercicio de la transformación en la representación figurativa
  - (tanto en los temas, motivos o recursos de la sintaxis visual) como desvío de la norma, en pos de la exageración.
- \* Aparición de motivos que involucran acciones privadas comprometiendo lo individual, o la crítica a lo institucional.
- \* Un registro estilístico tanto "realista" como "expresionista", manifiesto en el tipo de trazos, el uso del color; que en realidad establece un nexo muy fuerte entre la imagen plástica y la gráfica.
- \* Un giro conceptual interdiscursivo que establece un diálogo crítico entre el arte y los discursos sociales.

## **Primera Parte**

### **Capítulo 1.**

#### **Grotesco / Parodia / Sátira en las Artes: en torno a las clasificaciones**

---

La modalidad o el modo grotesco fueron comprendidos a lo largo de la historia desde diferentes lugares o zonas de clasificación, tanto en las instancias productivas como interpretativas. Siguiendo los estudios de Bajtin<sup>6</sup>, sintetizamos las siguientes observaciones:

El grotesco, con un repertorio representativo más o menos codificado en el devenir histórico, pone el énfasis en distintas formas de enunciar y retorizar los temas: la crueldad, la violencia, la exageración, el trastrocamiento de cada ser, la ignorancia de sí mismo. La hiperbolización es su operación constitutiva. El cuerpo su lugar de desempeño. La máscara su disfraz.

Podemos percibir los motivos y operaciones del grotesco como un desvío de una tendencia realista, referencial, quebrando los supuestos lógicos del parecido, de los verosímiles sociales, haciendo estallar los valores estéticos y éticos dominantes en la sociedad. De ahí la vinculación inmediata con lo grosero o lo ridículo. Se produce desde el origen de las manifestaciones consideradas grotescas una oposición al orden de lo bello, entendiendo por este concepto estético los atributos del modelo clásico que perviven en la historia. La

---

<sup>6</sup> Bajtin, M. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1990

Utilización de un plano simbólico de referencia o las metáforas recurrentes del repertorio grotesco permiten lecturas diferenciadas del entorno social, invirtiendo aquellas valoraciones regentes del gusto predominante en la cultura de occidente. Lipovetsky <sup>7</sup>siguiendo a Bajtin resume tres momentos: el mundo medioeval con su realismo grotesco; la época clásica, donde lo cómico ya no es simbólico sino crítico. Momento en que la risa se disciplina o formaliza, distinguiendo humor, ironía, sarcasmo; y la sociedad actual, en la que el humor evacua lo negativo de la fase satírica, es lúdico, insustancial, hiperbólico. La burla en el humor pop más que transgredir alguna norma, se presentaría como amplificación de lo cotidiano.

Dentro del desenlace de la cultura visual hay ciertas zonas no transitadas, ciertos juegos entre lo llamado alto y lo llamado bajo, lo que llamamos un silencio grotesco en la pintura de la primera mitad del siglo, confrontando, por ejemplo, los movimientos modernos locales con el desarrollo de la *Nueva Objetividad alemana*, (Imagen 1) para citar un modelo de representación grotesca; como la poca convocación al humor en el arte.

André Bretón en su *Antología del Humor Negro* analizaba el humor grotesco como aquel que deja captarse por su objeto, llevando al máximo el juego por intermedio del azar, para lanzarse luego en una vía subjetiva y desprovista de un real, (en el sentido de verosímil. Baudelaire lo consideraba como lo cómico absoluto. El grotesco crea una realidad cercana a las realidades sociales conocidas, a través de la inversión de las relaciones entre lo público y lo privado, y llevando al límite la noción de banalidad, hace emerger el absurdo.

---

<sup>7</sup> Lipovetsky, *La Era del Vacío*, Barcelona, Anagrama, 1986, pag.164

En la relación entre aquello que puede ser mostrado y lo que por pudor o intimidad queda restringido a la privacidad, las imágenes producidas a partir de una serie de rasgos que aluden al universo del grotesco se cargan de elementos textuales que exceden una configuración acorde, construyendo el sentido paródico o desmesurado de la sociedad. De esta manera los mecanismos de producción del grotesco en la contemporaneidad, se instituyen por asociación de algunos procesos verosimilizadores. Es decir, contamos con un repertorio ya tradicional (para el caso, una tradición iconográfica proveniente de algunos pintores de la historia, del grabado, de las ilustraciones satíricas del siglo XIX, del teatro, de los refranes populares) y una serie de variaciones que innovan el registro de lo posible grotesco. Reconocemos así determinadas configuraciones, con componentes temáticos, sintácticos o retóricos, del grotesco a partir de una lectura impregnada de remisiones al pasado; es decir en un despliegue de redes asociativas que comparten un guiño con las imágenes presentes, a través de ciertas repeticiones, o re - escrituras

La cita a un fragmento textual, la parodia, la continuidad de ciertos motivos, son tipos de repetición - transformación característica de la creación artística contemporánea, de las manifestaciones seriales, y en general atienden a los mecanismos humorísticos (repetición, exageración, inversión).

La irreverencia respecto de las convenciones, el rechazo a todo realismo estabilizador, a todo academicismo, augura la posibilidad de lo sublime. Recordemos que uno de las escenas históricas del grotesco es la fiesta y el ritual. El carnaval del pueblo, en el ámbito de la plaza pública, se

Transformará en la modernidad en un espacio restringido a la representación. La unidad "mundo grotesco" se va a desarrollar en

contraposición al mundo serio, épico, realista. Su fundamento es la inversión del realismo. El grotesco jugará permanentemente con sus límites, como modalidad estética que produce el deslizamiento hacia lo bajo (moral u orgánico), a deformar una supuesta realidad ordenada. Pone énfasis en las representaciones caóticas, liminares, en las poéticas de la desmesura, en contraposición a la medida, propia de una estética realista, o canonizada que representaría respetando y evidenciando al referente. El grotesco objetiva las figuras y agudiza los conflictos, se desvía de las operaciones reguladoras de la semejanza y la justa medida, y construye sus propias reglas, distorsionando, como comúnmente se afirma, la realidad del lado de lo grosero o artificioso, poniendo, con ese procedimiento, en crisis los valores dominantes de la cultura tanto estéticos como morales. Logrando un efecto ambivalente pero claro, lo cómico vuelto trágico, el estupor de lo conocido deformado.

El grotesco, desde su origen, fue clasificado como estilo, especialmente para nombrar un tipo de creación en las tipologías de estilos decorativos modernos: una serie de artificios, o decoraciones entrelazadas, en la forma y en la estructura donde se destaca el enlace de la continuidad y discontinuidad, los elementos simbólicos y las alegorías, las hiperbolizaciones de los motivos fantásticos.

Pero esta circunscripción al estilo parece limitada para explicar sus múltiples recorridos. Preferimos hablar de modo o modalidad de representación: la razón o medida y la forma de que nos servimos para producir una imagen, una escena. Por ejemplo, hacia fines del siglo XVII se detallaron de forma escolástica algunas prescripciones de

Como se podía dar carácter a un cuadro. La sumatoria era resultado del tema y la expresión. A fines del XVIII las formas de algunos estilos históricos fueron utilizadas como modos de representación. Así, por



ejemplo, una variación de tonalidades de conformación artística, de acuerdo a ciertas reglas, limitó la puesta en escena de los temas y los recursos. El modo grotesco entra de esta manera en un campo más amplio por su tradicional manera de representar ciertos motivos de la fantasía tanto como figuras inconmensurables o escenas de la vida cotidiana que testimonian lo irreverente o lo prohibido<sup>8</sup> .

El grotesco se ha entendido como Estética en la medida en que se puede hablar de una estética del Realismo. Dos juicios, de tradición Kantiana, se hacen presentes, lo Pintoresco y lo Sublime. Una estética caótica comprendería procedimientos pintorescos que, llegarían, por la base de la ambivalencia, a experimentar una conmoción, lo sublime, de lo banal, de lo escatológico. El hombre enfrentado a leyes provenientes del campo de la burla, o el exceso, o el absurdo: Lo familiar que se ha vuelto extraño. La desmesura o el exceso, como rasgos de una “estética antiestética” se encontrarán figurados, por ejemplo, en lo monstruoso y lo grotesco; como también en las llamadas especies del humor, en las caricaturizaciones, la sátira y la parodia. Estas "figuraciones" comportan lecturas históricas y actuales que nuclea a la vez otras interpretaciones presentes en nuestro campo cultural.

La desmesura (o la excedencia) se podría caracterizar primeramente como una modalidad de aparición espacial: exceso de representación<sup>9</sup>, exceso de forma, exceso de mensajes producidos en una sociedad

---

<sup>8</sup> Todorov, y Ducrot, *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, Bs. As, SXXI,1984, pag.303; Bialostosky, J., *Estilo e Iconografía*, Barcelona, Barral, 1973, pag.25

<sup>9</sup> Calabrese, O., *La Edad Neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1987, cap. 5

dinámica como la contemporánea. Saturación del medio. Hiperinflación de las formas. Disimetrías en las codificaciones. Excesos que interactúan con los límites o las carencias de la sociedad y el individuo y los representan, suspendiendo, exaltando o neutralizando una serie de valores acordados o puestos en juicio por la misma sociedad sin medida.

Inestabilidad y exceso, comicidad y horror revelan los mecanismos de que se valió también el grotesco en su devenir histórico, entendiendo por ello su asentamiento como estilo, como género teatral, como forma decorativa, cercano a la caricatura o como categoría estética. En todos estos asentamientos el grotesco exagera las formas, produce mezclas, metamorfosis, contrasta temas, muestra las escisiones del hombre y de la sociedad.

Sabemos que el grotesco se separa de lo cómico, para alcanzar lo trágico. Es la máscara que provoca la risa, pero que esconde un estigma, el rostro enajenado, mostrando al caerse, la tragedia de la condición humana. El grotesco se vale de la exageración como recurso para mostrar el exceso y la desmesura, pero al mismo tiempo hace visible la falta, el límite, la carencia. Los contrastes con que se alimenta son ambivalentes. Una “falta de armonía” formal, temática, la ruptura de un orden, convencional, la convivencia de ese orden roto con su regla. El exceso grotesco es tanto temático como estructural. Su espacio de génesis es el cuerpo. Un cuerpo sin límites,

englobante, abierto, que puede mezclarse, presentando lo interno y lo externo, lo feo y lo malo. El cuerpo grotesco es metáfora generalizante, simboliza un cuerpo colectivo caótico, al margen del orden, transgresor,

liberador; sus motivos o fragmentos, que encontramos en las producciones actuales, reconstruyen parcialmente esta función.

La desmesura, remontándonos a lo largo de la historia, actúo desde los márgenes de lo instituido como bello, bueno, acorde a las normas del gusto, placentero. La desmesura generó poéticas de lo feo, de lo caótico, de lo malo u horroroso, liberando la fantasía, el mundo inconsciente, la dialéctica formal y esencial a lo humano. El horror a lo otro, a la diferencia, a lo no ajustado a la naturaleza, es histórico; pero cobra total actualidad en nuestros días, en nuestro caótico fin de milenio. La inquietud ante lo indecible y lo inmostrable se convierte en experiencia estética y en experiencia cotidiana. Lo monstruoso toma la forma de lo sinistro, en el sentido freudiano<sup>10</sup> (lo cercano transformado en raro, lo familiar desconocido), portador de fuerzas desconocidas y terribles. Lo grotesco toma el carácter de un realismo, que por fuerza de repetición e hipérbolización muestra sin más, la realidad descarnada que le ocupa. La fruición estética que experimentamos roza el espanto, entre la risa y la reflexión. Lo sublime, experiencia de lo indecible se sitúa entre el monstruo y el grotesco. A pesar de la domesticación de estas figuras y su desplazamiento a los discursos no ficcionales, en el terreno de la producción artística “consagrada” o “institucionalizada”, el desarrollo de lo monstruoso y lo grotesco provoca algunos quiebres significativos en las formas, los temas y las valoraciones. Lo sublime en el arte contemporáneo. ¿Cómo se manifiesta en el universo estudiado, más allá de Kant, más acá de Lyotard, más cerca de las lecturas de nuestra sociedad? Los “impresentables” sociales (valores morales, reglas de comportamiento y de gusto) tomarán presencia en las figuraciones grotescas. Descarnadamente, una serie de imágenes desbordantes en su

---

<sup>10</sup> sinistro de acuerdo a Freud es lo familiar reprimido, aquella suerte de espanto que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás, que por una suerte de distanciamiento o fisura se vuelve extraño y amenazante

plano expresivo y en sus significados no ofrecerán placer inmediato, sino que situarán al observador en una zona de borde, de límites cada vez más difusos; ese pasar de la risa al horror en las máscaras que cayeron dejando ver nuevas máscaras, en un juego de simulaciones y reflexiones sobre la hipocresía.

Es decir, si la estética de lo feo o el humor negro ya tienen una historia signada por la experiencia de algunas vanguardias, en las producciones de nuestro país ello comporta una historia marginal. Esta marginalidad fue construida a través de restricciones de gusto y censura. Por ello, a pesar de sostener que aquello que comporta la desmesura se ha extendido al punto de conformar una modalidad de producción, una estética, creemos que la desmesura, siendo marca de época, es además una marca de las producciones icónicas de borde (aun cuando este borde tenga contornos borrosos).

*“La poesía moderna, nos dice una y otra vez, es la belleza bizarra: única, singular, irregular, nueva. No es la regularidad clásica, sino la originalidad romántica. Su otro nombre es desdicho, conciencia de finitud. Lo grotesco, lo extraño, lo bizarro, lo original, todos estos nombres de la estética romántica y simbolista, no son sino distintas maneras de decir la muerte. En un mundo en que ha desaparecido la identidad, es decir la eternidad cristiana, la muerte se convierte en la gran excepción que absorbe todas las otras y anula las leyes y las reglas. El recurso contra la excepción es doble: la ironía- la estética*

*De lo grotesco, lo bizarro, lo único- y la analogía- la estética de las correspondencias”<sup>11</sup>*

---

<sup>11</sup> Paz, O., *Los Hijos del Limo*, Barcelona, Seix Barral, 1986, pp110-111

El grotesco se formaliza como género, en el campo literario - teatral, en la medida que en las primeras décadas del siglo XX los autores teatrales lo reconocen como tal y designan a sus piezas teatrales de carácter tragicómico como grotesco. Sobre el *Grotesco Criollo* se ha planteado que a partir de una serie de desvíos estructurales y una exageración de los rasgos trágicos se produce el pasaje del sainete al grotesco, particularmente en las piezas de Armando Discépolo. Si bien en el terreno teatral se lo clasifica como género, los autores, por ejemplo, Pirandello o el mismo Discépolo exponen las vinculaciones del grotesco con el humor y la comicidad, reconocen la tradición de la tragicomedia, género derivado o mixto en la Antigüedad clásica.

La composición grotesca en las artes visuales fue frecuentemente asimilada a las escenas de costumbre con carga satírica. La identificación del grotesco como género en el campo de las artes visuales se restringe a estas escenas y a la caricatura, entendiéndose por ésta al género del humor gráfico que opera por imitación y exageración. Pero si podemos encontrar caricaturas grotescas, el grotesco difiere y excede las caricaturas. La exageración en la caricatura compete a un rasgo o una serie de componentes parciales de lo representado, mientras que el proceso de exageración del grotesco responde al todo de lo representado, mostrando entonces un trastrocamiento tal del orden a partir de su inversión y desmesura.

Consideramos al grotesco como una modalidad de organización, que puede recorrer distintos lenguajes (icónicos, literarios, mediáticos) que se proyecta en géneros más o menos establecidos, como la caricatura, la sátira o la tragicomedia y que en su variación estilística se encuentra tanto entre las figuraciones realistas o expresionista como una tensión entre los estilos más convocados por los géneros a los que hace su ingreso.

Por su parte, la sátira, que en muchos momentos de la historia se la asocia al modo grotesco, es un género con origen en la Antigüedad Clásica, desarrollada especialmente en Roma. Como el grotesco, participa de una instancia mítica y de una realista para concebir el mundo; la sátira trata de dar forma a las cambiantes ambigüedades de la sociedad, cristalizadas en figuras o motivos dentro de las convenciones realistas. La sátira opera tanto en el orden intelectual (ingenio y humor), como en el emocional, en tanto necesita un objeto de ataque. El grotesco privilegia lo orgánico, aunque su fluctuación contemporánea se asocia con un trastoque lógico, pero la sátira hace hincapié en el rol moral, sitúa, rodea al objeto que ataca, parte de una singularidad para expresar generalidades de la sociedad. Su tema es la Condición Humana, en la que los vicios y las estupideces como las injusticias se exponen para ser ridiculizadas. El carácter moral se manifiesta en la crítica, la denuncia de un objeto - sujeto real ya existente. La discordancia, de la que se vale, disminuye, degrada al objeto – víctima; por su parte, el grotesco invierte sus componentes, por lo tanto, sus valores. Todas las formas en que se presenta la sátira implican un distanciamiento respecto a su objeto, que en general es la hipocresía. La acción de la sátira es el desenmascaramiento, la denuncia de vicios y locuras. La sátira responde, en la contemporaneidad a la dimensión crítica de lo moderno. Dentro de las especies de lo cómico, Freud distinguió lo cómico en sí mismo, lo

ingenuo que despierta comicidad, el chiste, la caricatura, la parodia y el desenmascaramiento. Estos géneros o especies diferencian la comicidad ocasional y la comicidad forzada o producida por las construcciones simbólicas. En general lo cómico implica conjugar elementos divergentes o de naturaleza diferente en un mismo plano o en un mismo suceso, por lo cual resulta que se quiebran o tuercen las

relaciones lógicas o previstas o lo considerado verosímil, tanto en los significados como en las formas<sup>12</sup>. En la medida que el grotesco ingresa en nuestras vidas por su puesta en escena, provoca una risa que a su vez se ha transformado en sus distintos destinos históricos. Un componente analizado desde la psicología parece establecer una constante, el aspecto liberador psíquico en cuanto se regula la economía libidinal. La risa provocada por la imagen grotesca requiere un gasto mayor, puesto que la ambivalencia se nos presenta. ¿Cómo sobreponernos al disfrute y al asco? Cercanía y distanciamiento. Risa con un dejo amargo. Se puede mirar al mundo con una mirada diferenciada, se lo desenmascara, degrada, burla, para luego reintegrarlo. Asimismo, se puede entender un sustrato mítico en la conformación primaria de los pueblos, en el que lo grotesco aparecería emparentado con las creencias y rituales en torno a las cosmogonías, las figurillas de la fecundidad y los monstruos que siempre rondaron en la regulación de las diversas sociedades<sup>13</sup>.

En el terreno de la imitación o transformación ubicamos a la parodia, análoga en varios pasajes de la historia del grotesco. Etimológicamente, *es cantar en otro tono*, un canto paralelo que deforma o traspone una

---

<sup>12</sup> Freud, S., *El Chiste y su relación con lo inconsciente*, *El Humor*, *Obras Completas*, Bs. As, Amorrortu, 1994, tomo 8 y tomo 21

<sup>13</sup> Los mecanismos humorísticos en las imágenes han sido estudiados por Steimberg, O., en *Humor, Experimentación y Esquematismo*, *Rev. Actualidad Psicológica*, año XX, n° 228, pp.15.

A ello se suma los trabajos de Kris, *Psicoanálisis de lo cómico*, Paidós, Gombrich y otros, *Arte, Percepción y realidad*, Paidós, en particular he trabajado los mecanismos del chiste visual y las especies de la comicidad en *Pícaras y Grotescos, un enfoque de la cultura visual en Argentina 1900-1950*, en prensa, trabajo que compila las investigaciones precedentes en el campo de las producciones visuales en la gráfica de la primera mitad del siglo, con artículos presentados en diferentes reuniones científicas y con los aportes de mi paso como becaria de la UNLP

melodía. Genette<sup>14</sup> resume tres formas básicas de entender, dentro de las operaciones transtextuales, la transformación paródica:

La primera forma, es la parodia en sentido estricto, como desviación de un texto fuente por medio de un mínimo de transformación, en registro lúdico satírico.

La parodia estricta conserva el texto noble aplicándolo a un tema vulgar, la forma se aplica a un objeto que la desvía o tergiversa.

En el travestismo, segunda forma, el contenido se ve degradado por un sistema de transposición estilística y temática desvalorizante.

En el pastiche satírico, o imitación satírica, tercera forma, el texto se ve ridiculizado por un proceso de exageración y aumento estilístico.

La parodia estricta y el travestismo proceden por transformación de un texto base o hipotexto, o un fragmento de ese texto, mientras que el pastiche satírico, produce un efecto degradante o burlesco por imitación de la totalidad o de un fragmento del hipotexto.

La sátira, como lo satírico presupone un objeto para desencadenar una agresión. La parodia presupone un texto, un personaje o rol, una situación que será degradada. Tal degradación puede ser graduada por la comicidad o la sátira; la parodia alcanza la degradación escindiendo los caracteres de una persona, personaje o situación. En esta operación encontramos una coincidencia con las operaciones del grotesco. La diferencia radica en la existencia de un texto o un fragmento textual concreto, plausible de ser parodiado, mientras que en el grotesco la degradación y la sustitución por elementos bajos se realiza sobre una base más genérica, si hay un soporte concreto, éste es el cuerpo y determinadas escenas vinculadas a la manifestación orgánica de lo corporal.

---

<sup>14</sup> Genette, G., *Palimpsestes*, París, de du Seuil, 1992, cap.4 a 8; AAVV, Seminario de Noé Jitrik, *La Parodia en la literatura Latinoamericana*, Bs. As, Instituto de Literatura Hispanoamericana, UBA, 1993



Evidentemente el grotesco puede atravesar y ser atravesado por los espacios de la sátira, la parodia o el desenmascaramiento, que justamente descubre una falsedad, hace caer la máscara de la dignidad o el poder y muestra el verdadero rostro, esencialmente degradado; el grotesco se confunde en algunos momentos, como en la cultura cómica medioeval, con la parodia, que se asimilan en el mismo plano, pero también con el desenmascaramiento a partir de la interpretación del grotesco teatral en nuestro siglo: cae la máscara y aparece el rostro, sin disfraz, sin roles, separación entre el ser y la apariencia, desenmascaramiento de la hipocresía. El hombre solo frente al espejo, donde la reflexión existencial se cae por el peso de su humanidad trastocada en un espejo, como en el *Narciso de Mataderos* (Imagen 2) de Pablo Suárez.

En el caso de esta escultura - instalación *Narciso* se puede decir que el espejo es el elemento desencadenante de la obra como asimismo de la participación del espectador. Representación - espejo - copia. Eco<sup>15</sup> nos dice que el espejo es un fenómeno - umbral, que marca los límites entre lo imaginario y lo simbólico. *“La experiencia especular tiene origen en el imaginario. El dominio imaginario del propio cuerpo que permite la experiencia del espejo es prematuro respecto al dominio real...En la asunción jubilosa de la imagen especular se manifiesta una matriz simbólica en la que él yo se precipita en forma primordial y el lenguaje es quien le debe restituir su función de sujeto en lo universal”*.

*“Descubrimos que los espejos tienen algo de monstruoso. Entonces Bioy recordó que uno de los heresiarcas de Ucqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de hombres...”*<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Eco, U., *De los Espejos y otros ensayos*, Bs. As, Lumen, 1988, pag.12-13

<sup>16</sup> Borges, J. L., *Tlon, Ucqbar, Orbis tertius, en Ficciones*, 1956

Los espejos no invierten “*es el observador quien por ensimismamiento se imagina ser el hombre que esta dentro del espejo.... Dice la verdad de manera inhumana...Sin embargo, precisamente esa naturaleza olímpica, animal, inhumana, de los espejos nos permite fiarnos de ellos.*”<sup>17</sup>

Doble absoluto, unicidad, ¿qué hay de este Narciso? Aquél, el del mito se presenta, en versión de Ovidio, como el que viviría hasta viejo si no se contemplaba a sí mismo. Insensible al amor de las ninfas, cae en la trampa de Némesis, o en la propia. Ve la imagen de su rostro, tan bello, reflejada en el agua y se enamora de él en el acto, sin ningún otro deseo más que su imagen se deja morir. La versión beocia tiene algunas variantes. Marca el suicidio de Narciso desesperado por su propio amor. Pausanias habla de una hermana gemela, un doble, a quien Narciso encontró en las fuentes, acostumbrándose a mirarse para consolarse.<sup>18</sup> Atrapado en su imagen especular, deseo, muerte, copia eterna, pura representación. El Narciso de Suárez ¿está enamorado de sí mismo?,

En ese caso no por bello, ¿o trata de encontrar su identidad perdida en el doble, o en ese otro doble, el espectador que para ver el rostro de Narciso necesariamente se ve reflejado? Preso de la imagen, de su representación, escindido, se recompone en la reflexión sin alcanzar nunca el deseo, ¿quién, el hombre o el arte, qué metáfora?

Se alude a estos interrogantes a través de las inferencias convocadas. Una: la operación paródica. Narciso es de Mataderos. Personaje “sublime” es degradado situándolo en un contexto de barrio humilde (grasa en el imaginario popular), y construyéndolo plásticamente vulgar o feo: piel rosada, medias caídas, botines de fútbol, rostro grotesco,

---

<sup>17</sup> Eco, U., op cit, pag.18

<sup>18</sup> Grimal, P., *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Bs. As, Paidós, 1997

vello o pelos duros esparcidos notoriamente sobre el cuerpo (¿más animal que humano?).

¿Qué se parodia? En primera instancia el mito, según comentamos, la sustitución de un personaje “noble” por uno “vulgar”; en segunda instancia, el Arte, en términos de original, bello, noble, armónico, y sus verosímiles temáticos o iconográficos. El Arte, según Benjamin<sup>19</sup> con la reproducción técnica perdió su aura (presencia de una ausencia, el aquí y ahora), y su valor cultural. La obra de Arte única e irrepetible creció en Occidente junto a valores que le correspondieron, como lo bello armónico; como cierto repertorio iconográfico: ante el espejo solo las Venus posaron (esto habilita otra lectura, sobre la que no me extenderé en este recorrido, pero se nos plantea la relación Venus - Narciso, desnudo femenino - masculino, y las sustituciones posteriores del autor de la corporeidad femenina por la masculina, aludiendo a la homosexualidad)

Parodia y Kitsch, también grotesco. La parodia, o el gesto paródico tienen como fundamento productivo la imitación o transformación

intertextual. Partiendo del acto imitativo, de un elemento textual, el Narciso, llega a otra parte, en este caso supone una decisión.

“Disfraza” y “desenmascara” verosímiles (respecto del Arte), suspende un modo de lectura. La frecuentación del Kitsch forma parte de este gesto operatorio, de esta decisión. Representación - copia – simulación (de materiales, de texturas, en este caso) simulación como un nuevo verosímil, destinada a lo reconocible, a una elaboración de artificios del objeto remitido a su semiosis, ya no para verificar su existencia, sino para establecer una cadena de reenvíos a partir de las huellas percibidas

---

<sup>19</sup> Benjamin, W., *La obra de Arte en la época de su reproducción técnica*, en *Discursos Interrumpidos I*, Bs. As, Taurus, 1992

en la superficie textual. De esta manera se leen las apelaciones al universo kitsch (tanto simulación, copia, como mal gusto) y las exageraciones grotescas como gesto paralelo a las asignaciones de valores asentadas en lo social. Hombre - objeto: encuentro con el kitsch (“el arte de la felicidad” de los “infelices”, la cosida, el artificio. La convocatoria de elementos o valoraciones kitschs establecen ese otro nivel de connotación: Lo grotesco. El humor desencadenado no es necesariamente comicidad plena, es también burla, como dolor o la tragedia. La habilitación grotesca se establece tanto en el plano de la expresión: caricaturización del rostro, color, vellosidad, es decir la afirmación de lo orgánico (en el mundo grotesco el cuerpo se representa por sus partes pudendas, inarmónicas, exceso de realismo, que aquí lleva a la simulación más kitsch); como en la estructura actancial: El hombre solo frente al espejo (mira permanentemente su rostro reproducido. Como en el grotesco de Pirandello o Discépolo, el héroe grotesco solo encuentra en el espejo el lugar para recomponerse, y al mirarse no se halla, solo encuentra su máscara. El espectador, para ver el rostro de Narciso, debe situarse

Detrás de él, la imagen que recibe es aquella más su doble. Extrañamiento. Lisa Roberts<sup>20</sup> comenta en el catálogo de la muestra de Suárez en la Bienal de Sao Paulo que

*“Las historias que el autor pinta no solo representan, sino que crean la vida diaria de sus vecinos de Mataderos. El espíritu de los trabajadores yace en el humor, siendo éste el que incide en la realidad...El único modo que resta de ser uno mismo es a través de la representación: verse a uno mismo a través de una oposición de la*

---

<sup>20</sup> Roberts, L., catálogo Argentina XXII Bienal de Sao Paulo, 1994 s/p

*expresión del deseo o la pérdida del mismo...Narciso remite a los modelos eróticos de su infancia, a las pinturas grotescas de Mataderos, pero también aluden a la progresiva alienación que sufre el hombre consigo mismo bajo regímenes represivos del gobierno: El hombre se mira al espejo y ve un rostro exagerado”.*

Allí también apunta el gesto creador, poniendo en juego la búsqueda del deseo, del cual Narciso es prisionero, del cual el Arte también lo es, del cual el hombre alienado no puede salir, más que con el distanciamiento que el humor implica.

Narciso constituyó el mito del arte como belleza, duplicación de lo uno, de lo mismo. Lo sacro y lo trascendente. *Narciso de Mataderos* establece, el mito de un arte replicante duplicación de lo ajeno, como también argumento, discurso sobre, quiebre de lo mismo, muestra de los otros.

## Capítulo 2

### Para una breve genealogía del Grotesco y las especies del humor en las Artes

---

Partimos de una genealogía<sup>21</sup> de las prácticas vinculadas al grotesco y las especies del humor desarrolladas a lo largo de la historia, con el objetivo de que luego de un recorrido, pasemos a distinguir componentes de esta modalidad en las artes. Circunscribimos una serie de rasgos definitorios de las mismas, elementos estilísticos, genéricos, temáticos y retóricos y los efectos o funciones dentro del imaginario social.

Siguiendo el recorrido histórico que propone M. Bajtin<sup>22</sup>, asistimos a un primer espacio grotesco: el carnaval, en el marco de la fiesta popular. Anteriormente lo cómico - trágico se desarrolla en la tragicomedia de la Antigüedad Clásica o las Bacanales o Fiestas Dionisiacas. Dentro de este período se hallaron ciertas decoraciones y pinturas que representan posiblemente el verdadero origen del grotesco, su espacio en la representación plástica.

El humor del carnaval en la Edad Media es festivo, provoca la risa y esta parece apropiarse del mundo. El humor es popular, el carnaval se

---

<sup>21</sup> Planteamos la idea de genealogía en el sentido de Foucault, en *Arqueología del Saber*, hacia una descripción intrínseca de nuestro objeto de estudio, enlazando las discontinuidades, en la búsqueda de una historia global.

Tafuri, M, en *La Esfera y el Laberinto*, Barcelona, G.G.,1989, pp.8 cita a Foucault:” La genealogía no se contrapone a la historia, como la visión elevada y profunda de la filosofía a la mirada del topo y el erudito; al contrario, se opone al despliegue metahistórico de las significaciones ideales y de las teologías indefinidas. Se opone a la búsqueda del origen.

<sup>22</sup> Bajtin., op cit Introducción

instala en la plaza pública y convive con las parodias. La risa que se genera es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero también burlona y sarcástica. A partir de esta ambivalencia ya se pone de manifiesto uno de los rasgos del dispositivo grotesco, destacándose como una de las especies de lo cómico. El autor señala las proximidades entre este concepto y las parodias medievales, estas se basaban principalmente en una visión grotesca del cuerpo. Un cuerpo que en la escena de la Edad Media y el Renacimiento será depositario del grotesco, se enfatiza una relación de lo alto y lo bajo corporal, en favor de lo bajo. Se privilegian los agujeros, se enmascara el cuerpo.

Bajtín toma partido por el carácter positivo, regenerativo de estas prácticas culturales, destacando el empobrecimiento paulatino a partir del siglo XVIII de las formas carnales y los rituales públicos. Se advertirá una estandarización de la vida festiva, que pasaría a ser vida suntuosa, generalmente de cámara, interiorizándose el grotesco en lo privado, interpretándose en un aspecto negativo. El teatro como forma festiva grotesca dejará la plaza pública y pasará a ser texto teatral o literatura picaresca. La escena privada levantará el telón. En este contexto previo se sitúa indiscutiblemente el *Rabelais de Gargantúa y Pantagruel*. En este campo pareciera que lo orgánico absorbe los códigos sociales, esencialmente públicos. Lo orgánico - grotesco en la obra de Rabelais se asienta en algunas imágenes recurrentes: Comer y Beber en exceso; El Banquete parodiado; Orinar y mostrar los excrementos o hablar de ellos; La presencia de la muerte, desacralizada, al punto de presentarse embarazada; Lo bicorporal, representando el viejo y el nuevo año; La metamorfosis que anuncia el paso del invierno a la primavera; El lenguaje que expresa las ligerezas, por ejemplo "mierda para él". Expresiones de medicina popular, parodias de recetas

medicinales, relaciones con el Infierno, por ejemplo, que " *cagó azufre*". La orientación hacia lo bajo: la tierra, los genitales, el traste. Se degrada el miedo, se parodia el masoquismo. Se equipará el cocinar con el despedazamiento de los cuerpos. La dama dulce pasa a ser la prostituta. El cuerpo se evade de sus límites, se traga con la boca abierta al mundo. Es la representación del cuerpo colectivo, del pueblo. Este mundo grotesco permanecerá como sustrato en el registro popular de las festividades, perdiéndose en las celebraciones religiosas y oficiales.

Siguiendo a Bajtin y Kayser<sup>23</sup>, quienes recorren el grotesco escénico y literario principalmente, se pueden rastrear criterios de origen con relación al vocablo en las Artes Plásticas. Bajtin nos informa sobre el reconocimiento de un componente grotesco en las Artes Plásticas cómicas, clase subsidiaria, que se recorta a partir de los objetos: miniaturas, máscaras, demonios de la fecundidad, decoración de jarrones con sátiros y bacanales, escenas de Hércules y Ulises. Se cree que a fines de la Antigüedad la imagen grotesca atravesó una fase de renovación, abarcando las distintas esferas del Arte. Occidente se pondrá en contacto con Oriente en esta nueva modalidad, y se observarán acumulaciones, transformaciones de las imágenes, imitaciones de piezas "nobles", que exageraban sus componentes formales. El Realismo Grotesco, uno de los caminos posibles, se encontrará en el sistema de imágenes de la cultura cómica medioeval, pero en vinculación siempre con la escena, en las máscaras del carnaval. No obstante, Emile Mâle, estudioso medievalista, ha caracterizado los relieves y decoraciones de capiteles del Románico como grotescos, los bestiarios, y frisos, por ejemplo, en la catedral de

---

<sup>23</sup> Kayser, W., *Lo Grotesco, su configuración en pintura y literatura*, Bs. As, ed. Nova, 1960



Strasburgo (siglo XIII), donde se resaltan el artificio de la metamorfosis y las figuras monstruosas.

A fines del siglo XV a raíz de las excavaciones realizadas en Roma en las Termas de Tito, en la Casa Dorada de Nerón se descubrió una pintura ornamental a la que se denominó grotesco, derivado de gruta. Aquí se establecerá una vía de comprensión del fenómeno. Grotesco entendido como motivo ornamental: juego insólito, fantástico y libre de asociaciones de formas vegetales, animales y humanas, que confunden sus formas y se metamorfosean. Esta definición será dominante pero no excluyente de otras consideraciones. Uno de los primeros pintores que adoptó la "moda grotesca" fue Pietro Perugino.

En 1515 Alberto Durero diseña las decoraciones para un libro de plegarias destinado por el emperador Maximiliano a la Orden de San Jorge. Uno de los márgenes, el izquierdo, está formado por motivos heterogéneos. La mezcla de lo sagrado y lo profano, de lo serio y lo divertido es la constante en las páginas del libro. Gombrich<sup>24</sup> acuerda que se trata de un apropiado punto de entrada en el desordenado mundo de imágenes enigmáticas que son diversamente descritas como *grotesques o drolleries* y el propio Durero las llama "labor del sueño". Aparentemente en este momento la distinción entre *grotesco* y *drollerie* es de tipo formal: el grotesco tendería a la simetría y el equilibrio de la composición.

Giorgio Vasari, quien escribiera hacia 1550, *Vida de Pintores, Escultores y Arquitectos Ilustres*, basándose en Vitruvio, emite un juicio desfavorable sobre el grotesco, considerándolo una moda bárbara. Uno y otro basan su postura en las primeras líneas del Ars

---

<sup>24</sup> Gombrich, E., *El Sentido del Orden*, Barcelona, G.G., 1980

Poética de Horacio: " Si un pintor opta por unir un cuello de caballo a una cabeza humana y hacer que crezcan plumas multicolores por todas partes sobre una mescolanza de miembros, de modo que lo que en la parte superior es una mujer hermosa termina debajo en un pez feo y oscuro, amigos míos, tratad de reprimir la risa ante esta exhibición"<sup>25</sup>

Por su parte Rafael y sus alumnos pintaron unos motivos a imitación del "estilo grotesco" en las galerías exteriores del Vaticano. Leonardo da Vinci en su *Tratado de la Pintura* esboza una serie de "cabezas grotescas", en este caso asimilando grotesco a caricatura, otra variante en la ubicación del concepto que se extenderá hasta las lecturas contemporáneas.

Es interesante destacar la diferenciación que plantea John Ruskin en *Las Piedras de Venecia*

*"...a mí me parece que, en casi todos los casos, lo grotesco está compuesto de dos elementos, uno lo absurdo y el otro temeroso; Que, puesto que prevalece el uno o el otro de tales elementos, lo grotesco se divide en dos ramas, grotesco deportivo y grotesco terrible, pero que no podemos considerarlo legítimamente bajo estos dos aspectos, porque apenas hay ejemplos en los que no se combinen ambos elementos en cierto grado. Hay pocos grotescos tan profundamente divertidos como para ser considerados sin sombra alguna de temor, y pocos tan temibles como para excluir en absoluto toda idea de broma."*<sup>26</sup>

Hasta aquí el grotesco se va caracterizando como ornamento, motivo, ambivalencia de mundos, burla o caricatura, compartiendo la imitación o la transformación desmesurada. Este pasaje rápido se completa con algunos nombres que anticipan las preocupaciones

---

<sup>25</sup> Kayser, W., op cit, pp39

<sup>26</sup> Citado en Gombrich, E., op cit, pp317

teóricas del siglo XVIII: En 1586 Giambattista Della Porta retoma el tema de las Fisiognómicas, a la manera de Aristóteles: tipos de rostros que se pueden asimilar a diferentes animales. Arcimboldo (1533-1593) construye figuras a partir de la superposición de elementos vegetales y animales. Bosch, El Bosco (1450-1516) recrea la "labor del sueño a partir del hermetismo, los tópicos del " mundo invertido", las fiestas de los locos, los vicios y las virtudes. Bruegel, el mayor (1525-1569), y el menor (1564-1638) representan las costumbres populares, las fiestas, "el lugar de la plaza pública", pero también las miserias, los minusválidos, los excesos sociales. El siglo XVIII trasladará el concepto de grotesco de los cuadros llamados de género burlesco a los cuadros del infierno y del horror. De este modo, incorporando lo monstruoso y lo siniestro, se tratará de asignar al grotesco una categoría estética, un efecto psicológico. Por lo cual el mundo alquímico de El Bosco, ya no se verá como grotesco, solo su experiencia de distanciamiento con relación al mundo. En cambio, Brueghel marcará un paradigma, en tanto su experiencia es la pintura de lo cotidiano desde ese distanciamiento. Auerbach en *Mímesis* descubre dos perspectivas para poder presentar la realidad cotidiana, velada al "gran arte": o se la consideraba bajo un aspecto cómico, o se la refería a lugares concretos de la historia de la salud cristiana, vistas como "protoimágenes", el establo, el taller, el aljibe. Brueghel le agrega una tercera perspectiva, a lo cómico el horror ante su carácter abismal, lo grotesco. Ello ocurre entre otras cosas por la abundancia de iconografía contestataria durante el siglo XVIII, entre satírica y burlesca, como la serie de láminas de Hogarth (1697-1764), los

grabados de carácter anónimo con relación al mundo invertido, la serie de *Los Caprichos* de Goya (1746-1828) (Imagen 3)

Las diferencias entre parecido y equivalente respecto del retrato, y su condición de verosimilitud, jugaron variantes insospechadas, por ejemplo, el asimilar rostros a animales, a través de la composición grotesca o la caricatura animalística. La fisiognómica influyó en la práctica frecuente del retrato caricaturesco al demostrar la impermeabilidad del carácter fisonómico a cualquier variación de elementos. Un rostro humano reconocible puede asemejarse sorprendentemente a una vaca reconocible.

Los humoristas explotaron esa tendencia inherente al hombre de proyectar una expresión humana en una cabeza animal. Así actúa la experiencia de la semejanza, como tipo de fusión perceptiva basada en el reconocimiento, que a la vez es fusión de configuraciones disímiles.

En 1761 Justus Moser publica en Alemania *Arlequín o la defensa del Grotesco Cómico*. El autor enmarca el ensayo dentro de una categorización estética. Hace hablar a Arlequín de la *Comedia dell'Arte*, mundo al que pertenece. Define esta modalidad con leyes estéticas propias, no asimilables a las de la estética clásica, destacando al grotesco como un elemento partícipe de una comicidad que no es inferior. Mundo quimérico y exagerado, reúne lo heterogéneo y caótico. Arlequín asumirá el rol de bufón desde su aparición en la Edad Media hasta la época contemporánea, transformándose, aunque su carácter mercurial no cambiará jamás. Bajo la forma de un Mercurio popular, jugará diferentes roles y situaciones. Un clown blanco capaz de desmistificar los saberes por una actitud burlesca. Arlequín, como los diferentes personajes de la Comedia tienen su lugar de asentamiento en el llamado "mundo invertido". La historia

iconográfica de este mundo, como su representación teatral se puede rastrear a partir del siglo XVI en Alemania, Italia y Los Países Bajos. El Renacimiento cultiva el campo del delirio a través de un juego feroz, donde la locura y los poderes se satirizan. El Siglo de Oro Español utilizará personajes al estilo de Arlequín, como asimismo la capacidad de travestimiento de roles. En la Comedia, como en el mundo grotesco se utiliza la máscara como medio de incorporación de rasgos animales en lo humano. La máscara presentará un rol terapéutico, creando ambigüedades entre el ser y el parecer. Los elementos caricaturescos producen una suerte de hiperbolización del cuerpo y los roles. El autor compara el grotesco escénico con las caricaturas de las ingles Hogarth, quien por aquellos años tipifica y retrata los "lugares del burgués". Cabe destacar que Diderot por su parte establecería correspondencias similares. Desde el siglo XV se establecen comportamientos similares en estas dos modalidades de representación: grotesco y caricatura.

En 1788 el crítico literario alemán Flogel publica *Historia de lo Cómico Grotesco*, entendiendo que el concepto comporta un elemento corporal que se agrega, y despierta por lo tanto la comicidad por la vía del exceso. Los autores del Romanticismo, bajo el peso del Sturm und Drang, redescubren a Shakespeare, a Cervantes, a la tradición medioeval, y les asignan características del grotesco, estableciendo alianzas con la picaresca, el burlesco y la sátira. Schelegel y Jean Paul, dentro del campo filosófico se ocuparán de definir estas modalidades de construcción de los textos ficcionales.

Aquí se plantea, siguiendo el camino de Bajtin, una interpretación del fenómeno que marcará el destino de la mirada romántica sobre el grotesco y la comicidad. Puesto que la risa en el período romántico, y

en la modernidad por extensión, reduce su principio regenerador, toma la forma de la ironía o el sarcasmo, oscila entre una visión subjetiva y su intelectualización. El cuerpo grotesco ingresa bajo la forma de discurso y se asiste a un carnaval en soledad.

La literatura picaresca crece a través de las ediciones de Troyes o los pliegos de cordel. Los "*libros azules*" de Troyes, desde mediados del siglo XVII al XIX conformaron en el imaginario francés una lectura marginal del argot, de los falsos mendigos, de las alteraciones de la lengua. El pícaro será aquel que, expropiado del mundo del honor, vuelve a él no como paria sino como asumido comediante de creencias. Desde el punto de vista de las creencias el pícaro es el bufón y el rey. Dauvignaud en *Sociología del Comediante* indica que en la actividad del bufón hay un efecto práctico pues desvía la atención del público, dándole al rey tiempo para preparar las respuestas en situaciones de tensión. El bufón permite develar la verdad, pero inmediatamente, en tanto representación anula los resultados. El gusto por esta literatura ayudará a recrear el mundo que los intelectuales del romanticismo intentarán describir<sup>27</sup>.

El mundo grotesco del Romanticismo se presentará al hombre terrible y ajeno, dulcificado pero exterior, cercano a la comprensión que Freud hará de lo siniestro.

Esta visión va a atravesar todo el siglo XIX, incluso será el punto de vista dominante, por ejemplo, en Kayser, para describir la evolución de este modo, quien va a reconocer en las palabras de Lenz (1775), una explicación del grotesco:

*"Llamo decididamente comedia a una representación que está para todos (...) un cuadro de la sociedad humana, y cuando esta se vuelve*

---

<sup>27</sup> en Chartier, R., *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1992,

*seria, el cuadro no puede reproducir la sonrisa...de ahí que nuestros comediógrafos tengan que escribir de manera cómica y trágica a la vez*"<sup>28</sup>.

En Lenz aparece la utilización de marionetas, en obras como *El Preceptor*, *Los Soldados*. El uso de estos elementos tiene gran repercusión en Europa a partir del siglo XVIII. Las marionetas, dentro de sus códigos no expresan lo grotesco, pero la producción y la lectura del Romanticismo le darán ese lugar, en tanto lo inanimado o lo animado mecánicamente se mezcle con lo orgánico, con lo humano reconocido como tal. Los muñecos, títeres, y marionetas solo llegarían a ser grotescos si lograran vida propia, y saliendo de su mundo entrarán al nuestro, señala Kayser. Esto nos lleva a recordar el desarrollo durante el siglo XIX de la literatura fantástica, de la literatura infantil, y los intentos de representación de otras formas de animación, o de hombres - máquinas, *El Arenero de Hoffman*, *Pinocho*.

El Romanticismo introduce junto al Realismo Grotesco, la aproximación a lo fantástico y lo terrible. Kingler escribió a propósito de su drama *Sturn und Drang*

*"He reunido a la fuerza los originales más locos. Y el más profundo sentimiento trágico alterna continuamente con risas y carcajadas"*<sup>29</sup>.

También Goethe en *Satyros* evoca a partir de su protagonista, de apariencia monstruosa, la caricaturización, la sátira, el desenmascaramiento y un sentimiento genuino de la naturaleza. Victor Hugo en su prefacio a *Cromwell*, en 1827, habla del grotesco para designar aquello que combina lo deforme con lo sublime. Lo grotesco correspondería a la parte material del hombre y lo sublime a su alma.

---

<sup>28</sup> en Kayser, op cit, pp.50

<sup>29</sup> en Kayser, op cit, pp.52

Teófilo Gautier en 1853 escribe *Los Grotescos*, obra en la que clasifica como tales a Villon, a los poetas libertinos del siglo XVIII, a Scarron, Cyrano de Bergerac y Scudery.

Habla de un teatro realista con desvíos grotescos en la escena italiana, pero este aspecto pareciera esclarecerse recién en 1916, cuando Luigi Chiarelli escribe *La Máscara y el Rostro*; Antonelli por su parte escribirá *El Hombre que se encontró a sí mismo*, en 1918 y, *La Tienda de los sueños* en 1927; Cavachilli escribe en 1921 *La Danza del Vientre* y Pirandello *El Gorro de Cascabeles* en 1917. La producción teatral de estos autores entre 1916 y 1930 es definida como teatro del grotesco, en pos del señalamiento que introduce Pirandello a propósito de Don Quijote: " cómo atrás de lo cómico encontramos el sentimiento de lo contrario". Se hace extensiva la idea de que el hombre posee una máscara que le permite vivir en sociedad. Lo grotesco se produce cuando se intenta hacer coincidir máscara y rostro.

También en Rusia, Mayerhold intentará relacionar el teatro de feria con el grotesco, poniéndose énfasis en el carácter popular y cotidiano de esas representaciones.

Se pueden establecer asimismo ciertas correspondencias con *Los Esperpentos* de Ramón del Valle Inclán, quien hacia 1920 en *Las Galas del Difunto* presenta esos fantoches, mezcla de hombres y marionetas. Continuando con las observaciones, veremos entonces algunos comentarios en cuanto a una configuración del grotesco en las Artes Plásticas.

Schegel en *Conversaciones sobre la Poesía*, califica al grotesco como arabesco, como la forma más antigua de la fantasía. El grotesco vendría



ser una mezcla fantástica de elementos heterogéneos de la realidad que destruyen el orden y el régimen habitual del mundo.

Jean Paul en *Introducción a la Estética* destaca que el grotesco atenta contra el mundo perfecto y acabado. Incluye esta modalidad dentro de la comicidad, aunque advierte su lado melancólico, típico del humor cruel: evasión hacia un plano espiritual lejos de lo perfecto y acabado. Esta consideración se extenderá hasta los juicios contemporáneos en torno a figuras como la ironía, y la melancolía de las sociedades postindustriales.

Mención especial merece la empresa de Charles Baudelaire, quien declara la intención de escribir la historia y la estética de lo cómico. En una de sus *Curiosidades Estéticas* aparecida en Portefeuille, el 8 de julio de 1855, como resumen de un futuro libro, habla de la esencia de la risa y lo cómico en las artes<sup>30</sup>.

Baudelaire distinguirá la risa ocasionada por lo grotesco, de las otras vías, aludiendo a las creaciones fabulosas de ese mundo grotesco. Desde el punto de vista artístico considera lo cómico por imitación, lo grotesco por creación (invención)

Baudelaire distingue una comicidad inferior o significativa, aquella comprensible y analizable, con un elemento dual, el arte y la vida moral; y la comicidad absoluta, el reino del grotesco, captado por la intuición, en tanto más próximo a la naturaleza, tiene algo de primigenio. La risa es repentina, pero solo a partir de la conciencia de una humanidad caída.

Considerado el grotesco como lo cómico absoluto primeramente es presentado por el autor como clase, a la que pueden pertenecer en diferentes grados, géneros o subgéneros. Luego Baudelaire ejemplifica

---

<sup>30</sup> Baudelaire, C., *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1988

con Rabelais, como modo simbólico, el concepto de género. Nos dice que el gran maestro francés del grotesco, conserva en medio de sus más disparatadas fantasías algo útil y razonable. Pone énfasis en distintas formas de enunciar y retorizar los temas: la crueldad, la violencia, la exageración, provocación de vértigo, trastocamiento de cada ser, ignorancia de sí mismo,

*"Esto es visible no-solo en ciertos animales de lo cómico en los que la gravedad es parte esencial, como en los monos, sino también en las monstruosidades chinas que tanto nos regocijan"*. En la caricatura francesa del período, Baudelaire encontrará ese espíritu. La preocupación por la práctica de la caricatura es una constante en la reflexión del siglo XIX. Como los siniestros y los fantásticos. La empresa de Baudelaire, y del "Romanticismo satánico" intentará interpretar las imágenes de Goya, Daumier, Grandville, los objetos orientales y un nuevo gusto en la sociedad.

Jules Champfleury, defensor del Realismo en las Artes escribirá en 1867 su Historia de la Caricatura Antigua y Moderna, en un pasaje comenta

*"Sonrisitas, niños acostados sobre un cerdo, cabezas grotescas (parecidas a nuestras esculturas clandestinas), ranas, tortugas, patas de cangrejos, conejos con los ojos de vidrio, etc., parecidos a los pequeños objetos que las mujeres guardan en sus vitrinas"*<sup>31</sup>

El autor pone de manifiesto la práctica social del coleccionista, y el reconocimiento de aquello que se aparta de una supuesta categoría de "belleza", en un espacio íntimo o marginal. La convivencia con lo

---

<sup>31</sup> citado en Freixas, M., *Las vanguardias artísticas del siglo XIX, Fuentes y Documentos para la Historia del arte*, Barcelona, G.G., 1982, pp.170

grotesco en el siglo XIX ocupa también el ámbito de lo privado. Por otra parte, el desarrollo industrial ha tipificado y multiplicado el mundo de los objetos, ya por esos tiempos. Los comentarios del autor se identifican en algún punto con las consideraciones en torno al Kitsch.

Desde otra perspectiva Bajtin señala dos corrientes fundamentales en el devenir del grotesco contemporáneo. Una de ellas, el grotesco modernista, englobando a Jarry, los autores del Surrealismo, el teatro expresionista, el existencialismo, el teatro de la crueldad, en la teorización de Antonin Artaud, y el teatro del Absurdo de Becket.

La otra corriente entroncaría grotesco con cultura popular, a través del grotesco realista: Thomas Mann, Brecht, Neruda, a lo que agregamos en el ámbito latinoamericano algunos aspectos del llamado realismo mágico de García Marques, la gráfica de Guadalupe Posada, pasajes de la pintura de Diego Rivera, Berni, como la gráfica satírica - política del siglo XIX, Las ilustraciones de Caras y caretas, Rico Tipo, Molina Campos, en una lista que se abordará en el siguiente capítulo.

Como ya anticipamos Gilles Lipovetsky en *La Era del Vacío* caracteriza a la sociedad actual como una suerte de sociedad humorística.

El autor sostiene que la *sociedad posmoderna* es la única que puede ser llamada humorística en tanto se ha constituido en un proceso que tiende a disolver la oposición de lo serio y lo no serio. Oposición que en la estructura del grotesco existe en presencia, oscilante, vacilante.

Podemos distinguir algunos rasgos dentro del movimiento general de la llamada Posmodernidad, o mejor dicho de las producciones artísticas del fin del siglo XX: la suspensión e inversión de polaridades estéticas, de deslizamiento de valores, ya desacralizados en el gesto de las

vanguardias, de ironía (que pretende no ser romántica), de banalidades, simulacros, y redescubrimiento de lo Otro (marginales, periféricos, homosexuales, travestis, feminismo, SIDA)

La posibilidad de suspender las oposiciones tradicionales en el orden de la estética se manifiesta a través de la evocación, por intermedio de la imagen realista, de la nostalgia o de la burla:

*..." el realismo se encuentra siempre en una posición situada entre el academicismo y el Kitsch... Haciéndose Kitsch el arte halaga el desorden que reina en el gusto del aficionado."*<sup>32</sup>

El Arte contemporáneo en general, y el ámbito del neo y posvanguardias, es decir, las artes plásticas a partir de la segunda posguerra mundial, asiste a la disolución paulatina de núcleos fundantes correspondientes a otros momentos históricos. Original/ Copia, Auténtico/ Inauténtico, Función/ Ornamento, Abstracción/ Figuración, son pares oposicionales que pierden su cualidad de tal, ahora, en una peculiar dialéctica, cada término puede contener al otro, estableciendo equivalencias intercambiables. Asimismo, citando a Michel Foucault, diremos: " erigen su arte con el archivo, despertar de un aspecto esencial de nuestra cultura, ahora cada pintura debe estar contenida en la superficie masiva y cuadrada de la pintura y todas las

obras literarias están confinadas al murmullo indefinido de la escritura"

33

---

<sup>32</sup> Lyotard, J.F., *La posmodernidad explicada a los niños*. Madrid, Gedisa, 1987, pp.15

<sup>33</sup> citado en AAVV, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1986, cap. Douglas, *Sobre las Ruinas del museo*, pp.76

Las artes usan en estos tiempos, y abusan, de juegos de referencias, citas, plagios más o menos explícitos, irreverentes, irónicos, parodiantes. La imagen no se piensa como reproducción o análogo de lo real, sino que produce un real. La representación posee la equivalencia teórica del signo, y lo real, simulado, parte a la inversa: se disuelve lo real en el signo. Pareciera que es el fin del antagonismo entre ficción y realidad, entre imagen y referencia, entre ser y parecer. ¿Qué pasa entonces con el Realismo, y supuestamente su desvío, el Grotesco? Klaus Honneth alerta en *Arte Contemporáneo* que la ironía es una de las fuerzas motrices de la Posvanguardia, que sin el distanciamiento que ella supone, no sería más que una copia banal. ¿Pero cómo se manifiesta la ironía? A través de la parodia, la caricatura, la imitación, incluso del graffiti.<sup>34</sup> O por el travestismo, que une lo sagrado y lo profano, por el mecanismo de la inversión. La exagerada corporeidad, la figuración que relata o señala la pérdida. Ponerse un disfraz conocido y plantear un extrañamiento, pero a la vez una risa liberadora. ¿No son acaso algunas de las operaciones descritas para caracterizar lo grotesco? Creemos en este sentido que la estrategia del grotesco y el "laboratorio irónico" se corresponden, y se enrolan en aquellos comentarios en torno a una nueva era barroca. Deleuze<sup>35</sup> plantea que la aportación barroca por excelencia es la transformación del cosmos en un mundus, con ciertas semejanzas a los modelos actuales, pliegues y repliegues de estrategias y procedimientos, representación de aquello que puede revocarse, prolongarse, o crear incertidumbre.

Noé Jitrik señala que el efecto mayor de la parodia es neutralizar o suspender los modos de lectura canonizados, como también neutraliza el sistema artístico en curso. Y si bien él separa parodia de grotesco,

---

<sup>34</sup> Honneth, K., *Arte Contemporáneo*, Alemania, Taschen, 1991, cap. 6,

<sup>35</sup> Deleuze, *El Pliegue, Leibniz y el Barroco*, Paidós, Bs As, 1989

encontrando en éste una filiación con el barroco, en tanto desordena y produce anomia; Uno y otro se rehabilitan en la contemporaneidad, y en particular en América Latina.

Puesto que, para él, *“en el siglo XX, con mayores posibilidades para la heterodoxia, la parodia surge con gran brío, pero ya asumida, es decir como sistema procesal y, por lo mismo, como un tributo pagado a la modernidad”*<sup>36</sup>

La relación con los modelos trasplantados, la copia y la traducción produjeron en la historia cultural latinoamericana irreverencias notables legitimadas a la luz de las vanguardias, paradójicamente asumidas y transformadas en nuestro continente.

Lo público y lo privado, como gran oposición hasta la Modernidad, se disuelve a partir de la pérdida de la escena; no se encuentra un espacio público, sino gigantescos espacios de circulación, ventilación y conexiones efímeras; la imagen que nos presenta el teatro de lo social es un cuerpo blando de muchas cabezas (ciertamente una imagen grotesca),

*“... pero hoy ya no existe la escena y el espejo. Hay en cambio una pantalla y una red. En lugar de la trascendencia reflexiva del espejo y la escena, hay una superficie no reflexiva, una superficie inmanente donde se despliegan las operaciones, la nueva superficie operativa de*

*la comunicación. Todo parece volverse transparente y visible de inmediato”*.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Jitrik, N., op cit, pp.29

<sup>37</sup> Braudillard, *El éxtasis de la Comunicación* en AAVV, comp. Foster, op cit, pp.60, “mientras hay alienación hay espectáculo, pues hay acción, escena, y no es obsceno. La obscenidad empieza cuando no hay más espectáculo(...)”

La utilización del modo grotesco en su visión histórica, descubrió hasta la modernidad y durante ella, el espacio metafórico contenedor de los discursos transgresores. El trazado de estos aspectos en el Arte Argentino lo veremos en la segunda parte; adelantándonos podemos decir que nos encontraremos con un momento inicial, silencioso, que hace hincapié en la sátira, con una correspondencia muy fuerte en la gráfica popular masiva, pero sin legitimación de cruces entre los dos campos. El objeto de ataque no es necesariamente el poder de turno o el escenario político.

A partir de los años '60 se produce un cambio tanto en la producción como en el campo cultural, que va al encuentro de la tradición crítica, a través de operaciones paradójicas parodizaciones, aceptación y negación de las polaridades construidas por la modernidad, a través de la ironía, la intrascendencia de lo cotidiano, la violencia grotesca y lo monstruoso. La desmesura, el exceso o la inestabilidad como algunos de los rasgos típicos de la cultura de fin de siglo, entran en relación directa tanto con los ejemplos de grotescos que recorreremos.

El espacio de la ironía, la presencia de la contingencia del lenguaje y de su representación, trae aparejado una inversión estética, metáfora de una alteración ética, reflexión sobre los bestiarios contemporáneos.

## Segunda Parte

---

### Capítulo 1

#### La Figuración en las Artes Plásticas argentinas: sátiras, caricaturas y grotescos en la primera mitad del siglo XX

En la introducción se planteó dentro de las consideraciones sobre el o lo grotesco la posibilidad de comprenderlo como “un desvío” (en el sentido estilístico, alejamiento de una norma)<sup>38</sup> del realismo (entendiendo éste como un código de representación instalado en la historia del arte occidental, más allá de sus emergencias en el siglo XVII, XIX, y sus combinaciones en el siglo XX). La mimesis o imitación representativa se ha equiparado a analogía, y por uso corriente a la imagen figurativa. En este sentido una imagen realista, es la mayoría de las veces, una imagen que representa analógicamente la realidad acercándose a un ideal relativo de analogía.

*“Las imágenes analógicas o figurativas han sido siempre, pues, construcciones que mezclaban en proporciones variables la imitación del parecido natural y la producción de signos comunicables socialmente”<sup>39</sup>*

---

<sup>38</sup> Hablamos de desvío con relación a la condición de figurar un lenguaje, de figuras retóricas que construyen rasgos de un estilo dado. Grupo u, *Tratado del Signo Visual*, Madrid, Cátedra, 1993;

Gombrich, E-. *Arte e Ilusión*, op cit, Barthes, R., *Retórica de la Imagen*, Comunicación, Bs. As., 1970. Entendemos “el realismo” como código de representación altamente convencionalizado, en el que una serie de elementos plásticos se combinan para obtener una imagen de tipo analógica o mimética, bien descriptiva

<sup>39</sup> Aumont, J., *La imagen*, Bs. As, Paidós, 1992, pp.214; Schnaidt, N., *Los códigos de percepción, representación y cognitivos*, Tipográfica. La autora sigue a



*“La imagen realista no es forzosamente la que produce una ilusión de realidad. Ni siquiera es forzosamente la imagen más analógica posible, y se define más bien como la imagen que da, sobre la realidad, el máximo de información. En otras palabras, si la analogía se refiere a lo visual, a las apariencias, a la realidad visible, el realismo se refiere a la información transmitida por la imagen, y, por tanto, a la comprensión, a la intelección”<sup>40</sup>*

Siguiendo a Aumont podemos decir que el realismo es una noción relativa, como el término figuración; ambas palabras indican una tendencia, o actitud representacional, encarnada en un estilo o movimiento, en el que no solo se constituyen reglas para representar lo real, sino que ese “real” implica un espacio ideológico. La ideología de lo visible puede determinar una hegemonía de la mirada y de la técnica perfecta en la representación de un referente, como en la pintura académica, por ejemplo; como asimismo puede provocar la elección de dos caminos paralelos, el de la ruptura de dicho paradigma instituido, a partir de las rupturas y transformaciones de las vanguardias; o el del desvío, a través de la exageración expresiva del realismo o la figuración convencional, que provoca asimismo la ruptura de un verosímil, en la representación grotesca, caricaturesca, en la carga satírica o en el juego sintáctico- semántico de la parodia. En el arte argentino figurativo del siglo XX se encontrarán estos caminos superpuestos; el desvío expresivo de la figuración realista comprometerá la temática social o política, inscribiéndose en la escuela del siglo XIX. En este sentido

*“El auge de los realismos se convertía así, en expresión tanto de la configuración de los nuevos sujetos sociales en la cultura del*

---

Gombrich en la idea de que no hay un ojo inocente. La percepción está siempre necesitada de universales, del reconocimiento, de la experiencia de la semejanza.

<sup>40</sup> Aumont, J., op cit, pp.218

*diecinueve, como de la caducidad irreversible de los viejos criterios estéticos”<sup>41</sup>*

Con relación a estas consideraciones podemos establecer un recorrido en la historia del arte argentino signado por la imagen figurativa con actitud satírica, caricatural, grotesca, paródica, desarrollada al costado de la figuración realista y un poco más alejada de las clasificaciones en istmos, de acuerdo a un ordenamiento por introducción de vanguardias o modernismos<sup>42</sup>.

*“Sucede que, en un país como el nuestro, el desarrollo de la pintura no puede estar desligado del desarrollo general de la sociedad. Es una engañifa. En una época yo pensaba, y lo sigo sosteniendo, que la función del intelectual es esclarecer las conciencias. No es que el intelectual o el artista sean decisivos en la economía o la política, pero forman parte(...)Es cuestión de tomar conciencia de los vasos comunicantes que vinculan a cada individuo... Por que el aislamiento no existe, es un mito(...)Aún el que dice que no está comprometido, lo está con otra cosa”<sup>43</sup>*

Las primeras décadas del siglo XX manifiestan en el desarrollo de las artes plásticas una ausencia, un silencio grotesco en la pintura argentina, con relación al desenvolvimiento que tiene esta modalidad en la gráfica popular del siglo XIX y primeros años del XX - desde *El Desengañador Gauchipolítico del Padre castañeda, a El Mosquito, Don Quijote* (Imagen 4), *Caras y Caretas*. Nos referimos a la imagen impresa, de amplia tirada, inmersa en el periodismo del siglo XIX, en la prensa satírica –política - burlesca. En el Río de la Plata el humor político

---

<sup>41</sup> Jiménez, J., *Imágenes del Hombre, Fundamentos de Estética*, Madrid, Tecnos, 1986, pp.167

<sup>42</sup> con respecto a este punto cabe repasar las clasificaciones de Pellegrini, A. y Córdova Iturburu, entre los más difundidos

<sup>43</sup> Berni, A., comentarios de 1975 compilados en su Catálogo de la muestra retrospectiva, MNBA, 1997

aparece de la mano del Padre Castañeda en 1819. Se observarán las primeras caricaturas rudimentarias como un San Martín animalizado, con cuerpo de felino, pisando la cabeza de sus enemigos.

Recordemos que la caricatura animalística, muy difundida durante el siglo XIX, extendida en el XX, caracterizando personajes de la política nacional, tiene su origen en la práctica llevada a cabo por Della Porta, con base en Aristóteles, dentro de una reflexión sobre el parecido y las asociaciones en el reconocimiento.

Humor rosista, anti-rosista, caserista. *Aniceto el Gallo*, *El Diablo*, hacia 1850 van a incorporar la gráfica de *Le Charivari*, francés, o *El Punch*, inglés. En 1863 aparece *El Mosquito*, periódico satírico - burlesco, que promete en su primera portada ser de la clase de los periódicos extranjeros mencionados. Las caricaturas fueron el principal atractivo, realizadas por Meyer y Monniot. En 1868 se suma Enrique Stein, dando un estilo muy expresivo, figuras alargadas y grotescas, macrocefálicas. En 1883 hace su aparición *Don Quijote*, para competir en imagen y burla con *El Mosquito*. Mayol y Heráclito serán los principales ilustradores, dando importancia al tratamiento de las portadas.

En 1898, se concreta un largo proyecto, *Caras y Caretas*, el semanario festivo, de actualidades, que viene de la mano de José Alvarez como director, y de Mayol como ilustrador. La revista va a atravesar el siglo y perdura hasta 1937. Impone aires de modernidad en el gusto porteño, como en la utilización de novedades tecnológicas y gráficas. Por ejemplo, la litografía dejará lugar al fotograbado. Entre los años 20 y 30, las tiras familiares se instalan en los diarios. La familia de *Don Sofanor alimentaba* los estereotipos sociales, pero también analizaba las cursilerías y fantasías de la clase media. Casi simultáneamente se emparentaban, pero sin la aspereza, con el *Amor Brujo* de Roberto Arlt.

Los 40 y los 50 se rigen por el surgimiento de la revista *Rico Tipo*, aventuras cotidianas, picaresca. *Buenos Aires en Camiseta* de Cale es el mundo barrial, de los obreros y la clase media, de Villa Lugano, Mataderos, el asadito, el pic nic, el baile en el club de barrio. Un mundo costumbrista, que puede tornarse grotesco, aunque se contiene, juega con la extravagancia del mal vestir y los peinados de moda. Los mersas se irán configurando. La picaresca se verá sobretodo en las chicas Divito.

Luego llegará Oski, parodista por excelencia. En este dibujante, el ejercicio transpositivo es lectura obligada. Traduce en imágenes *Don Quijote*, *La Vera Historia de Indias*, *El Cid*, ente otros.

Solo algunos casos en la pintura, y especialmente en el grabado<sup>44</sup>, remiten a la mirada que se intenta construir, huellas discontinuas de la tradición mencionada, huellas en la crítica artística demostrativas de un imaginario estético dominado por la modernización cultural, inspirada en las vanguardias europeas. En el campo de la ilustración, a medio camino entre la pintura y la gráfica, encontramos, en esa tradición de Mayol, la asunción de personajes cómicos pertenecientes al campo (un escenario que se formalizó en el estereotipo de fin de siglo XIX y que la ilustración humorística renovó), a través del pincel de Florencio Molina Campos<sup>45</sup>. (**Imagen 5**). En 1931 comienzan a editarse los almanaques de Alpargatas ilustrados con sus obras; lo hará hasta el año 1936 y luego entre 1940 y 1945. Una de las características en la obra de Molina Campos es la de haber representado al paisano de su momento. Mientras tanto recordamos que la

---

<sup>44</sup> nos referimos al catálogo de *Grabado Social y Político en la Argentina del Siglo XX*, MAM, el artículo que escribimos sobre *Sátira y Grotesco en el Grabado Argentino*, Bs. As, 1992

<sup>45</sup> sobre este autor recordamos la lectura de *El Pincel que bautizó lo nuestro*, en Moneta, Porto y Rollié, *Artes Plásticas y Cultura Nacional*, Bs. As, La Cebolla de Vidrio, 1986

“institucionalización”<sup>46</sup> del arte argentino se inicia a fines del XIX, cuando se organiza la vida artística argentina a partir de la creación de algunas instituciones. En 1876 se crea *la Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, en 1896 el *Museo Nacional*, en 1893 se funda *la Sociedad Cultural El Ateneo*, espacio de debate sobre los destinos del arte local, sobre el arte nacional y la modernización del sistema artístico. En este contexto crecen algunas expresiones artísticas, en particular el llamado realismo crítico o social, representado por una trilogía pictórica: *Sin Pan y sin trabajo*, de la Cárcova, *La Sopa de los pobres*, de Giúdice, y *El despertar de la Sirvienta*, de Sívori. Las tres obras abordan motivos hasta entonces lejanos del repertorio plástico argentino, dentro de un naturalismo popular, como lo llaman algunos críticos o un realismo de intención político social. Presentan de esta manera los espacios y las figuras de los “sin voz”, ajustándose a lo que fue el desarrollo del realismo francés y su irradiación italiana. Realismo, en tanto modo de representación objetivo - descriptivo, según una codificación basada en la semejanza, pero con el agregando una actitud crítica, en la medida en que amplía el verosímil de lo representado, mostrando las lacras de la sociedad iluminista - positivista. El entorno artístico se vio sobresaltado con estas escenas, sin embargo, los referentes sociales en otras manifestaciones culturales, mostraban la transformación de La Gran Aldea en un territorio de miserias, huelgas, olas inmigratorias.

A partir del ‘900 se afirma la búsqueda de modernización de lo artístico, en consonancia con la modernización general, en términos de europeización de las costumbres, lo que trae aparejado una sucesión de artistas que viajan a Francia, Italia o Alemania para perfeccionarse y contactarse con los istmos: primero Malharro y Brughetti trayendo el

---

<sup>46</sup> un concepto desarrollado por Jiménez, J., op cit

impresionismo; luego la formación del grupo *Nexus*, con Fader y Collidavino, entre otros.

Luego vendrán los años '20 y '30, donde se agudiza el proceso de modernización y el debate, como en el resto de Latinoamérica sobre las identidades, el arte revolucionario y la experimentación vanguardista. En este escenario los grupos de Florida y Boedo disputan las verdades artísticas. Pettoruti y Xul Solar producen rupturas en la figuración, mientras que tanto los *Artistas del Pueblo*, como otros artistas independientes vinculados a la *Escuela de París* trabajarán en el terreno figurativo, asimilando forma a contenido social.

Los años veinte van constituyendo un mundo intelectual y artístico, fruto de una creciente demanda cultural de la sociedad, pero definiendo una forma de funcionamiento autónoma. Según las descripciones de Beatriz Sarlo

*“las fracciones del campo intelectual articulan, durante este lapso, propuestas diferentes y muchas de ellas van a convertirse en líneas principales de trabajo en los años posteriores: la década del treinta desarrolla lo adquirido e impuesto en la del veinte. Las preocupaciones intelectuales se han diversificado respecto del haz de temas relativos del primer nacionalismo cultural. Tanto desde el punto de vista ideológico como estético, los escritores descubren nuevos fundamentos de valor literario: a la cuestión de la identidad cultura, que preocupaba a sus antecesores inmediatos, las fracciones de izquierda contraponen sus proyectos de reforma o transformación radical de la sociedad, y las estrategias de la renovación o los recursos del realismo y el sencillismo. La fracción puramente vanguardista esgrime lo nuevo*

*como razón suficiente para implantar su hegemonía, pero al mismo tiempo define, desde ese eje, un nacionalismo cultural diferente”<sup>47</sup>*

En estos años aparecen varias revistas literarias con secciones de crítica artística: *Nosotros*, *Martín Fierro*, *Campana de Palo*, *Argentina y Sur* en 1931, *Cuadernos de Signo y Contra*, 1933. También aparecen nuevos espacios: *Amigos del Arte*, *Ateneo Popular de la Boca*, *Escuela de Barracas*. *Campana de palo* expresará las ideas fuerza del grupo Boedo y los Artistas del Pueblo, como núcleos ideológicos que concentran un aspecto vector del imaginario del grupo, estableciendo un duelo cultural con un *Martín Fierro* hegemónico. Aparecen espacios alternativos de cultura: *Amigos del Arte* en 1924, *Ateneo Popular de la Boca*, en 1926, lugares donde *los artistas del pueblo* realizarán sus primeras exposiciones, fuera del circuito de las galerías y la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (recordemos que Galería Witcomb es el lugar por excelencia de los grupos modernistas), la *Asociación*, 1929, *Signo* en 1933. *Amigos del Arte*, creado con fondos presidenciales, recluta el patriciado aun vigente en Buenos Aires. *Signo*, en las antípodas, funcionará en la avenida de mayo, próximo al diario *Crítica*. Allí se concentrará la vanguardia en música, plástica y literatura. Juan Carlos Paz, los Castro, Luis Gianneo, Nora Langhe, Raúl González Tuñón, Ramón Gómez de la Serna, Oliverio Gironde y Jorge Luis Borges, Xul Solar, Juan Del Prete, Berni, Pettoruti, Falcini. La relación Boedo- Florida ocupa varios tramos en la discusión de las corrientes literarias de la época.

*“Mediante sus diversos programas de acción, las revistas de vanguardia configuraron una lógica específicamente polémica para la promoción y recepción del arte. De igual importancia que las*

---

<sup>47</sup> Sarlo, B., *Una Modernidad Periférica*, Buenos Aires 1920-1930, Bs. As, Nueva Visión 1988 pp.104

*cuestiones temáticas, su peculiar estrategia del discurso sugiere que su estructura se basa en la exclusión y oposición. Así, Boedo y Florida, en cuanto ejemplos paradigmáticos de la polémica argentina de la década del veinte, se configuran en un espacio textual que se divide en formas competitivas*<sup>48</sup>

*Martín Fierro*, revista que le da el nombre al grupo de Florida, controla la vida artística de aquellos años en clave modernista; *Claridad*, representando a Boedo, cubre la vida cultural comprometida con los elementos anarquistas, populares y socialistas, inspirada en *Clarté*, intentará un humanismo reivindicativo.

Los años '30 aceleran los cambios urbanos, definiéndose una nueva frontera, el arrabal, espacio simbólico por excelencia del campo artístico tanto vanguardista como crítico. Una nueva visión aparece: los personajes cotidianos, las perspectivas urbanas solitarias, el puerto. Al finalizar la década de 1920 Payró y Guillermo de Torre se asombran del clima desfavorable de la crítica porteña con relación a los modernismos.

En este contexto complejo de vinculaciones y oposiciones entre el centro y el arrabal, de tendencias liberales y conservadurismo, la presencia de los grupos anarquistas y socialistas no se reduce solo a las organizaciones gremiales o a la acción de organismos culturales barriales, sino que también tiene su expresión artística.

En 1936 se funda la *Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores*, editando una revista denominada *Unidad por la defensa de la Cultura*. En esta publicación las ilustraciones cumplían el papel tan buscado por toda esta empresa, acompañar, complementar, facilitar la comprensión de las notas y crear el imaginario libertario, socialista, o en términos más amplios crear una conciencia de los problemas de

---

<sup>48</sup> Masiello, F., *Lenguaje e ideología*, Bs. As, Hachette, 1986, pp.65



clase y la lucha por la liberación de la humanidad. Entre los colaboradores de esta publicación figuran, no solo los mencionados, sino también Córdova Iturburu, González Tuñón, y a los ilustradores se suman Audivert, Urruchua, Clement Moreau, Berni, Splimbergo, Batle Planas y Planas Casas.

Una tendencia figurativa que afirma al arte político acompaña las acciones de los artistas e intelectuales. La crítica de arte discute estas manifestaciones. Payró afirma:

*“Muchos creen que se hace arte social cuando se pinta el martirio del pueblo, la miseria, el dolor proletario, el mitin obrero, la huelga, la manifestación (...) y solo en estos casos. Algunos pretenden hacer arte social poniéndole gorra a los personajes de sus cuadros. Yo creo que todos esos pueden ser medios para hacer buena pintura, pero la condición absoluta para que sea arte social, es que sea arte” (...)*<sup>49</sup>

Dice Romero Brest:

*“El fenómeno de formación de una minoría escogida, con su secuela de elegante escepticismo, obedece a mi juicio, a ese encontronazo que se produjo entre 1920 y 1930, en Buenos Aires, entre los que aportaban las experiencias universalistas de Europa y los que debían lógicamente recibirlas (...) Es necesario saber pintar como los naturalistas para poder innovar como los modernos (aprender en función de necesidades vivas que lo justifiquen)”*.<sup>50</sup>

La conciencia universalista lleva a la crítica a defender la libertad creadora sin ataduras ideológicas o temáticas, lleva además a una exaltación del abandono de los elementos figurativos. No obstante, algunas propuestas individuales, la de los *Artistas del Pueblo*, o las producciones de Guttero, Spilimbergo o Berni, mantienen la figuración,

<sup>49</sup> Payró, J., *Pro Domo Mea*, Bs. As., Contra nº 3, junio 1933

<sup>50</sup> Romero Brest, J., *Pintores y grabadores Rioplatenses*, Bs. As, Argos, 1951, pag.292

a través de la representación de temas y motivos provenientes de la transformación física y social del país, innovando en resoluciones formales, y proponiendo, los dos últimos el *Nuevo o neo realismo*.

Dice Córdova Iturburu sobre las intenciones pictóricas del *grupo de Boedo*:

*“Irrumpieron en la vida artística del país unos años después de la desaparición de Palazzo. Como él, describieron el conventillo, el arrabal, la vida de los humildes, de los trabajadores. Aspiraron a poner en sus obras el dolor de los desheredados y a veces su infusa o clara voluntad de liberación. Un espíritu por lo general de tintes sombríos, que no elude a veces lo pintoresco, anima sus grabados y sus pinturas, regidos como lo hemos visto, por un criterio estético filiable dentro del naturalismo.... (Cita a Atalaya) Venidos de la masa popular y habiendo convivido con ella, no conservaron su ruda franqueza para expresar directamente sus sensaciones. En otro orden de ideas tal vez no sea descaminado afirmar que la debilidad substancial de sus obras haya residido en la circunstancia de intentar la comunicación de un mensaje de su tiempo con un idioma de otro tiempo. Los artistas revolucionarios, en un sentido político, desde Mayakovsky al grupo de muralistas mejicanos, pasando por Grosz, Masereel, Portinari, y tantos otros, no desdeñaron en la concepción y la realización de sus obras, las conquistas y descubrimientos expresivos de los movimientos de vanguardia. Hicieron, en una palabra, una obra tan revolucionaria en el contenido como en la forma. De este entrañable ajuste de esta unidad, fluye su auténtica condición de obras de arte, y, por consiguiente, la fuerza de su expresión”<sup>51</sup>*

---

<sup>51</sup> Córdova Iturburu, *Ochenta años de Pintura Argentina*, Bs. As, Librería de la Ciudad, 1978, pag.58

Este comentario muestra las valoraciones de un crítico, como el citado partícipe de la A.I.A.P.E., pero estéticamente defensor de la vanguardia, respecto de estos artistas, del naturalismo, como propuesta caduca, de la noción de pintoresco, que creemos, sin adoptar una valoración negativa la podemos emparentar con el costumbrismo, el que podemos entender en el contexto en que se desarrolla este trabajo como la construcción de un verosímil acerca de la vida cotidiana, de la escena como vidriera del mundo. Las pinturas de Bellocq, por ejemplo, se relacionan con esta mirada sobre la vida cotidiana (**Imagen 5ª**), mientras que sus grabados testimonian una humorada crítica (Imagen 6). Ellas se diferenciarán de los grabados por la construcción de una escena costumbrista, con motivos cercanos a la comicidad grotesca dentro del armado de un espacio que altera la propuesta transitada por el autor del realismo. Estas menciones logran escapar de la ausencia de grotesco o sátira explícita que será acogida en los grabados.

En esta etapa la pintura figurativa nos acerca a nuevos escenarios de lo social, dentro de una modalidad realista que convoca a la crítica, o a la pincelada costumbrista sin llegar a formalizar plásticamente los excesos que pretende denunciar. ¿Las razones? Por una parte, la crítica habla, generalizando, de filiaciones ideológicas de izquierda (anarquismo, socialismo, comunismo) por lo que acercan el desarrollo de un realismo social al realismo socialista como doctrina estética; por ello el carácter descriptivo se impondría al desvío grotesco (recordemos la cita del manifiesto que habla de “reflejar la realidad”. Por otra parte, el verosímil social - estético de la pintura en la época “no lo asimilaría”, como tampoco aceptó el entorno artístico la búsqueda de un arte que retratara el destino social. Una prueba de ello es el uso del calificativo grotesco por parte del crítico Rojas Silveira en la revista *Augusta*, nº 4,

1918, para la pintura *Salida del Viático* de Adolfo Bellocq en su primer envío al Salón Nacional:

*“El propósito grotesco queda supeditado a la inquietud insaciable del color”.*

En *La Prensa* del mismo año se hace referencia al carácter antiacadémico que se descubre en el sentido grotesco del dibujo. Dice Francisco Corti:

*“Es claro que el uso de la palabra grotesco usada por los críticos de la época es pertinente, a pesar suyo, que la sonora paleta sorprendía y aún desagradaba al “buen público” por su anticonvencionalismo... Así lo grotesco no es mera caricatura, el color no está al servicio del pintoresquismo local; Lo grotesco se ve enraizado profundamente en la vida humana, la muerte tremenda y sombría se expresa aquí dialécticamente a través de los colores cálidos y vitales propios de una verbena popular”<sup>52</sup>*

Las producciones en dibujo, ilustraciones para libros, y viñetas para diarios y los grabados, aguafuertes o xilografías realizadas en esta etapa por los llamados *Artistas del Pueblo* brindarán una correspondencia mayor con la sátira y la exageración grotesca producida desde las revistas del humor político y picaresca. El Trabajo en estos soportes implica en la época producir una obra múltiple de bajo costo económico que facilitara el acceso a ellas a los sectores de menores recursos. Y como lo señalara Benjamin,<sup>53</sup> a partir de los medios reproductivos de la obra de arte se modifican los valores culturales, como las condiciones de producción en su conjunto, resultantes de las necesidades de la época.

<sup>52</sup> Corti, F., *Vida y obra de Adolfo Bellocq*, Bs. As, Tiempo de cultura 1977, pp.42

<sup>53</sup> Benjamin, W., *La obra de Arte en la época de su reproducción técnica, e Historia y coleccionismo en Discursos Interrumpidos I*, Bs. As, Taurus, 1992

Así también cabe recordar el desarrollo en la modernidad de los medios gráficos, libros, revista, periódicos, que en este caso se entrecruzan con lo que venimos trabajando.

*“Todas las doctrinas sociales nacidas como reacción a las dolorosas injusticias de la Revolución Industrial fueron científicas, racionalistas y argumentativas. El pensamiento y su divulgador, el libro, actuaron siempre con un sentido misional, buscando la ilustración de las masas y su conversión revolucionaria. Dentro de la prensa de izquierdas la imagen grabada está siempre presente y se la instrumentaliza en dos direcciones: por un lado, se apela a la evidencia del sufrimiento social y a la necesidad perentoria de acabar con él, mostrando escenas que despierten indignación, dolor y ansias de combate liberador; por el otro, se busca la vertiente satírica, al mostrar opulencia entre el hambre y la desesperación”<sup>54</sup>.*

La primera operación será la más frecuentada por los autores locales, en virtud de lo expuesto en el punto anterior. En el anuario de la Academia de Bellas Artes de 1929 el taller de grabado publica casi en su totalidad estampas de referencia a la problemática social, incluyendo trabajos de Spilimbergo y Facio Hebecquer.

El desarrollo del grabado en Argentina se inicia en sentido opuesto al europeo. El grabado en metal, aguafuertes, y la litografía (utilizado específicamente en las ilustraciones de revistas y periódicos) predominaron desde el comienzo, llegando al siglo XX. La xilografía o grabado en madera adquiere importancia en nuestro medio, paradójicamente, cuando se independiza como obra de arte, contrariando la tradición del soporte. Y es en el campo del llamado arte social o político donde encuentra su vía de expresión.

---

<sup>54</sup> Benavidez Bedoya, A., introducción en el catálogo - libro de *Grabado Social y político en la Argentina del siglo XX*, Bs. As, MAM, 1992, pag.12

*“Más que en el libro ilustrado, a pesar de lo antedicho, el grabado en madera tiene un magnífico campo de desarrollo en la ilustración autónoma, ya sea en la historieta o en la polémica política, ya sea en la evocación histórica o costumbrista”.*<sup>55</sup>

Los orígenes del grupo de *Artistas del Pueblo* se remontan a 1913 con la Escuela de Barracas, anexo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, con los talleres de Palazzo, Arato y Riganelli, y el de Facio Hebecquer. Luego se sumarán Abraham Vigo y Bellocq. Los referentes ideológicos del grupo se pueden rastrear en las lecturas que practicaron *¿Qué es el Arte?* De Tolstoy, *Palabras de un rebelde*, de Kropotkin,

*“y si la sinceridad tolstoyana les impondrá la necesidad de un lenguaje plástico realista, el compromiso que reclama Kropotkin los orientará a un activismo militante, a la acción directa dentro del campo plástico”*<sup>56</sup>.

*“En sus elocuentes imágenes realistas, su principal propósito era redimir al hombre, denunciar las injusticias, mostrar los míseros escenarios de las urbes proletarias. En este sentido, el plano tradicionalmente reservado para leyendas y mitologías, lo usaron para narrar otra épica, haciendo protagonistas a hombres y mujeres del pueblo. Pero no faltaron en su producción los alegatos antibélicos o la sátira, el humor y el escarnio...”*<sup>57</sup>

Sus grabados se insertaron también en periódicos como *La Protesta* y en libros de editorial *Claridad*, como las ilustraciones para *Historia de un Arrabal* de Manuel Gálvez realizadas por Bellocq, o las ediciones populares de grabados como la serie *El Conventillo* de Facio.

<sup>55</sup> Romero Brest., J., op cit, pág. 248

<sup>56</sup> Muñoz, M.A., *Los inicios del Arte social en Argentina*, en Catálogo ...op cit, pag.20

<sup>57</sup> Santana, R., *Artistas del pueblo, en Arte en Argentina 1920 - 1994*, catálogo Oxford, 1994, curador David Elliott, pag.20

Entre 1926 y 1927 Bellocq realiza diez grabados en aguatinta y aguafuerte que denomina *Proverbios*, remitiendo al público, de alguna manera, en su condición expresiva y el uso de algunos motivos, a la obra de Goya (*Caprichos y Disparates*), como a los dichos populares.

Los títulos: *Como Dios manda, La cabra tira al monte, Malnacidos, La danza sale de la panza, Aquí se hacen y aquí se pagan, Dios los cría y ellos se juntan, Al caído todos se le atreven* (en dos versiones), *Ojos que no ven corazón que no siente, Dios le da pan al que no tiene dientes y El que no llora no mama.* (Imágenes 7y 8)

En el n° 43 de la revista *Martín Fierro* del 15 de agosto de 1927 una crítica de Pablo Rojas Paz hace un comentario que denota la sorpresa del público frente a esas producciones

*“Ilustraciones gráficas de refranes criollos algunos subidos de tono”*<sup>58</sup>.

Francisco Corti <sup>59</sup>alude a los elementos utilizados a la manera de las pinturas negras de Goya o los demonios sexuales a lo Füssili, como simbolismo pesimista detectado en la vida ciudadana. Tanto los procedimientos técnicos como las metaforizaciones recurrentes se inscriben en la estética grotesca “romántica”. En *La Danza sale de la panza, perteneciente* a esta serie, por ejemplo, un grupo familiar y un hombre presencian azorados *“como un inmenso burro cae a plomo del espacio y asienta sus patas en la tierra mientras en su grupa una vieja esquelética consume un siniestro incubo con un rollizo ser en el cual características humanas y animalescas se confunden. Como por arte de magia pequeños engendros se aprestan a continuar la danza macabra de sus siniestros progenitores”* (...) <sup>60</sup>

<sup>58</sup> *Revista Martín Fierro 1924 - 1927*, Bs. As, de Facsímil Fondo Nacional de las Artes, 1995, pag.367

<sup>59</sup> Corti, F., *op cit.*,

17. Corti, F, *op cit*, pag.33

Así se describe esta imagen, y en ella se pone de manifiesto la interpretación grotesca del mundo: la mezcla humana - animal, lo grotesco - siniestro, que funcionan como sátira derivada, no explícita de los males del mundo, apelando a lo demoníaco tan caro al espíritu romántico. En una acepción de lo grotesco como aquello asimilado al cambio, a lo oscuro, símbolo de una sociedad disturbada. Por otra parte, se apela a la comprensión general a través de epígrafes de tradición popular, y a una iconografía, como las figuras del burro o de la bruja, cercanas asimismo a dicha tradición.

A fines de 1929 realiza el aguafuerte *Mala Sed*, (**Imagen 9**) una composición enigmática: en primer plano, en la parte superior la toma de una bóveda de donde cuelgan cuerpos humanos, formando una cadena, como murciélagos, fragmentariamente visibles. En un segundo plano, general y distante la visión de la gran ciudad, edificios y autos formando una trama abigarrada. Contraste grotesco, en términos de un exceso (la ciudad futura) y una carencia (los hombres privados de su libertad, o esencia, reducidos a un engranaje siniestro). Este aguafuerte corresponde a una serie sobre la ciudad, siendo tal vez el más simbólico se ajusta a la visión pesimista de la modernización.

En el mismo tono o modalidad representativa, más cercano a la sátira del entorno porteño se encuentra *Calle Corrientes* de Facio Bécquer.

(**Imagen 10**) La mirada del artista sobre la ciudad difiere de la de sus contemporáneos, Guttero o Cúnsolo: Su visión es la de la marginalidad y la miseria.

Esta imagen es una litografía en color de la serie de Buenos Aires, correspondiente a su última etapa. La composición presenta en primer plano una mujer – símbolo, de tamaño exagerado para el marco de encierro, que atraviesa en diagonal la composición. Tras ella, en segundo plano una perspectiva trunca de la calle que asciende en una



trama de carteles, rostros y figuras, superpuestas, en trazo expresionista, con exageración o deformaciones caricaturescas, al igual que el rostro de la mujer. Máscaras que afloran en la noche. La mujer, semidesnuda encarna una danza, tal vez remitiendo a la figura de la bataclana (construcción tanto teatral como gráfica, en los tangos, el humor, la poesía, la Revista) no hay comicidad, más bien un tono siniestro apelando a la mujer como metáfora del vicio. Sugeridos por trazos abiertos, en contraste de claros y oscuros, conviven contrastados (y aquí lo grotesco) los vicios y placeres, con la miseria, aludidas en los rostros del ángulo superior derecho. El objeto de ataque propio de la sátira parece estar en la vida licenciosa pública de la ciudad, que a su vez contrastará con el resto de la serie mostrando diferentes barrios y escenarios oprimidos.

Al mismo tiempo otros campos participan de estas construcciones de la realidad. En el campo teatral, el llamado *grotesco criollo*, caracterizado en la figura de un autor, Armando Discépolo, se va a desarrollar en la década de 1920-30. Sus límites son borrosos. Luis Ordaz lo define como pieza teatral donde los personajes se hallan trabajando como en el grotesco italiano. Supone posibles influencias a partir de la cultura del inmigrante: El hablar solo frente al espejo es una modalidad frecuente en la literatura de ficción por aquellos años. Particularmente Cabanellas transpone a Pirandello en una pieza de Alejandro Berrutti, *Tres personajes en busca de un autor*.

Lo de criollo parece apelar a la nostalgia del género chico. David Viñas plantea al grotesco como una interiorización del Sainete. Del género chico, altamente politizado hacia 1890, se pasaría a la pincelada costumbrista sainetillo, pero una serie de rasgos irán definiendo el desvío de la escena hacia el grotesco. La fórmula que Viñas plantea es la siguiente; grotesco- hombres solos, barroco- desilusión.

La inmigración, como siempre se señala, pone en crisis un modelo de Argentina. El desencanto de los sectores tradicionales será uno de los grandes temas de la cultura. La disgregación de la lengua nacional es un problema frente al cosmopolitismo. Por otra parte, hacia 1920 se formaliza una industria cultural. Los autores se profesionalizan y reciben temas del teatro italiano. Un público habituado se segmenta y acompaña las propuestas teatrales. Hay un código humorístico-grotesco compartido en la sociedad, por la densificación de gráfica de estas características, por las letras e interpretación del tango (Imagen 11), por la escena teatral. El componente inmigratorio es fundamental, se asienta en los conflictos de la utopía y en la desilusión de hacer la América. Ello se traduce en un nuevo estilo literario que afirma la mezcla, la hibridez, el cruce desorganizado de las diferentes jergas, en contraposición a la pureza literaria de un Lugones, por ejemplo.

Se van a cristalizar roles en la escena, manifestando esta cultura de mezcla: el tano, el turco, el gallego, milonguitas, ladrones y aspirantes a cafishios.

El cambio de lugar, de un ámbito semi - público como es el patio del conventillo al sótano o la pieza.

Una supuesta modernización crea un escenario industrial-fabril en Buenos Aires.

Un porteñismo obsesivo y un registro paródico en la escritura de Roberto Arlt, como por ejemplo el entorno del *Juguete Rabioso*.

Un cambio en el lenguaje, punto central de definición de esta modalidad: el voseo, el cocoliche, el vesre. Representa los matices del habla, las voces de la calle.

El principio narrativo se verá alterado, el lenguaje mutilará las posibilidades del trabajo y del diálogo.

Vacarezza representa con *El Conventillo de la Paloma* el momento más alto del Sainete, forma, según Viñas que será problematizada a través de un plegarse interno del infierno disciplino.

En esta configuración de género teatral se pueden rastrear aproximadamente cinco *Grotescos Criollos*, pertenecientes a Armando Discépolo, definidos por una serie de rasgos típicos en el campo social de su puesta en escena: *Mateo, 1923, El Organito, 1925, Stefano, 1928, Cremona, 1932, y El Relojero, 1934.*

Es el mismo autor que define estas piezas como grotescos, de lo que se desprendería su reconocimiento como constante estilística, indicador de una nueva forma de hacer literatura.

En la medida que provoca una flexión dificultosa y ornamental se entiende el grotesco como barroquismo del sainete (en el mismo sentido en que Jitrik asocia barroco y grotesco). Distancia entre materia dramática y trama verbal.

¿Cuáles son los rasgos que definen esta constitución estilística que parece asentarse y devenir género?

Un autor contemporáneo a Discépolo, Carlos Mauricio Pacheco lo definía como la trágica sensación de la vida inquieta y desbordada de fiebre de conquista, en pasiones renovadoras, que agitan al inmigrante básico, invade nuestra escena y un hálito de drama quiebra el pintoresco trazo de lo cómico.<sup>61</sup>

La temática y la condición tragicómica gira alrededor del inmigrante frustrado. Viñas plantea que en los años '20, que están signados por el Yrigoyenismo, lo racial se torna político, los conflictos de clase se hacen explícitos. En las relaciones sociales el grotesco muestra la pérdida de reciprocidad con los otros y la falta de objetividad de las

---

<sup>61</sup> Ordaz, L., *El Grotesco Criollo*, Bs. As, EUDEBA, tomo VII, 1965; Viñas, *Irigoyen, entre Borges y Arlt, 1910-1930*, Bs. As, Contrapunto, 1989; Pellettieri, O., *Armando Discépolo, Obra Dramática*, Bs. As, Galerna, 1996

cosas. La modalidad en que se enuncian las acciones es siempre ambivalente y distanciada. La exageración inunda las descripciones y los gestos, como la risa convertida en carcajada, o el llanto en torrente. Se imitan una serie de características sainetiles, pero se transforman en clave hiperbólica a partir, sobre todo, de la constitución del personaje. Armando Discépolo proponía una definición de sus piezas teatrales:

*" Lo serio y lo cómico se suceden o padecen recíprocamente, como la sombra y el cuerpo...el arte de llegar a lo cómico a través de lo dramático"*<sup>62</sup>.

Los motivos representados en el grotesco teatral se observarán en la imagen grabada y en algunas pinturas de los años '30. Los escenarios multiplicados de la ciudad y del campo y los tipos sociales populares como los desposeídos mantendrá un tono "serio" retomado a fin de los años '30 por los artistas del *Nuevo Realismo*:

*"Una aparente fiebre de artes plásticas se propaga entre grandes sectores de la sociedad contemporánea. Miles de pintores debutan en cada temporada artística de las ciudades europeas, y en nuestro país es incalculable el número de artistas que van apareciendo...El modernismo todo lo permite a condición de poseer de l'esprit ...Es el fin de una trayectoria evolutiva que parte del realismo de Courbet, en que empezó a establecer el dualismo entre sujeto y plástica, y termina en nuestro tiempo con el triunfo de la plástica y eliminando el sujeto transformado en mero pretexto del cuadro....Todas las divagaciones críticas, filosóficas y estéticas sobre arte puro son ahora sustituidas por razonamientos realistas acordes con la psicología colectiva y social del momento. El mundo dramático, la realidad social conquista su derecho en el arte, desgarrando el caparazón que la cubría...El nuevo realismo no es una simple retórica, es el espejo sugestivo de la*

---

<sup>62</sup> Ordaz, L., op cit, pp.74

*gran realidad espiritual, social, política y económica de nuestro siglo” (Antonio Berni)<sup>63</sup>.*

En 1933 Siqueiros visita la Argentina y promueve la realización de un mural, del que participan Berni y Spilimbergo en la quinta de Botana. El pintor mejicano trae consigo la necesidad de un arte que combine compromiso político y experimentación técnica. El nuevo rol del artista expresado en *Ejercicio Plástico* es el eje del debate en esos días. A pesar de ser un catalizador para la izquierda estética argentina, los artistas intervinientes se distancian y proclaman sus ideas que se han citado en el párrafo anterior. El resultado plástico de las ideas será la creación de obras como *Manifestación o Desocupados*, de Berni.

Como sintetiza Diana Wechsler a lo largo de la década del '30 la tensión artística se dará entre dos términos: un arte político, vinculado a lo social, y un arte implicado en lo surreal<sup>64</sup>. Berni recorre las dos tendencias. En 1932 expone en *Amigos del Arte* sus obras realizadas en Francia, donde se pone de manifiesto la influencia de la pintura metafísica y el espíritu surreal. Como por ejemplo *Susana y el Viejo* (Imagen 12) con uso de collage, la figura desnuda de una mujer impone su mirada al espectador, su rostro el de Greta Garbo, el viejo, voyeur hierático se construye a partir de una fotografía antigua. La parodia asume su lugar, como en la poética irreverente del surrealismo. Berni parodia la historia de la pintura y el texto bíblico, inaugura en el plano de lo visual el ejercicio de tensiones de lo consagrado, instituido, original, y la copia, la imitación, en fin, la encrucijada de nuestro arte.

Desde los años '40 a fines de los '50 Berni realiza imágenes vinculadas al expresionismo tomando como tema la vida de los obreros y

---

<sup>63</sup> Antonio Berni, *Manifiesto del Nuevo Realismo*, en revista Año Nuevo n° 10, 23 de marzo de 1956, sobre el manifiesto de 1936

<sup>64</sup> Wechsler, D., en *Nueva Historia Argentina, Arte, Sociedad y Política*, dirección del tomo 1, J. Burucua, Bs. As. Sudamericana, 1999

campesinos (algunos autores marcan una influencia temprana de la *Nueva Objetividad alemana*, pero creemos que es más notoria en la producción del '60 y '70). A fines de los '50 introduce una modalidad grotesca y satírica que se desenvolverá en los '60, por ejemplo, en el *Carnaval de Juanito Laguna* (Imagen 13). Por su parte, Spilimbergo en el período '30 - '40 realizará pinturas que figuran escenas o retratos de trabajadores y trabajadoras, descubiertos generalmente en el interior de su vivienda, ingresa a la visibilidad del mundo privado del trabajador, que prolonga el hacer en lo cotidiano. En el caso de Spilimbergo, ya se comentó su acercamiento a representar los conflictos sociales a partir de su inclusión en el *Nuevo Realismo*. En este marco realizó una serie de mono copias entre 1935 y 1936 que llamó *Breve Historia de la vida de Emma*. Hacemos referencia a la serie solo por su temática puesto que será trabajada dentro de una estética realista, en tal caso poniendo énfasis en el desenmascaramiento. El artista sigue la historia de una joven que cae en la prostitución y se suicida en 1930. Para la realización se documenta con los registros gráficos y periodísticos de la época. Las monocopias relatan diferentes episodios de la vida de una mujer, tomados como paradigma de la condición femenina de las clases subalternas.

La imagen gráfica de Clément Moreau unifica caricatura política con expresión artística; este artista alemán se exilia en Argentina por la persecución nazi, llegando a Buenos Aires en 1935. Dibujante y grabador, optó por la caricatura política y la sátira para denunciar los excesos del fascismo. En 1938 publica *La Condición Humana, en Argentina Libre*, segunda serie de dibujos satíricos contra Hitler. Ilustrará en *Tribuna Democrática, Evolución, La Vanguardia, La V de Victoria*, entre otras publicaciones generalmente de izquierda y antibélicos. En los años '40 el contexto político no fue favorable al

autor. Después de aparecer en 1945 las últimas caricaturas de líderes fascistas sus dibujos políticos pasaron a interpretar cada vez más la realidad nacional (debiendo “alejarse en el ’49 a la Patagonia). Muchos de estos dibujos fueron utilizados por el radicalismo en las campañas electorales luego de 1955 (puesto que el dibujante y activista se había opuesto al régimen del ’43 y el de Perón del ’46). Trabajando en fotograbado y linóleo:

*“oscila entre la pura narración de hechos con aire de crónica o leyenda, y la expresión viva, entre la épica y la dramática...es satírico, pero su exaltada pasión por lo humano se impone por encima de aquel carácter...Apela a lo grotesco, oponiendo vidas contrarias, exagerando, hipertrofiando...”*<sup>65</sup>

Tomamos como ejemplo la caricatura *Así nadie me reconocerá*, Mit dem Zeichenstift gegen den Faschismus 99 Karicaturen aus den Jahren (1935-45)<sup>66</sup>, (**Imagen 14**).

El interés de esta caricatura reside en la relación máscara - desenmascaramiento: Hitler disfrazado de gaucho. Una apelación al estereotipo de lo nacional para ocultar al mentor del nacional-socialismo, como para denunciar la presencia de nazis en Argentina; a ello se suma la presunta ingenuidad del sujeto atacado, el epígrafe “así nadie me reconocerá”. A su vez el estilo del dibujo marca la irrupción del trazo expresionista, más áspero, obsérvese el rostro, los rasgos se cortan geométricamente. Para redundar en referencias la guitarra presenta la cruz esvástica en su centro. La relación disfraz - evidencia constituye uno de los motivos grotescos, del teatro en particular y de la tradición caricatural. Moreau opera con el arsenal de la caricatura, la sátira, la parodia y el grotesco preferentemente en la escena política.

<sup>65</sup> Romero Brest, J., op cit, pp.270

<sup>66</sup> reproducida en el catálogo *Clement Moreau, con el lápiz frente al fascismo*, Goethe Instituto, Fundación Banco Patricios, Bs. As, 1994

Con su estilo goyesco en la caricaturización grotesca, Bellocq nos ofrece dos grabados en esta etapa de *El Dictador y El Demagogo* (**Imagen 15 y 16**)

Sergio Sergi, grabador emigrado a la argentina en 1927, lo hará en el escenario de lo cotidiano.<sup>67</sup> Como en *Sombrero Nuevo* (**Imagen 17**). Caminando por una calle, el escenario de lo público, un personaje esquematizado, y tomado en un plano picado, transita con su sombrero, rígido y atento a las burlas de rostros - mascarar, que se suceden a un lado y otro. El tema que se presenta es el miedo al ridículo, la miseria humana despojada de la carga asignada por los *Artistas del Pueblo*. Una miseria banal, pero intrínseca a la condición del hombre en su plena visibilidad, en la calle, ¿ cómo medirse en público frente a espejos deformantes que duplican las propias burlas y miserias?. La economía de recursos enfatiza el contraste de los burladores y el burlado. Hablamos de humor, humor grotesco, en la medida en que se ofrece un distanciamiento ingenioso frente a la ofensa del mundo exterior, aunque grotesco puesto que se pone de manifiesto una carencia frente al exceso. En *El Banquete*, (**Imagen 18**) se actualiza un tema: el exceso, en este caso de poder, la opulencia enfrentada, por indiferencia a la miseria. Poder - opresión es el soporte simbólico, en registro satírico, de las configuraciones sociales, tal como, creemos, el autor las plasma según el campo ideológico de aquellos años. La iconografía satírica establece un repertorio en el que el burgués, o los que detentan el poder, generalmente son obesos. Sátira y grotesco entran a conjugarse en el tratamiento de los rostros, como muecas resueltas en dos o tres trazos. El contraste con las siluetas delgadas (la carencia) construye un abismo. La técnica xilográfica, blanco, negro, trazo gestual, recorta las figuras

---

<sup>67</sup> En informes para CONICET y en *Sátira y grotesco en el Arte Argentino*, y en *Rasgos de Identidad en la plástica argentina*, Bs. As, Grupo Editor Latinoamericano, 1994, trabajé algunas tipologías creadas por el autor.



en una humorada ácida. *El Banquete* de Sergi resulta una mirada crítica al mundo burgués, en el mismo sentido que los postulados estéticos del *Nuevo Realismo* de Berni, ya mencionados, dentro de un realismo social.

En forma paralela la modernización de las artes plásticas sigue su curso, especialmente en la puesta en práctica de los postulados de las vanguardias abstractas y concretas. La situación de las artes plásticas en Argentina en los años 40 traslucía un tono que López Anaya<sup>68</sup> tilda de “provinciano”, de cierto letargo temático, con predominio de una figuración académica, de acuerdo con los comentarios críticos de Jorge Romero Brest en su panorama de la plástica hacia 1940. Un artista argentino-italiano, *Lucio Fontana* instruyó y acompañó el arte nuevo entre los jóvenes concretos y madis. Cuando publicó su *Manifiesto Blanco* en 1946 suscitó el apoyo de los ya formados y la controversia de algunos como Maldonado.<sup>69</sup>

El estallido vanguardista de 1944 vino a establecer una etapa de “corte” con el pasado. Los jóvenes artistas comenzarán a exponer pinturas y esculturas geométricas oponiéndose a toda manifestación figurativa, expresionista, surrealista, neorromántica y hasta abstraccionista.

El *Grupo y la Revista Arturo* nace con preocupaciones artísticas -teóricas, produciendo una escisión en su seno: por un lado, *la Asociación Arte Concreto Invención* y por otro lado el *Movimiento Madi*, separándose allí mismo otra tendencia, el *Perceptismo*. El Arte Geométrico o Concreto, siguiendo la denominación propuesta por Teo Van Doesburg en 1930 y desarrollada por Max Bill, asume en Argentina diversidades en su praxis. Recordemos un concepto del

---

<sup>68</sup> López Anaya, J, *Arte Argentino Contemporáneo*, 1997, MNBA

<sup>69</sup> Melé, Juan, *La Vanguardia del 40*, Bs. As, ed. Cinco, 1999, lo recuerda como un maestro que impulsó a los jóvenes artistas desde la Escuela de Arte Altamira, pero observando que su producción plástica en esa época era más bien barroca, y que recién en su retorno a Italia experimenta con el espacialismo.

*Manifiesto de Arte Concreto* redactado por Van Doesburg en 1938:  
“*Pintura concreta y no abstracta, porque nada es más concreto, más real que una línea, un color o una superficie*”

El humor gráfico y los grabadores mencionados, a los que sumarán Américo Balán y Aída Carballo seguirán construyendo la iconografía grotesca, satírica o cotidianamente humorística, estableciendo un nexo con las renovaciones en la plástica a partir de los años '50.

## Capítulo 2

### Las Figuraciones grotescas y paródicas en el Arte Argentino Contemporáneo: 1960-1998

---

Luego de caracterizar algunos de los elementos que componen esta aproximación genealógica del lo grotesco - satírico en la primera mitad del siglo pasaremos a reseñar varios componentes que anticipan la problemática de las últimas décadas en torno a las figuraciones, los grotescos y el deslizamiento de la sátira a la parodia, abriendo el abanico productivo hacia una estética de la desmesura.

*“Hacia 1957-60 se advertía en el mundo artístico porteño que empezaba a emerger una nueva actitud creadora, diferenciada del talante puritano de la abstracción geométrica y del decorativismo de la abstracción lírica. En esos años nuestra cultura registraba una etapa de pujante extroversión. Existía un apasionado y heterodoxo impulso del arte de provocación radical, de inventivas momentáneas, de energías no contenidas volcadas hacia la búsqueda de respuestas a inquietudes inciertas y contradictorias”.*<sup>70</sup>

Los artistas nucleados en la neofiguración, Noé, de la Vega, Maccio y Deira, establecen una síntesis estética ente los caminos aparentemente opuestos de la figuración y la abstracción. Otra Figuración o neofiguración no es nuevamente figuración en el sentido de construcción de un análogo de lo real, sino más bien el propósito de ahondar, con medios expresivos ilimitados, en la existencia humana; la

---

<sup>70</sup> López Anaya, J., *Los Años ochenta en el Arte Argentino*, primera parte, Arte al Día, pag.59, Bs. As, abril de 1990

cual fue comprendida por estos artistas, cercanos a las manifestaciones del Arte Bruto y COBRA, como la traducción del hombre escindido y la elaboración de una poética del caos. Las fuerzas expresionistas se armaron en componentes monstruosos, grotescos y satíricos, con la suma de una imaginería proveniente del comic **(Imagen 19)**

En 1965, recordamos, el crítico francés Gassiot - Talabot denomina Figuración Narrativa a ciertas manifestaciones cercanas al Pop Art. En el mismo año observando una muestra de Antonio Berni (el *Mundo de Ramona*) el crítico comenta a propósito de los grabados

*" Estas composiciones narrativas de episodios aislados, de desarrollo en serie, dan a la obra de Berni, una conciencia de tiempo vivido, hacen de esto un arte de acción y de testimonio, que apresan la realidad en los momentos más culminantes, en el horrible paroxismo de la búsqueda cotidiana del hombre. El mundo pasa del drama a la risa (. .)"*<sup>71</sup>. **(Imagen 20)**

En los años '70 Berni trabajará, a partir de los monstruos de Ramona, la crítica a la cultura pop, el legado de la Nueva Objetividad, presentando grotescos y sátiras tanto en la pintura como en collages. En *El Gran Mundo*, de 1975, acrílico **(Imagen 21)** se presenta el exceso, manifiesto por diversos motivos: el humo, el maquillaje, los cuerpos opulentos, lo decorativo. El comer y beber pertenecen a una fiesta tanto pública como anónima. El título aborda el tema: hiperbolización y paradoja. Fantoches en un ámbito desnaturalizado. Disfraces. La escena supone un reconocimiento desde un universo de remisiones, la cita a la gráfica expresionista, a la Nueva Objetividad, a la marginalidad de la noche. Se muestra lo decadente, la transgresión, el poder por el dinero o el sexo, la simulación. Las figuras acentúan su sexualidad, los rostros se enmascaran por el maquillaje pintado. Las

---

<sup>71</sup> En Romero Brest, *Arte Visual en el Di Tella*, Bs. As, EMECE, 1994, pag.88-89.

texturas recaen en el ornamento. Parecen ser algunos de los fantasmas de Ramona. Los colores ácidos, las armonías poco clásicas, los tonos - efecto: verde, rosa, enfatizan el carácter grotesco. El simulacro se representa, los rastros de un banquete, en su acepción de lo bajo, mediado por la ironía, lo acompañan.

Volviendo a la Figuración Narrativa, L'Arc 1964, y 1977, diseñarán el contorno de una sensibilidad común. La importancia de la historia, de lo anecdótico, será fundamental para brindar una mirada corrosiva a los problemas del momento. A partir de un sustrato de imágenes preexistentes, el de las bandas dibujadas, los comics, la prensa, la foto, el cine, crea diferentes modos de representación de esa nueva figuración. **(Imagen 22)** Algunos artistas de esta tendencia: Arroyo, Rancillac, Monory, Adami. Las pinturas toman como nutriente los medios masivos y se interrogan por el imaginario social. La presencia de Bacon, entre otros, las muestras en torno a las Mitologías individuales, la Figuración Narrativa y la muestra Europa 79, dan cabida al restablecimiento de las figuraciones en el plano internacional. *Europa 79* fue presentada por Achille Bonito Oliva, acuñando el nombre de *Transvanguardia* para las pinturas de algunos artistas italianos; Chia, Clemente, Cucchi. Las obras trataban de restablecer el derecho a la fantasía, al mundo individual, a la cita, a la irreverencia, a la seducción de lo inmediato, a la simulación. En París, en 1980, los Nuevos Fauves; en Nueva York, la muestra de Grafitis. En 1981, Baudrillard lanza en París, nuevamente Simulacros y Simulaciones. En 1985, Lyotard presenta allí la muestra Los Inmateriales, demostrando una interpretación contemporánea de lo sublime<sup>72</sup>. El arte de los '80,

---

<sup>72</sup> Desde otro enfoque al de el autor de la Postmodernidad explicada a los niños, los analistas de la comicidad desde Baudelaire el grotesco como lo cómico absoluto) a Kris (Psicoanálisis de lo cómico) hablan de lo sublime en su contraste con lo cómico como una oposición reversible, ofreciendo la ambivalencia la posibilidad de

fue signado por la violencia, la movilidad estilística, las composiciones caóticas, la visión apocalíptica, con predominio de una subjetividad absoluta. La segunda etapa, en interrelación, o a partir de la primera, trató de construir una memoria histórica de los lenguajes artísticos y los temas sociales, de ordenar el caos, siendo más conceptual, con aparición por ejemplo de Neo - Geos, Espacios Informacionales, y tomando como tema en general el mundo del consumo y la estetización de la vida.

Los años 70 marcaron en Argentina el triunfo de las experiencias visuales en el plano conceptual - tecnológico, con la creación del CAYC y el *grupo de los Trece*, a través de la coordinación de Jorge Glusberg. No obstante, las tendencias figurativas se mantenían, perfilando en todo caso, a los protagonistas de los años siguientes.

*“El realismo en Argentina en los años 70 se aleja de la iconografía hiperrealista norteamericana. Sus principales representantes no utilizan, sino como excepción, la imagen fotográfica, aceptando su propia subjetividad en la representación de seres y objetos. (...) Por lo general recurren a una realización lenta y pesada, con algunas complejidades simbólicas y formales que connotan una intencionalidad no explícita del contenido, referida a la situación política y social del país.”*<sup>73</sup>

La figuración satírica y grotesca constituye en ese tiempo un lugar marginal de construcción de una historia desesperada, los años del Proceso. A través de composiciones elípticas, o metafóricas, como por ejemplo las imágenes de Carlos Alonso, o los aguafuertes de Julio Paz, que desplegaron un escenario fragmentariamente poblado de manos

---

dominar un peligro interior. Monstruo bifronte: reversibilidad de lo cómico y lo trágico, de ausencias y presencias, de extralimitaciones y clausuras.

<sup>73</sup> López Anaya, J., op cit, pág. 61

atadas, cegueras, seres alienados y encerrados en motivos tan absurdos como la realidad aludida. **(Imagen 23)**

Frente al impacto producido por el arte de sistemas, se va conformando, en las generaciones más jóvenes una necesidad de humanismo visual, de figuraciones claras, satíricas, paródicas, grotescas, políticas, de comunicación directa. No olvidemos que bastante tiene que ver la obra de Berni, como la búsqueda de un "cierto nacional" artístico, por lo cual algunos creadores se reconocen en la obra de Molina Campos o Gramajo Gutiérrez. En 1978 se promueve una muestra sobre el *Realismo*, en la fundación Banco Crédito Rural organizada por Elena Olivera. **(Imagen 24)** El realismo en los años 70 y 80 prácticamente está restringido a los jóvenes, sin excluir al maestro Berni, enlace de dos generaciones.

Dentro del entorno CAYC, Benedit presentará en 1980 la saga *Los juguetes de Tomás, King Kong* y posteriormente *Martín Fierro y Cruz*, operando sobre la base de relaciones conceptuales - sensibles desde el dibujo de su hijo, procedimientos que se extienden a las transformaciones producidas a partir de la lectura de la obra de Molina Campos **(Imagen 25)** Su máquina productiva se basará en la parodia, como operación de transformación - imitación de un texto fuente.

En 1980, las Jornadas de la Crítica en el ámbito CAYC exponen la presentación de los realismos como propuesta artística.

*"Si la neofiguración se aplicó ante todo al análisis del ser humano de nuestro tiempo; y si el arte pop quiso examinar los objetos que rodean a ese ser humano de la civilización de consumo, el movimiento de la post - figuración atiende al ser humano como a los objetos, pues los juzga indisociables..."<sup>74</sup>*

---

<sup>74</sup> Glusberg, Jornadas de la Crítica, Bs. As, AICA, 1980

En esta década algunos maestros, el nombrado Antonio Berni, por ejemplo, seguidos por los jóvenes van hacia el reencuentro con el pop y el comic, o particularmente la Nueva Objetividad Alemana. Los mitos culturales de la ciudad y la periferia, la alienación colectiva, la dialéctica entre apariencia de la realidad y realidad de la apariencia. Comprende, entre otras manifestaciones, a toda la producción de Antonio Seguí hasta el presente. El arte de los '80 parecía terminar bajo el dominio de los neos, especialmente expresionismo, con la marcha internacional lanzada desde el Aperto de Venecia. Sin embargo, en el Arte Argentino la posfiguración marcará el encuentro de los realismos pasados con las nuevas propuestas; presentada con una primera muestra en el CAYC en 1979, reunió esta *posfiguración* a plásticos como Jorge Alvaro, Mildred Burton, Diana Dowek Alberto Heredia, Norberto Gómez y Elsa Soibelman. En 1982 se muestran en el MAM, en Buenos Aires, produciendo un paréntesis surreal, monstruoso, grotesco respecto de la pureza conceptual. **(Imagen 26- 27)**

Brevemente nos apartamos del racconto histórico para observar la relación obra - circulación, finalmente el gusto dominante y sus variaciones por aquel tiempo en Argentina: desde los años '70 las artes visuales tienen su lugar de internacionalización, en algunos casos, a partir de unas pocas instituciones como el CAYC, llevando la delantera y construyendo, como lo fue el Di Tella en los '60, un patrón estético normativo, más flexible, pero de acuerdo a los modelos vigentes debatidos en las principales Bienales y Documentas. La serie de muestras y movimientos consignados, que por otra parte constituyen una serie de individualidades, van emergiendo, de acuerdo a esos paradigmas dominantes. Por otra parte, en una situación periférica o subalterna se suceden otras muestras, en otros circuitos menores o fuera del circuito de promoción, de artistas que participan parcialmente o se



oponen a las tendencias de moda, centrándose igualmente en una figuración contemporánea. Al respecto citamos un artículo escrito por el artista Benavidez Bedoya que reflexiona sobre la llegada del pope de la transvanguardia italiana a Buenos Aires:

*..." El mes de enero de 1986 produjo un evento altamente ilustrativo de la situación estética del vedetismo plástico de nuestro país. Hacinados en el segundo subsuelo del CAYC, asfixiados de calor e incómodos fueron convocados todos los artistas que dependen del flujo constante del alimento estético que llega de los países centrales, y algunos de nosotros otros que necesitamos saber que estrategia prepara ese sector para ensayar en definitiva la defensa más adecuada para los tímidos, pero persistentes intentos de crear un arte de características propias. Estaba toda la plana mayor del proyecto "internacionalista": los críticos más comprometidos, galeristas reconocidos, funcionarios de las escuelas oficiales, artistas de la anterior corriente de moda (conceptual, arte de situaciones, videoarte, etc.) y los representantes de la transvanguardia vernácula. Unos nerviosos por la gloria perdida y los otros preocupados por la inevitable y numerosa competencia que el facilismo transvanguardista fomenta"...*<sup>75</sup>

El comentario con ecos de ironía evoca los imaginarios de la época, aún vigentes, como el juego entre especularidad y transformación, corrimiento paródico o imitación: un campo construido en pensamiento, praxis e instituciones en correspondencia con las modas internacionales; un campo menos formalizado debatiendo los intentos de crear un arte con características propias; un campo, aún de límites más borrosos que construye una serie de imágenes que se distancian de los opuestos desde la burla, la irreverencia o el canto paralelo de la

---

<sup>75</sup> Benavidez Bedoya, A., *La Transvanguardia en nuestro país*, art. Arte Sur, nº 3, Bs. As, 1987

parodia; y en este marco las paradojas se nuclean en lo que se definirá como regionalismo crítico.

Los artistas reunidos en la postfiguración coinciden en el desarrollo de su obra en problematizar una mirada del mundo y las condiciones de producción de la misma. Se pueden rastrear, por otra parte, en estas décadas una serie de producciones que participan de este "regionalismo crítico", sin recorrer los circuitos oficializados. Una serie desprovista de continuidades, que abarca tanto las "llamadas experiencias múltiples" como los realismos, cuyas imágenes han dado cuenta del pasaje de una crónica más o menos burlesca a una crítica, en tono grotesco, satírico, irónico; desde la presentación en la superficie pictórica de evidencias substanciales del poder a las retorizaciones elípticas, como a la producción de cráteres que muestran conflictos de existencia, humanidades monstruosas, Mitologías particulares, como el paso de las utopías generales a las aspiraciones individuales, o la presencia de los fantasmas privados como metáfora de los públicos.

La representación será restaurada, pero en una operación compleja, puesto que las apelaciones a las lecturas del pasado, por ejemplo, se multiplican. Una serie de motivos y tematizaciones reaparecen como la condición humana, la zoología, lo circense; Todo ello dará cuenta de la construcción social de lo grotesco, desenvuelto entre la sátira, el horror, o la simple burla. En un reportaje a Pablo Suárez<sup>76</sup> se le pregunta si hay una diferencia significativa entre el arte de los '80 y el de los '90. El artista plantea que durante la década pasada el arte sobre todo abasteció el mercado, el creador presentó un modelo reducido, tal vez por falta de necesidad social. En los '90, el artista está convencido, retoma la

---

<sup>76</sup> reportaje a Pablo Suárez, en Revista *Espacio de Arte*, año 2 n°3, Rosario, 1994, pag.22

intención de comunicar, de ampliarse en una dimensión ética, de recuperar la crítica:

*... "la concepción de los '80 parece haber ligado la idea estética a la de la moral. La moral está relacionada con la costumbre y se refiere a una idea muchísimo menos profunda; se maneja más con los resultados que con las causas. por eso el arte de los '80 estuvo ligado a una especie de transacción pragmática de lo posible"....*

*“Mi trabajo se encuentra dentro de lo paródico. Uso el grotesco, que es una franja situada entre la convención y el horror. Quiero que la gente, a través de mi obra, me encuentre.*

*Intento ingresar en la mirada del otro y allí permanecer. Tal vez sea una forma de decirle no a la nada. Una obra de arte es una complejísima combinación de inteligencia, intuición y deseo, cuya traducción es imposible. Creo en la intransferibilidad de los lenguajes. El arte se asienta sobre los principios de territorialidad, estructuras sociales y culturales. Pensar en un arte ajeno a la sociedad en que se gesta como pensar en una flor sin la planta de la que nace.”*

Suárez fue también uno de los primeros artistas que señalaron sus diferencias con el Instituto Di Tella, habiendo participado en su última etapa como un conceptualista, y formó parte de aquel grupo que, entre 1968 y 1969, se alejó de la institución y abandonó la actividad artística por unos años. Junto con Oscar Bony, Roberto Jacoby, Ricardo Carreira y Margarita Paksa, entre otro, Suárez radicalizó su postura y abordó el arte - política, optando por intervenciones en sindicatos y delegaciones obreras junto a trabajadores y dirigentes gremiales. Desde mediados de la década diferentes manifestaciones relacionadas con el arte conceptual tuvieron como actor a Suárez. Las acciones y los vivo-dito de Alberto Greco y la producción de Antonio Berni marcaban para él diferentes aspectos de una misma problemática: ingresar en el campo

del arte para cuestionar estrategias y señalar complicidades, subvertir el orden legal de lo artístico, intervenir en la relación arte - vida anulada por las vanguardias, poner en evidencia los mecanismos de la historia del arte y de los circuitos de promoción cultural. La parodia, la cita, los textos en "esculturas", instalaciones y objetos, se acumulan en una narrativa conceptual. Desbordado por el grotesco el artista pone en escena lo cotidiano de manera extrema y cercana a la vez (Imagen 28-29)

*La Condición Humana: la construcción de monstruos, hombres, bestias.*

*“Mi admiración por el mundo de los marginados, de los desposeídos, de los raros, y rendir homenaje al mundo artístico de los barracones, de los triunfadores efímeros en un mundo de derrotados”*

*Julio Paz<sup>77</sup>*

Pasaremos a recorrer una serie de producciones del Arte Argentino Contemporáneo del período '80-'90, recurrentes y variadas manifestaciones de grotescos, sátiras y parodias. Seleccionamos una serie de obras que consideramos representativas de la renovación del grotesco:

1. Los grabados de Benavidez Bedoya, Alfredo. Nacido en 1951, fundamentalmente grabador de tradición (en la línea de Aída Carballo, Pompeyo Audivert, Hébecquer, Sergi, Berni, Carlos Alonso, Julio Paz, entre otros) comparte las preocupaciones expresivas del medio, recuperando la crítica desde la sátira y lo grotesco, a partir de sus

---

<sup>77</sup> sus palabras en el texto - catálogo *La Condición Humana*, 1983, Milán

indagaciones surrealistas, básicamente a partir de la construcción de lo que él llama las teorías delirantes.

La producción gráfica de este artista es difícil caracterizarla primeramente como grotesca, sí podemos afirmar que es satírica y responde al absurdo (en el sentido de una estética del absurdo, de acercamiento de elementos lógicos disociados). Hay un componente surrealista a la manera en que Bataille presentaba sus *Documentos*. Técnica rigurosa, generalmente los grabados son realizados en linóleo, procedimiento que enfatiza los contrastes blanco - negro, la reminiscencia a la imagen del comic under; se presentan las figuras, como decíamos, en el cruce entre la actitud surrealista y la tradición del grabado popular, remontando a las Calaveras de Guadalupe Posada. Escenarios imaginarios con personajes genéricos, situaciones irrisorias, absurdas, banales, "chanchas". Exploración de los monstruos contemporáneos, sátira desplazada a la problemática de la condición humana. El sexo y el poder son temas recurrentes. Los motivos que persisten: encuentros disparatados, variantes sexuales, fluidos, expulsiones corporales. El límite de lo presentable apelando a la ironía: sacralidad - trivialidad, inversiones, perversiones. Hay un uso extensivo de la parodia como en *La fiesta controlada en una playa de verano*, (**Imagen 30**). La imagen ofrece un espacio externo, la playa. La composición marca un centro, una ronda de figuras desnudas, masculinas y femeninas que encierran a un sacerdote y su asistente, los cuales distribuyen la eucaristía. Las figuras próximas al sacerdote esperan de rodillas la comunión. A medida que la ronda se aleja de esta acción, las figuras empiezan in creyendo a realizar prácticas sexuales. El paisaje rodea armónicamente la escena, sombrilla, un bañero mirando el horizonte, la arena, el mar. Asistimos a una fiesta tanto paródica como grotesca, en la presentación de dos planos: el ritual

religioso y el ritual del sexo, en un mismo escenario. Parodia religiosa; transgresión en las acciones y los ámbitos. La sexualidad pública, el escenario de la playa accionado por lo que socialmente se restringe al espacio privado. Satirización de las costumbres. Sin embargo, todo parece controlado, por el peso de lo sacro y la indiferencia del bañero. Una especie de oxímoron que reflexiona sobre aquello que se planteó sobre los efectos del humor contemporáneo, la suspensión de las transgresiones en el nuevo mundo grotesco.

2. Las parodias de Benedit, Luis F., nacido en 1937. Ya hemos hecho referencia a los trabajos anteriores del artista. En los años '80 su producción gira en torno a la reflexión de la memoria histórica. Objetos y pinturas sobre distintas sagas. Entre 1989 y 1991 reinterpreta la obra de Florencio Molina Campos a través de acuarelas, dibujos y objetos. *"Repetir es una dialéctica que establezco con alguien a quien considero maestro en su género. Es como un acto alquímico donde, a través de una serie, hago una depuración...Creo que MC encontró, espontáneamente, un modo argentino de describir su mundo, introduciendo una imagen nueva y absolutamente original en la iconografía del campo argentino"*<sup>78</sup>

Parodia, transformación como homenaje. En la serie el artista a través de su particular estilo devela elementos humorísticos previos, los que se actualizan por la distancia histórica y el reingreso de una picaresca de tradición popular expuesta en el contexto de sus lecturas contemporáneas (Imagen 25), que trazan una relación entre los refranes camperos, el verosímil gaucho de Molina Campos y la operación intertextual del autor.

---

<sup>78</sup> Benedit, I. F., AAVV, obras 1989-1992, Galería Ruth Benzacar, 1994

3. Las pinturas e instalaciones de Burton, Mildred. Nacida en 1942, participa de la postfiguración. Verista en el tratamiento, escapando a las asimilaciones de los istmos (surrealismo) o al pop, el repertorio de imágenes juega con estereotipos: lo macabro, la imagen historiética, los colores agresivos, los modos del arte tradicional. De su producción señalamos como cercanas al mundo grotesco las series realizadas entre 1980 y 1982 de Pintura Hipócrita, el mundo de los niños con la crueldad distanciada de lo adulto. Grotesco no por resolución sino en el sentido conceptual de la ambivalencia comedia - tragedia. La instalación de 1985 *Comilona Burton Pij*, (Imagen 31) tiene su origen en un texto musicalizado que trata el rechazo al autoritarismo, la violencia desde la irónica relación mundo privado (su casa) y los fantasmas sociales; asimilando el nombre pij (cerdo) a la figuración de lo grotesco. La instalación ofrece una mesa con elementos de comida y cabezas con rasgos de cerdo. Elena Oliveras<sup>79</sup> analiza esta imagen como un caso de metáfora connotativa in absentia parcial, ya que los personajes en la instalación ilustraban algunas partes de su cuerpo cubiertos de "cerditud" (Alusión al Proceso...la obra fue inaugurada el 24 de abril de 1985, cercano al juicio a la Junta militar). La instalación presentaba comensales representantes de la burguesía y militares con la alteración - sustitución de sus rostros.

4. Las pinturas satíricas de Eckell, Ana, nacida en 1947, asociada a La Nueva Imagen.

Sus pinturas se construyen a partir del énfasis puesto en el color y el trazo gestual. Pintura de energía, de mancha. Las imágenes esbozan una sátira que se sitúa en general en las relaciones de poder, en los momentos de dolor y arbitrariedades de los gobiernos. El modo de

---

<sup>79</sup> Oliveras, Elena, *La Metáfora en el Arte*, Bs. As, Almagesto, 1993, pag.185

ataque es satírico - grotesco. Los personajes son caricaturizados en sus acciones y los rostros y cabezas semejan animales, particularmente cerdos. Aquí un motivo de persistencia: sustitución, metáfora histórica: la persona con poder, pero arbitraria, el hipócrita, presenta la animalidad, degradado, o haciendo emerger su verdadera naturaleza. Como en *La cocina (Imagen 32)*, tríptico, 1985. El título construye la metáfora: la cocina supone analogía semántica con una visión negativa, generalizada de los acuerdos políticos. Existe una codificación previa del asunto que se resuelve a través de un recurso grotesco, de sustitución de los rostros por muecas y animales, un conjunto de cerditudes (sustitución plenamente estable en el imaginario representacional). Los personajes tipifican el lugar del poder; funcionarios, un cura. En el primer plano, un tipo-caricatural abre el campo al espectador, con una mirada y un gesto de preocupación, que acompaña al resto en un torbellino de trazo y colores enérgicos.

5. Los objetos y collages paródicos - satíricos de Ferrari, León, nacido en 1920, artista político, objetualista, conceptual. *"...lo nuestro, recordando la vanguardia de los '60, no tenía rigidez en cuanto a la forma, el patrón de medida de las obras en ese momento no era la belleza, ni siquiera la novedad, era la eficacia con que se trasmitía la idea o el significado. El significado debía ser ineludible"...*<sup>80</sup>

Su actitud crítica es permanente. Las producciones de los años 80-90 transitan temas como el erotismo, las instituciones, Justicia, Iglesia, el poder en general. La crueldad y la parodia son elementos comunes a sus obras. El intento es señalar con el exceso o lo cruento la absurdidad de la sociedad. Por medio de collage y citas textuales el autor ha recreado, entre otras, las paradojas iglesia - creencia. (Imagen 33)

---

<sup>80</sup> Ferrari, en *Espacio de Arte*, op cit, pag.40



6. Las esculturas y objetos monstruosos de Gómez, Norberto, nacido en 1941. Desde *"los sueños de la razón producen monstruos"*, de Goya, el horror es un tema cercano, cotidiano, resultante de las disimetrías de la razón de la modernidad y la irracionalidad de los abusos del poder en los procesos políticos - sociales. La forma simbólica de lo monstruoso contemporáneo, se fija, se restringe a un elemento perturbador del hombre como tal, alienado. Entre los '70 y los '80 el artista realiza esculturas con resinas y maderas a partir de lo orgánico, con formas derivadas del cuerpo humano, huesos, órganos, dentaduras. *La Parca*, (**Imagen 26**) de 1981, nos muestra este proceso. Construida a partir del ensamble de huesos, ofrece en su recorrido formal nudos de tensión, de mezcla, de algo reconocible como perteneciente a lo humano y algo que, en la mezcla resulta una forma sin medida, una "cosa". La estructura formal configura la parca, figura siniestra. Desmesura en el sentido de estupor, asco. *"...mutilaciones. y luego re inserción: Trasplantes insolentes, lo demencial de un cirujano loco delirando prótesis excesivas. Como sí, al repensar el cuerpo, una realidad desmesurada lo hubiera obligado a desvariar: monstruosidad, hibridaciones, cuerpos que aluden al exceso con que esta marca su disfraz del mundo..."*

*"Monstruos físicos y morales, obscenidades embrutecimiento, violencia no valen por su solo significado, sino también por su forma de expresión".<sup>81</sup>*

7. Las esculturas - objetos de Heredia, Alberto, nacido en 1924, fallecido en mayo del 2000, escultor, de formación autodidacta. A partir de los años 60 mantiene una imagen de ruptura respecto al lenguaje

---

<sup>81</sup> *Norberto Gómez, 20 años*, catálogo MAM, Bs. As, 1995, cita de Marín Crosa, R., pag.7

tradicional de la escultura. *Las cajas de camembert*, de 1963 inauguran su exploración sobre el objeto, el anti - objeto, los materiales de desecho, la figura monstruosa. Entre 1968 y 1970 trabaja en varias series, entre ellas la de los monstruos: cajas de diversos tamaños con acumulación abigarrada de objetos, los que dejan insinuar algunos rostros. *Sándwiches homus*, 1972, realizado con restos de yeso ortopédicos y resina. Cuerpo en metamorfosis encerrado en un velo. La relación hombre - cocina como metáfora de la opresión humana en una sociedad cosificada y consumible. En 1978 trabaja con Los Muebles, luego diversos objetos, redefinibles en su falta de funcionalidad e imposibilidad de uso por las adiciones que incorpora. En 1980 en las Jornadas de la crítica (CAYC) presenta una instalación - performance sádica *Los niños envueltos a lo Heredia*. (Imagen 34). Humor y horror combinados. Aquí se mezclan las fronteras de la sátira, el grotesco, en su perfil irónico o como decíamos sádico. En 1992, una muestra en el ICI, sintetiza el desarrollo de su producción general (juego, burla, indagación de materiales innobles, sentido ético de la existencia) El juguete rabioso (el hombre juguete del hombre, tal como fue prologada la muestra, la cadena de significación remitiendo a Arlt).

8. Los aguafuertes y pinturas de Paz, Julio, nacido en 1939. Desde 1976 vive y trabaja en Milán, artista exilado, entre otros, durante el Proceso. Comenzó como grabador, aguafuertista por excelencia, siguiendo la tradición de grabado latinoamericano con un carácter distintivo en cuanto procedimientos y actitudes (el encuentro de la imaginería popular y las rupturas contemporáneas con el peso del relato político, cotidiano, humorístico). En 1976 inaugura en Buenos Aires la muestra *La Condición Humana*, luego debe exilarse. Pero esta unidad temática

vista en esa exposición acompaña la reflexión del artista desde entonces. (Imagen 35)

La sátira y el grotesco están presentes en toda su obra, como denuncia, como complicidad con el espectador, a través de personajes ridiculizados, y situaciones absurdas. El cuerpo, el amor, las utopías, y la apariencia son recurrente. Una transición permanente entre los mundos privados, los mitos populares y el entorno público. Se suceden en las imágenes lo analógico y lo fantástico, las citas y las parodias a emblemas de la cultura, al mundo publicitario. El quiebre fundamental es en el concepto de lo bello, emergiendo lo grotesco, desde lo ridículo hacia lo monstruoso. En *Todos los hombres son iguales II*, aguafuerte 1983 (Imagen 36). Se establece una comparación entre el hombre y un muñeco seriado. Una gran mujer alza entre sus manos un hombrecito - cosa, repetible, La imagen grotesca y sintética (la alusión al dibujo humorístico complementa la actitud burlesca) ilustra el satírico título.

9. Los dibujos de Seguí, Antonio, nacido en Córdoba en 1934, protagonista de las grandes rupturas en el arte argentino. Los años '60 marcarán su ingreso en una tendencia neofigurativa, en sus relaciones internacionales, y su trabajo en Francia (la serie de *Felicitas Naón*, sátira mordaz a la clase dirigente). Secuencias, rompimiento del plano; entre 1964 y 1971 sus obras presentan un carácter pop, más cercano a los ingleses, especialmente Hockney. Esta época destaca un cambio de soporte, materiales, colores plenos, alusiones paródicas a los medios masivos. En los años '70 produce obras conectadas con el realismo (de tendencia publicitaria según los años '40-'50), otras de remisión surreal, pero indagando aquello que se convertirá en un aspecto de su obra, la distancia de la mirada.

La distancia de la mirada lleva al tema del voyerismo, de los ámbitos públicos, como la serie *Parques nocturnos*, o hombrecitos en interiores desolados. Este desarrollo en los '80 desencadena los *Barrios*, la iconografía de los hombrecitos grises, las grandes telas pobladas y abarrotadas de edificios y objetos: *Textura ciudadana*.

No podemos hablar en sus obras de los '80 de imágenes plenamente grotescas, sí de una sátira genérica, la burla, el sarcasmo y la ironía son permanentes. El proceso visible es sumamente sintético. Las situaciones que emergen de esas figuras son grotescas. No hay una historia narrada, sino más bien elementos que aluden, que remiten, que nos permiten construir la fábula urbana. En los dibujos de 1983 *Rêve du pays interdit, aux jouts satyriques, travestis burlesques aux pouvoirs de rapaces apprivoisés odeur féroce*, el artista clasifica situaciones absurdas, grotescas, a través de esos personajes cristalizados que se suceden, siempre a la mirada pública, en acciones censurables, comprometiendo el sexo, la desnudez y el pudor con relación a los juegos del poder (Imagen 37)

10. Esculturas, objetos y pinturas de Suarez, Pablo, nacido en 1937. Este creador ha recorrido un camino de variaciones estilísticas, con algunas problemáticas constantes Realista, conceptual, objetualista, reafirma en su producción la concepción grotesco realista, como posibilidad de un arte con un mensaje claro y directo. Entiende la producción artística a partir de las lecturas posibles, en el devenir de un juego, conceptual - subjetivo. Para Suarez el lenguaje a lo largo de la historia se armó, desarmó y volvió a armarse desde distintas perspectivas. Una forma de reconstrucción es la indagación en la historia "popular", que incluye en su trazo el camino de Berni, de Gramajo Gutiérrez, de Molina Campos, de los humoristas de Rico Tipo,

de la sátira del siglo XIX. Asimismo, en la actualidad, recordando la muestra *De Hombres y Bestias*, 1993, ICI, ha indagado en la afirmación de las posibles transposiciones del habla gauchesca, en tanto se construyen con imágenes. Es en este camino de trabajo, que ya hacia 1982 presentó *Pablo Suarez y su memoria*.

*Desde Mataderos*, marcará un ciclo de rastreo en la vida argentina, la tipología de los barrios, la tragicomedia y las traiciones de los tipos sociales de la periferia, del centro, la mirada sobre los imaginarios. Suarez sucesivamente indagará en lo supuestamente trivial (en los temas "bajos "). Broma, burla, sarcasmo, presencia de lo insignificante. Relatar la intrascendencia implica despejar los monstruos de la buena pintura, recrear el grotesco para develar la sordidez del mundo, en un constante movimiento de implicación y distanciamiento. Humoradas al sexo, al trabajo del artista, a la escalera de la fama, a la ceguera de la crítica, a la muerte, a lo sacro, como en aquellas parodias medioevales, como en las fiestas populares, como en el Goya negro. Como su Manto *final*, (Imagen 29) una escultura-objeto, 1994, presentada en la XXII Bienal de Arte de Sao Pablo. En este caso, el grotesco deviene conceptual, a partir de la operación visual, su apariencia - máscara, el cuerpo yacente cubierto de moscas. Ironía y parodia de la muerte, de la condición humana. Este manto final se desacraliza vorazmente, y a través de un cuerpo muerto cubierto por una textura compacta, cuyo modulo son moscas, asistimos a una de las mayores inversiones: lo sucio por lo sacro, el cuerpo degradado por la máscara que lo cubre, una suma del mismo insecto apestoso. Otro lugar paródico entre la tradición sacra del mártir y la marginalidad de las diferencias sexuales aparecerá *El Triste destino del Pretty Boy* (Imagen 38)

11. Las pinturas de Schwartz, Marcia, nacida en 1955, de raíz expresionista, pintora de lo sórdido y lo marginal. Su temática transita en los'80 la mitología urbana popular, *Los Morochos*, las vecinas, los bares transitados por seres anónimos, los personajes del underground, como Batato Barea, (Imagen 39) o Claudia con K. La pintura se presenta como materia, color, empaste, gesto expresionista (legado de los mundos y personajes de Otto Dix, o Schiele). Gesto primitivo. (. ..)" *Hay miradas fósiles. Hay obscenidad en el sentido más puro de esa palabra: todo está fuera de su lugar y su tiempo... pinturas expuestas a la sinrazón del goce.*"(...).<sup>82</sup>

Los personajes son grotescos, los ámbitos también lo son. Hay un uso de lo kitsch, de mezcla parodiante, de borramiento de fronteras entre "la buena pintura y la mala". Creemos que la actitud es sumergirse en el mundo grotesco y retratarlo. En *Pizzería El Destino*, pintura de 1976, acrílico, 0,40x 0,55 cm. (Imagen 40) el encuentro romántico deviene un encuentro erótico - grotesco. La pintura nos acerca en un primer plano a espiar lo que está a la vista de todos: un hombre abraza e introduce su mano dentro de la campera de una mujer, la cual, sin inconvenientes extiende su mano para alcanzar una porción de pizza especial. Sexo y comida mezclados en un mismo plano: el hombre sacia su apetito tocando el cuerpo femenino, la mujer calma su hambre con la comida. La pintura nos presenta una situación que deviene grotesca por: la mezcla sexo - comida, el ámbito - público, la construcción de las figuras: el rostro de la mujer es una paleta de colores fuertes, y armonías poco combinables según la tradición, (exceso de maquillaje/máscara), los labios del morocho gruesos e insinuantes. Hay además una utilización parodiante de remisiones kitsch, la paleta pictórica, rosas, azules, turquesas, la coloración de la pizza, la superficie de la mesa, la

---

<sup>82</sup> Schwartz, M., catálogo de su obra, Bs. As, Furlong, s/f

textura del mantel vinílico. O en *Batato*, en determinado momento formando parte de una instalación, que retrata al desaparecido actor Batato Barea, transformista, travesti, protagonista del teatro under de los '80. La imagen tiene valor como representación o simulación de un referente altamente figurado. La función del retrato es mostrar la realidad del protagonista. El referente se inscribe en clave grotesco: inversión de sexo por la vestimenta, exceso de adornos y elementos (que se supone el marco de anclaje, los objetos que sirven para actuar). A un referente excesivo se adjunta un tratamiento detallado de los elementos decorativos en una paleta expresionista. Todo a la vez representa e inscribe, parodiando el universo del kitsch. Una representación similar encuentra en *Las Chicas* el reconocimiento de un exceso correspondiente, en la tradición de Berni, entre tema y medios expresivos (Imagen 41)

### **Tercera Parte**

#### **Cuerpos Grotescos- Escenas Paródicas**

---

En la segunda parte recorrimos algunos ejemplos que responden, en su selección previa, a poéticas particulares de la desmesura, en un proceso diacrítico y sincrónico, en el que pudimos constatar una tendencia en esa dirección, un repertorio grotesco y una estrategia paródica que cobró actualidad en la segunda mitad del siglo XX, especialmente en la producción figurativa de los años 70 y 80. En esta tercera parte, continuando con algunos aspectos anteriores tratamos de resumir una

mirada, la que atiende a la parodización del arte, en tanto metáfora o discurso sustitutivo de algún juicio moral o estético, nutrido todo ello de elementos grotescos. Nos encontramos en el recorrido con situaciones de parodia generalizada, la que llamamos así cuando se trata de parodiar, aludiendo o citando un referente iconográfico y/o iconológico sin localización explícita de su fuente, ya sea autor, fecha o estilo; y parodias estrictas, que toman un texto fuente o hipotexto particular, el que representa algún valor en la historia cultural y se lo transforma.

La metodología para abordar estas cuestiones responde a esta amalgama de disciplinas que nos auxilian al historiador en la construcción de una teoría del arte. Para explicar más claramente las diferentes herramientas analíticas y escuelas convocadas, en estas líneas, me sirvo de las explicaciones de Calabrese.<sup>83</sup> Hablamos de la obra de arte la cual se expresa a partir de una teoría del arte, *“o mejor de una teoría de la representación y que por el mismo hecho de ser una representación expresa una teoría. Por teoría, está claro, no se interpreta una sola propuesta teórica, sino también el encuentro de más propuestas diferentes(...) El objeto de investigación es aquel que iconológicamente se definiría como motivo, es decir una porción bastante pequeña de cada obra, pero repetida en condiciones diferentes y con variaciones de significado en la historia de la pintura. Pero en ese objeto se acumulan, en cada obra, así como en el curso de la historia del arte entera, y chocan entre sí, teorías concernientes a la*

---

<sup>83</sup> Calabrese, O., *El Lenguaje del Arte*, Bs. As, Paidós, 1985, pp.237-239



*representación misma. El objeto, entonces, se carga de elementos teóricos, el mismo es un objeto teórico, un instrumento de manifestación de un conjunto de ideas y de una historia de ideas, que no deben entenderse solamente como elementos de un plano del contenido o del plano de la expresión, sino también como indicios de la naturaleza material de la pintura, de su producción, de su efecto con relación al espectador”*

Calabrese se remonta a la explicación de la nube de Damisch en su *Teoría de la nube* de 1972, nosotros atravesamos figuras como el cuerpo excedido, su animalidad, la máscara, por ejemplo, como marcas verificables de una teoría de lo grotesco, o componentes de reenvío a “textos o personajes nobles” en “acciones o personajes vulgares” en una teoría de la parodia. Ambas “teorías” como miradas de la representación figurativa del arte, en particular del arte argentino. Objetos recurrentes con funciones variables en su destino significativo, en su origen como explicación caótica - festiva del mundo, como inversión de las relaciones jerárquicas. Posteriormente al caos colectivo, la afirmación de una conciencia moral y estética individual, el fracaso del uno, espejo de otro, marginal. Las huellas en lo contemporáneo afirmando nuevamente el caos y el borramiento de los límites del arte, en el sentido de la *deslimitación* de las prácticas artísticas contemporáneas. El paso a la afirmación de la banalidad y el absurdo, a la alteridad y el caos. En este sentido, nuestro objeto de estudio, el arte figurativo grotesco y paródico en Argentina, en el siglo XX, se presenta de modo heterogéneo, con sus objetos- discurso y sus metadiscursos críticos,

haciendo hincapié en dos elementos claves de la tradición grotesca y paródica: el cuerpo y la puesta en escena de acciones ancladas en un escenario institucional, público o privado, de orden político, artístico, religioso (generalmente consagrado). El cuerpo y la escena que muestran la identidad y la alteridad, que trabajan con la imitación y la transformación de componentes asimilados a lo alto, aceptado, armónico, consagrado y sus oposiciones. La presencia del cuerpo en su plena representación y la acción de comer están en el origen del mundo grotesco- paródico. Cuerpo y comida han sido soporte de diversos discursos artísticos y morales. Nos ocuparemos de este par cimentado en las variaciones de dos entidades: *La Lección de Anatomía* y sus transformaciones, en el capítulo uno; y la comida, expresada en el concepto de *Banquete y de Última Cena*, como sus duplicaciones “deformantes” contemporáneas en el capítulo dos. Previamente dentro del capítulo uno, dedicamos una observación a un caso de parodia grotesca, generalizada, que pone en juego cuerpo y sexualidad, discurso de la diferencia y discurso religioso. Para estos análisis recuperamos, como se describió en la primera parte las categorías de Genette. Nos situaremos ante la presencia de un marco transtextual que condiciona nuestra mirada frente a buena parte de la producción de las imágenes contemporáneas. La intención en este caso es establecer puntos de reunión y diferenciación entre los elementos productivos que se manifiestan en el texto visual, en vinculación con fragmentos del campo literario. Recordamos la clasificación realizada por Genette, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, y retomada por Calabrese en *Como se lee una obra de arte*, tratando de establecer el marco de desempeño de lo paródico: génesis, estrategia discursiva, operatividad en la imagen.

La imagen considerada "texto figurativo", recordemos a Marín, es tanto visible como legible. Su lectura implica siempre una relación de ausencia - presencia, sucesión o remisión hacia otros elementos en la simultaneidad de lo manifiesto. La imagen es una matriz que establece distintos niveles de lectura. La figura es un elemento generador que representa o configura un campo de operaciones de designación. Existen ciertas vinculaciones a develar entre la representación icónica y un enunciado verbal, que puede estar implícito en esa configuración. Para ello retomamos la noción general de *transtextualidad*, en la medida que en todo texto se establecen presencias de rasgos discursivos, unos en otros, marcas de operaciones discursivas, que remiten en el reconocimiento al funcionamiento de la noción de *Enciclopedia e interpretante*. Cada puesta en imagen convoca el entretejido de saberes *reconocidos* que permiten dar cuenta de la producción de sentido. Lo visible es ordenado, signado por discursos provenientes de otros campos. En el reconocimiento se establece un diálogo con lo figural que aísla, desarma y reconstruye las marcas en producción. Lo paródico, en tanto operación hipertextual, produce un permanente ejercicio de desvío en la relación producción - reconocimiento<sup>84</sup>. Genette elabora cinco tipos de transtextualidad o Trascendencia textual del texto:

Intertextualidad: una relación de co- presencia entre dos o más textos, su forma más corriente es la de la citación, la menos explícita la de la alusión. Se supone un reenvío a otro fragmento textual.

Paratextualidad: signos de tipo complementario que enmarcan el texto, títulos, subtítulos, epígrafes.

---

<sup>84</sup> Verón, E., *La Semiosis social* Bs. As, Gedisa, 1987, analiza las condiciones de conformación de los discursos en una teoría de las discursividades

Metatextualidad: relación de comentario entre un texto que habla y otro anterior.

Architextualidad: articula una relación paratextual de pura apariencia taxonómica, como reglas constitutivas.

Hipertextualidad: la relación que se establece entre un texto derivado o hipertexto y el texto fuente o hipotexto.

Se da por transformación o imitación en registro serio, satírico, lúdico, irónico.

En el ámbito de lo literario, en su génesis, el rapsoda modificaba la dicción tradicional y en algunos casos el acompañamiento musical.

Aristóteles pareció ocuparse del asunto dentro de la definición del tema de lo cómico, y entiende a la parodia como la representación de personajes inferiores. Parece citar como ejemplo a De Nicocares con una *Deiláda*, una *Ilíada* de la cobardía.

En el camino de la interpretación de las producciones paródicas, los teóricos del lenguaje literario relacionaron la operación de canto paralelo, con la transposición de un texto épico, al que se modifica el estilo estableciendo un texto vulgar, o bien la composición de una comedia con los versos de una tragedia.

La parodia pareciera estar inscrita en el mismo texto de la epopeya, por la fórmula estereotipada de ésta, como su reverso.

Genette ha compilado tres formas constantes de entender la parodia:

1. lo que resulta de la aplicación de un texto noble, modificado o no, a otro tema generalmente vulgar.
2. la transformación de un texto noble en estilo vulgar.
3. la aplicación de un texto noble, de la epopeya en general, a un asunto vulgar no heroico.

Por otra parte, en la interpretación clásica se puede leer a la parodia como figura, en sentido estricto, como ornamento puntual del discurso, especialmente en los proverbios; o como género o clase de obras.

Genette re- bautiza la noción de parodia en sentido estricto, como desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación, en registro lúdico o satírico. Un segundo caso, que llama travestismo, como una transformación estilística con función degradante, en registro satírico. Y un tercer caso, variante de lo paródico, la imitación satírica o pastiche satírico con función crítica o ridiculizante. Entre las tres variantes se da una relación funcional, puesto que el efecto cómico depende del texto o el estilo parodiado. La diferencia es estructural, en tanto parodia y travestismo procede por transformación del hipotexto y, pastiche por imitación del estilo. El cuadro propuesto por el autor es el siguiente:

	<u>distribución ordinaria</u>	
	<u>función</u>	satírica      no satírica
<u>géneros</u>	parodia travestismo/ imitación satírica pastiche	
	<u>relación</u>	transformación      imitación
	<u>distribución estructural</u>	

El régimen puede oscilar: lúdico, humorístico, serio, polémico, satírico, irónico. Esto presenta un primer aspecto clasificatorio, puesto que en el funcionamiento de las prácticas discursivas hipertextuales observamos procedimientos mixtos y fronteras borrosas en las operaciones, ya que puede existir tanto transformación como imitación de un texto en variación de regímenes. Otra aproximación histórica de circunscripción de la parodia en alguna clase la proporciona Freud. El autor la incluye dentro de las especies de lo cómico, cercana a la caricatura, en tanto utiliza el mismo mecanismo que esta: Degradación de objetos eminentes o solemnes, lo que en el terreno psíquico corresponde a lo grande. La parodia transformaría esos rasgos en rasgos de lo bajo. Mientras que la caricatura procede por imitación, la parodia acude a la transformación. En ello encontramos un principio semejante al descrito

por Genette. Cabe destacar la relación alto - bajo que interviene en todo proceso paródico: Aquello considerado como producto cultural noble, alto, se invierte favoreciendo lo bajo. La parodia ejercita la diferenciación borrando los límites de las valoraciones culturales.

La intencionalidad del arte del siglo XX es la de una operatividad transformacionista. Pensemos por ejemplo las variaciones realizadas sobre *La Gioconda* de Leonardo da Vinci, desde los bigotes que les implanta Marcel Duchamp a las diferentes situaciones publicitarias de la Mona Lisa, para citar un ejemplo recurrente. La imagen, en su práctica artística y mediática acude permanentemente al archivo e introduce el juego tanto satírico como distanciado de referenciación sobre su propio universo.

## **Capítulo 1:**

### **Cuerpos grotescos / Parodias Anatómicas**

---

Recordemos que en la primera parte señalamos que en la tradición carnavalesca del mundo se reconoce el cuerpo como elemento esencial de la iconografía grotesca. La materialidad es su condición primera. El cuerpo es depositario de significaciones invertidas, se propone un canon sin reglas fijas. Se miden las proporciones por los genitales. El cuerpo es mutable, se estira, se vuelve torpe, se enmascara o animaliza, se lo degrada permanentemente. Hipérbole y comparación son las figuras retóricas que estructuran la imagen grotesca. El cuerpo humano, en su permeabilidad puede adquirir forma animal, bestial. Generalmente algunos animales han funcionado históricamente como signos alegóricos y símbolos en el repertorio visual del grotesco. Monos,

burros, cerdos, gallos, pensemos en la empresa de Della Porta, como en *El Cuarto Intermedio de Alvaro, o el Demagogo* de Bellocq.

Lo bestial se asimila en la exageración de las minusvalías humanas: mutilados, ciegos (*Una luz en las Tinieblas*, de Paz), rengos, enanos, asimismo los obesos. Exceso y carencia apartan la mirada de la "normalidad" y pueden provocar la mofa.

Seres ambiguos, bicorporales, en los órdenes humano, animal y vegetal. (*De las espantosas consecuencias que ocasiona el uso de la gorra*, de Paz) La metamorfosis no solo alude a la imagen, también a la materia.

Un grotesco matérico se sitúa justo allí donde los elementos mutan y se transforman. Simulación de texturas, de superficies, colores que viran, piedras que son madera, que son yeso (*El manto final*, de Suárez).

La máscara es una figura central. En el ámbito popular expresa la alegría de las sucesiones. Primariamente expresa la transferencia, el juego de identidad entre lo real y la imagen de lo real. (las mascaradas de los personajes de Berni)

Las muecas, las monerías, las caricaturas derivan de ella. Se establece siempre a partir de una duplicación las relaciones entre el imaginario y los supuestos representables.

Las acciones torpes, escenarios relacionados con necesidades básicas exageradas, banquetes, cocinas o baños. Líquidos corporales, ámbitos orgánicos relacionados con el mal gusto. El escenario de la fiesta o el sueño.

Las operaciones primarias de condensación y desplazamiento permiten entender como se construyen imágenes de asociación, contrarias, que ponen en juego la desacralización y la ambivalencia como "el encuentro de una máquina de coser y un paraguas en una sala de disección" (paradigma surrealista)

El cuerpo que come, se engulla al mundo: la comida. El cuerpo desnudado. La anatomía revisada. El banquete parodiado. Escenas construidas en un devenir grotesco que ofrecen un juego de presencia y ocultación de las relaciones. Las representaciones grotescas pueden develar el rasgo más bárbaro, que cada ser, "domesticado", puede mostrarlo en su intimidad, (los hombrecitos de Seguí) o por traición de la máscara lo descubre en público. Vemos como este cuerpo, soporte o metáfora de discursos trascendentes en la estética clásica rodea siempre a través de la presencia de lo sexual, las metáforas de la condición humana (*Fiesta controlada en una Playa de verano*, de Benavidez Bedoya).

El erotismo y el amor son formas derivadas del instinto sexual: cristalizaciones, sublimaciones, perversiones y condensaciones que transforman la sexualidad. El erotismo comportaría la cara socializada e imaginada de la sexualidad, el deseo. "*Es el caprichoso servidor de la vida y de la muerte*".<sup>85</sup>

La sociedad, en todas sus épocas se ha valido de dos términos para regular las prácticas sexuales: abstinencia y licencia. En la contemporaneidad pareciera que la libertad sexual no tiene límites, sin embargo, entra en el estatuto de una analítica del poder, con relación a la ley, lo prohibido, a la instancia de la regla.

*" En el siglo XIX, cuando la sexualidad se convirtió en objeto del discurso, la propia sexualidad quedó excluida del espacio del Otro o relegada a lo inconsciente. En la transgresión, lo sexual hace aparición y habla a través de un lenguaje no discursivo. A través de la transgresión la sexualidad abre la excesiva distancia que hay en el corazón del límite"*<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> Paz, O., *La Llama Doble*, Barcelona, Seix Barral, 1993, pp.23

<sup>86</sup> Foucault, M., *Historia de la sexualidad*, tomo 1, Bs, As, SXXI, 1987, pp.83-103



En momentos de inflación erótica, de discursos excesivos sobre el tema, la sexualidad entendida en el juego de regla y prohibición, de despliegue del deseo, queda restringida a pocos lugares de transgresión. Como en la parodia medioeval, la apelación al sexo en la fiesta resultaba transgresora, desenmascarante. El humor grotesco, o el grotesco menos humorístico sigue resultando un espacio para saltar los límites (ya saltados por el orden social, pero con muchos fantasmas en el camino), de lo representable, de lo figurable, de los imaginarios contruidos.

Así la *Fiesta...* contrasta con las máscaras caídas de *Las Chicas* o la pareja de "Pizzería *El Destino*, de Schwartz.

Asimismo, aparece un cuerpo desnudo, que ya no es solo el de la mujer, el hombre se muestra desnudo a la mirada de los otros, en el espacio del humor grotesco, que también se cubre con una nueva máscara, la del travestismo. En ese sentido hemos observado el homenaje a *Batato*, pero también un mártir, *El Triste destino del Pretty Boy González (Imagen 38)*. Destino poco heroico, más bien patético el de este ser, esencialmente paródico.

*"Atado, implorante y semidesnudo a un poste, rodeado de basura como un San Sebastián del subdesarrollo"*<sup>87</sup>

Como ya advertimos en su *Narciso de Mataderos*, Suárez trabaja contemporáneamente con una operación grotesco-paródica. Traza los destinos de una humanidad caída a partir de la remisión a los grandes relatos transformados en explicaciones de una realidad grotesca, moral y morfológica. *El Pretty Boy González* sufre un martirio miserable, pero encarna la razón de ser del santo. Apelando a la estrategia de un lector partícipe de cierta enciclopedia sobre San Sebastián, el destino a la vez invoca un ritual en cada expectación. El santo mártir, de acuerdo a su

---

<sup>87</sup> Batkis, L., prólogo a la muestra de Suárez, galería Ruth Benzacar, 1997

iconología, fue invocado durante la peste mortífera de Roma, hacia el 680; a partir de allí se lo consideró un protector contra la peste y defensor de la iglesia. *El Pretty Boy González*, como *El Perla*, alude claramente a los homosexuales y su lugar en el destino contemporáneo. La peste, obviamente remite a la peste contemporánea, extendida más allá de la comunidad gay. En la contemporaneidad las diferencias también encuentran su manifestación artística. Suárez las transita en forma permanente. Su marca estilística, como en algún momento recordó su filiación al realismo grotesco, en la línea de las ilustraciones de Rico Tipo, Molina Campos y Berni, se acerca también al ilusionismo patético de la imagería española. La representación grotesca de un cuerpo sufriendo que encuentra su concordancia con el grotesco social.

*La Lección de Anatomía*

*O como el cuerpo se va tornando grotesco en la medida en que se lo parodia*

El cuerpo en el mundo grotesco es orgánico y colectivo. Su anatomía borra los límites de un mapa convencional. Los atributos sexuales lo dominan frente a la configuración clásica. Es un cuerpo que nada tiene que ver con lo oficial y lo íntimo. Es un cuerpo fructífero, naciente, consumidor, mortal. El cuerpo clásico es inmortal, heroico, bello, portador de grandes relatos. El cuerpo de la medicina es evidencia, indicio, neutralmente armónico. El cuerpo moderno, se comienza a mostrar en el siglo XV como una entidad racional, marcando la frontera entre lo uno y lo otro. Los mapas corporales han surgido en la representación visual y literaria desde los comienzos de la humanidad. La Edad Media construye ese imaginario popular de cuerpo grotesco, y otro cuerpo a imagen del imaginario divino y astrológico, en una

relación simbólica. La primera fase de la modernidad comienza empíricamente a describir la anatomía, siempre sobrepuesta a un discurso de analogías con otras discursividades. Los órganos y las funciones carnavalescas se convertirán en objeto de pudor o estudio. En Occidente, desde el siglo XIII se practicaban disecciones en cadáveres humanos en el ámbito de las universidades europeas. Generalmente se practicaban en cuerpos de criminales a manera de autopsia, con el objetivo de estudiar el interior del cuerpo humano, llegar a la observación de la estructura, a los órganos. No obstante, el concilio de Tours de 1163 había prohibido a los médicos monásticos hacer correr sangre. En el siglo XII la profesión médica se divide en los médicos universitarios y los cirujanos. Esto, organizados a partir del siglo XIII trabajan con el interior del cuerpo. La historia natural encuentra, como señalamos a propósito de Lavater un principio de correspondencia entre la exterioridad del cuerpo, los humores y los caracteres de los individuos. La episteme clásica asigna al cuerpo, entre otras funciones, el de ser soporte de las designaciones y la taxonomía. El cuerpo que se experimenta en la mirada científica.

El Cuattrocento construye en las Universidades italianas un saber anatómico. Leonardo da Vinci con sus anotaciones sobre la observación de cadáveres disecados, y Andreas Vesalius, reforman en el siglo XVI el estudio anatómico. Este, llega a describir al cuerpo como un sistema, del que participan sub- sistemas. A partir de su tratado se produce una diferenciación en la valoración del hombre y su cuerpo.

Las primeras disecciones practicadas con el fin de obtener información marcan un cambio epistemológico. El cuerpo pasa a ser objeto de estudio autónomo. El cuerpo, escenario de la ciencia se convierte en espectáculo, en el gran teatro. Las lecciones de anatomía pondrán al maestro anatomista en el lugar del primer actor. Las primeras

disecciones respaldadas por la iglesia se realizaron en las universidades, con un gran cuidado y ritual, consistían en ceremonias de varios días con fines pedagógicos, para un público de cirujanos, barberos, médicos y estudiantes. En el siglo XVI comienzan a ser un espectáculo para un público más variado. Se arman teatros anatómicos, mencionados en las guías de viajeros. Comienza una etapa de visibilidad; atrás queda el secreto de la carne. En 1543 Vesalius publica *De humani corporis fabrica*, un tratado de anatomía con grabados altamente verosímiles que establecen una convención en la figuración del cuerpo y la escena de la lección de anatomía. Se tratará de cuerpos ajusticiados, angustia, onirismo que abre un camino de interpretaciones estilísticas en el repertorio moderno. Una tensión se desarrolla a partir de la figurabilidad del cuerpo del estudio anatómico: Pensarlo aún como manifestación del hombre, o escindirlo a la categoría de resto, la naturalidad del cuerpo muerto. En esta tensión se pone en evidencia la *Lección de Anatomía del Dr. Tulp* de Rembrandt, de 1632 (**Imagen 42**)

*“Aquí, con elocuencia se dirige a nosotros, el sabio de Tulpius, mientras con sus manos ágiles disecciona unos miembros lívidos. El espectador aprende la lección, y como usted, mira una parte y otra, creyendo que incluso en la partícula más pequeña Dios está presente.”*

Caspar Barlaeus, 1639

El poeta del siglo XVII nos ofrece una visión del teatro anatomista. Rembrandt pinta la lección en 1632. El profesor descubre a siete alumnos el funcionamiento de los tendones del brazo. La oposición vida- muerte es directa. Un cuerpo yacente, y una reunión de personajes en movimiento, tensiones de mirada, gestos diversos. La técnica realista se conjuga con la luz localizada poniendo énfasis en la escena de disección. Si el saber anatómico consagra la autonomía del

cuerpo y la ingravidez del hombre, en su materia. En *La Lección*, como en el canto del poeta del siglo XVII parece que se pone en tensión la clara objetividad del discurso científico- didáctico con el drama, o patetismo de pensar un cuerpo que soporta un alma. Esto último solo aparece como indicio en la iluminación de la obra. El resto afirma una visión basada en el nacimiento de la curiosidad, la búsqueda de una racionalidad que la modernidad va tallando sobre el cuerpo. Rembrandt en esta obra antepone su visión frente a la alta codificación de las lecciones. Reinventa el grupo, que de acuerdo a la tradición iconográfica debía estar ordenado de acuerdo a la jerarquía de la corporación a la que pertenecían.

Las representaciones de tratados y Lecciones se multiplicaron en el siglo XVII y XVIII. Observemos la interpretación que realiza Hogarth en 1759 (**Imagen 43**) *La Lección de anatomía, The Reward of Cruelty*. El artista pone de manifiesto el grotesco tanto en el cadáver como en su disección y la práctica en sí escenificada para grandes públicos.

Como dice Baudelaire<sup>88</sup>, “*si queremos situarnos en el punto de vista ortodoxo, que la risa está íntimamente ligada al accidente de una antigua caída, de una degradación física o moral. La risa y el dolor se expresan con los órganos en los que reside el mando y la ciencia del bien y el mal: los ojos y la boca*”.

Hogarth exalta la crueldad grotesca, es decir tragicómica, absurda, de esta lección de anatomía del presidente del Royal College of Physicians. Las vísceras e intestino caen y son recogidos por un perro y un ayudante. Otro inserta un cuchillo en las concavidades de los ojos. Mientras un número importante de personajes participan como testigos, auxiliares, los aplicados, en el fondo los que participan de charlas

---

<sup>88</sup> Baudelaire, C., *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1988, pp.18

sociales, en el centro el maestro indicando con un puntero indicando que cortar.

El artista, con mordacidad, satiriza las prácticas de teatro anatómico que pusieron al cuerpo y a la muerte en una mesa, sin valor, remitiendo solo, asimismo.

La separación que el hombre de la modernidad hace de su cuerpo, siendo solo límite o resto, se expresa en Descartes "*Me consideré en primer término como teniendo un rostro, manos, brazos, y toda esta máquina compuesta de huesos y carne, tal como aparece en un cadáver y a la que designé con el nombre de cuerpo*"<sup>89</sup>

Hogarth con una operación satírica y un cuerpo grotesco dialoga con la concepción orgánica y colectiva del cuerpo popular.

De estas versiones pasamos a describir cuatro casos de parodias que detectamos en el Arte y la gráfica en Argentina de la *Lección de Rembrandt*.

Encontramos que el humorista gráfico Ramón Columba (**Imagen 44**) publica en *Páginas de Columba*, en 1930, una *Lección de Anatomía de Rembrandt*, a propósito de la revolución del 6 de septiembre.

La escena muestra una sal con la mesa de disección, donde el cadáver se lo puede identificar, en lugar de algún convicto, el objeto de estudio es el presidente derrocado Hipólito Irigoyen. El doctor Tulp está representado por el general Urriburu, quien se convierte en el presidente de facto., los doctores y practicantes que participan son: Enrique Pérez, el general Justo, el mayor Thorne, Alberto Viñas, Matías Sánchez Sorondo, Antonio Santamarina y Carlos Ibarguren. El humorista enumera a los personajes a pié de página, como acostumbraba en la

---

<sup>89</sup> Descartes en sus *Meditaciones*, la cita corresponde a Le Breton, D., *Antropología del cuerpo y modernidad*, Bs. As., Nueva Visión, 1995, pp.60

construcción de sus chistes políticos, en general, durante esta etapa, parodias satíricas.

La escena, directa en su presentación hace uso del cuadro de Rembrandt, previendo un interlocutor que lo conoce, y muestra la disección del presidente derrocado por la mano del grupo perteneciente la libertadora. La imitación estilística y compositiva se altera parcialmente con relación a su hipotexto, en la medida en que pone en juego el código esquemático del dibujo de humor, más sintético que la pintura, disminuyendo la representación verosimilizador respecto a la construcción formal, volúmenes, detalles, claroscuro. La transformación paródica más que operar sobre el texto fuente opera sobre el efecto humorístico contextual. No se parodia en sentido estricto la pintura del artista holandés, El hipertexto, es decir la sátira producida, funciona en forma directa para sus contemporáneos, apoyándose en un texto consagrado: la liquidación de una figura pública y su disección por parte de los especialistas, ¿portadores de la verdad? Bien podríamos pensar que se trata de una sátira apuntada más sobre Uriburu y sus colegas, sobre la crueldad y la violencia de un levantamiento y derrocamiento de facto. Creemos que el humorista habilita las dos interpretaciones, en la medida en que todos los dos personajes, Irigoyen como cadáver, Uriburu como cirujano, participan de la misma escena paródica- satírica. La humorada participa de la opinión pública de la época. La gestión de Irigoyen en su segunda presidencia fue atacada, especialmente desde la prensa, algunos diarios celebraron su caída. No es entonces difícil de leer esto en una posición intermedia, donde no hay víctima y victimarios, sino el juego crítico dirigido a dos tendencias antagónicas. El autor como jefe de taquígrafos del Congreso, va a retratar todos los sucesos dentro de una satirización moderada.

Con respecto a la imagen de Irigoyen, su sustitución en el lugar del cadáver, nos hace relacionarlo con la elección de cuerpos para el teatro anatómico con sus lecciones; Los permitidos por la iglesia eran los criminales. El cadáver se convierte en emblema de la corporación. Esto va sugerirnos una significación que rodea a esta obra y la enlaza con la de Alonso. Sin saber concretamente cual fue la postura política de Columba respecto a Irigoyen y al golpe, el cual en algunos sectores no es tomado como tal, la ambivalencia entre la condición de víctima y de mero resto corporal se nos presenta. Si como dice Ulanovsky, el golpe de 1930 estaba escrito. El diario *Crítica* el 5 de septiembre tituló “Carecemos prácticamente de gobierno”, previamente había calificado al segundo gobierno de Irigoyen de oprobio y perjuicio para el país. El día anterior Irigoyen, con la salud deteriorada, delega en la vicepresidencia el mandato<sup>90</sup>. La condensación o reducción, característica de la producción satírica se da en torno a la enfermedad del presidente y el golpe anunciado, que expresa su muerte pública, por lo cual más que demostrar la parodia la presencia de una víctima, muestra la crueldad de una figura que pasa a ser un resto.

Pasemos al segundo caso que nos invita a pensar las relaciones entre el mismo texto fuente y su hipertexto. Carlos Alonso realiza su serie de *La Lección de Anatomía*, entre 1967 y 1979. Un aguafuerte de 1967, donde el cadáver es el Che Guevara (**Imagen 45**) El estudio nº 3, lápiz en 1970, en el cual el cadáver es sustituido por una mujer viva y deseante (una prostituta), el estudio nº 7 en técnica mixta, de 1969, con el cadáver con un escorzo a lo Mantegna; una Lección en técnica mixta de 1969, (**Imagen 46**), una lección en lápiz de 1970, en el que el Doctor Tulp tiene en sus brazos el cuerpo de un niño desnutrido y otros

---

<sup>90</sup> Ulanovsky, C., *Paran las rotativas*, Bs. As, Espasa, 1997, pp.42



personajes contrastan; una lección de anatomía en acrílico y técnica mixta sobre tela y madera de 1979 ( **Imagen 47**), con un cadáver en total descomposición.

La serie general que toma como punto de partida y encuentro la consagrada pintura del Rembrandt marca algunos puntos de preocupación tanto estética como ética. Como lo interpretan el estudio de De Micheli, Alonso en la década del 1970 profundiza su realismo objetivo. *“Caída la mediación literaria, el encuentro y el choque con la dramaticidad de la historia se ha vuelto efectivamente el motivo directo de sus imágenes. Ha habido, sin embargo, en el interior de un proceso que habría podido desarrollarse por lógica consecencialidad, casi un arranque sangriento”*<sup>91</sup>

Tras la muerte del Che, Alonso comienza la serie, amalgamando dos realidades, la muerte violenta, la crueldad, del asesinato del líder revolucionario, y la tradición de la mediación cultural de la lección del maestro holandés. Dos símbolos para reunir expresión dramática y creciente objetivación de la imagen.

*“ En las grandes telas de la Lección de Anatomía él revolvía la referencia rembrandtiana en dos direcciones diferentes, coligadas entre sí por la fuerza de una pasión furiosa y al mismo tiempo lucidísima: por una parte, él seguía el camino, ampliamente recorrido por sectores de los más diversísimos de la joven pintura norteamericana y europea, de una actualización iconográfica, inmediatamente comunicativa, vulgar, del modelo histórico; y por la otra, acompañaba esta actualización en sentido por así decir vertical, radicando la inmediatez del lenguaje en un vasto substrato cultural”*<sup>92</sup>

<sup>91</sup> De Micheli, en AAVV, Carlos Alonso, Bs. As., ediciones Gaglianone, 1986pp.120

<sup>92</sup> Antonio del Guercio, Ibidem, pp.84

Con respecto a la circulación y aceptación de la serie Lidia Moroziuk<sup>93</sup> nos recuerda que en 1969 el artista presenta la serie hasta esa fecha, en las salas Nacionales de Exposición en Buenos Aires, envió rechazado por los organizadores. Tal “provocación” tuvo un lugar en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.

Atendiendo a las citas, *La Lección* de Alonso dispara transformaciones en su poética. Se acrecienta el realismo objetivo, con componentes neofigurativos, estableciendo un puente con la imagen cruelmente plástica de la Nueva Objetividad Alemana, de un realismo próximo y cercano a lo concreto- cotidiano de la tradición de Velázquez, al juego intertextual, y en este caso hipertextual de los guiños contemporáneos. Si Alonso traduce a Rembrandt al castellano como señala del Guercio, esa traducción lleva la marca cruel y grotesca de la tradición latinoamericana. Traducción envuelta en una realidad social mucho más grotesca y violenta de lo que la iconología de la lección supone. Alonso no parodia la pintura de Rembrandt para jugar el juego de la pintura. Si atendemos a al texto citado, el autor habla de una actualización iconográfica hacia lo vulgar, lo entendemos en la medida en que el mecanismo de la parodia sustituye un texto personaje noble por uno vulgar. ¿Qué es lo vulgar en la serie de Alonso? Podríamos decir que el artista argentino trastoca los valores, trabajando con los imaginarios sociales. El imaginario sobre la pintura sacralizada, fruto de la institucionalización del arte en la era moderno; el o los imaginarios sobre el Che, símbolo o resto; el imaginario sobre los militares; el imaginario sobre la escena, los discursos científicos –pedagógicos (del hipotexto) dejan paso, en los hipertextos a la crueldad subyacente en el

---

<sup>93</sup> en AAVV, *El Grabado Social y político en la Argentina del Siglo XX*, op cit, *Del taller a la propaganda política y la denuncia social*, pp.39-40

otro, situando dicha crueldad a través de diversas relaciones de víctimas y victimarios.

*La Lección* con el cuerpo del Che (**Imagen 45**) elimina al médico y sus discípulos y los sustituye por militares, comandantes y soldados de las fuerzas represivas, tratados como cuerpos grotescos. No hay una jeraquización que identifique quien está en lugar del Doctor Tulp, hay tres figuras- cómplices, dos señalan las heridas de bala, hay uno que le muestra al general sustituto quizás del doctor Tulp, un retrato de un Che vivo “glorioso”, por su parte, un testigo mira al espacio virtual del espectador, como el que mira en la pintura fuente, y otro, de espaldas en la puerta vigila, no admiten más público para el acto sacrílego, o la tortura, solo nosotros. El cuerpo del Che, parece aún con vida; de la camilla sale una manguera, como los intestinos de Hogarth, que vuelca en un balde un líquido ¿la sangre de la víctima? Parece que el artista nos dice que también le quitan el fluido vital y lo conservan. ¿para encerrarlo en un mito? El artista apela a un intertexto también difundido en esos días, la fotografía tan significativa, por ser pura presencia escenificada, del cuerpo muerto del Che en una habitación, a medio escorzo, creando un ritual de velatorio colectivo y mediatizado. Aquí no se lo vela ni se lo estudia, sino que se le prolonga la tortura; el Che nos es un cadáver, se debate entre la vida y la muerte, más allá de la expiación de la carne. La crueldad latente y grotesca de la pintura holandesa, Alonso la emerge despiadadamente. Tanto los victimarios como la escena son grotescos. El resultado es una parodia trágica, que involucra una sátira desde el trazo del artista que los acecha.

*La Lección* en dibujo (**Imagen 46**), posterior al Che, reduce la localización en una figura que actúa como símbolo y la sustituye por un tipo, más genérico, que continuará en la tipología de la marginalidad. El cadáver deja paso en toda la serie (seis obras) a entidades que

dialogan con la muerte, ya sea por miseria, prostitución o censura, es decir por alguna de las formas de la violencia social. En este caso la escena se desenvuelve en una composición frontal en primer plano rebatido, a diferencia de su fuente que privilegiaba la profundidad. *La Lección* presenta solo cinco personajes, el doctor, tres observadores, uno como siempre mirando al espectador, elemento que se conserva del hipotexto, y el cuerpo que en este caso está vivo. Dos sistemas de representación conviven en el dibujo, el cuerpo de la víctima, el paño que lo cubre y la mano del cirujano están trabajados en forma modelada, con claroscuro- la tradición, el resto con una línea expresiva o modulada, de vertiente expresionista; es en el rostro de la víctima donde se advierte cierta deformación grotesca expresando dolor e impotencia, lo que nos lleva inmediatamente a ver como el doctor, un simulacro por su ropaje y bigotes, de Tulp, esta perforando y “disecando” su vientre. Lo que se pone en juego es el desdoblamiento del hombre y su cuerpo, de la frontera borrosa entre la vida y la muerte cuando las que actúan son las fuerzas represivas. La escenificación de la tortura adquiere una dimensión poética descarnada.

En la pintura, realizada con una técnica mixta (**Imagen 47**), *La Lección* se pone en escena como un pasaje, unos camilleros se llevan el cadáver en total descomposición, Se cierra el ciclo, la muerte concluye casi diez años de la serie. Jugando compositivamente con agujeros del soporte, con el espacio “negativo” y la continuación de los cuerpos-movimientos sobre ese vacío. Algunas marcas estilísticas emparentan al artista con la neofiguración bestial de Bacon. Escena frontal dirigida hacia la izquierda. Dos enfermeros en primer plano transportan los restos de un cuerpo, en evidente estado de descomposición, en metamorfosis, la pierna derecha con pantalón y zapato, la pierna izquierda levantada por el viejo doctor Tulp que toma el reflejo al hueso

de la rodilla. El enfermero de la izquierda, el que avanza fuera del marco muestra su cuerpo interno, pulmones, aparato digestivo- leemos un rasgo que el artista desarrolla en varias obras- una visibilidad grotesca -. En segundo plano un cirujano de rostro grotesco levanta una muleta, por detrás cuatro discípulos representados con diferentes grados de verosimilitud y distorsión grotesca. Coronando en un último plano y ocupando el centro un observador salido de los teatros de anatomía del barroco, entonces representando ese rol un dignatario de la iglesia. Todos de alguna manera quieren intervenir sobre el cadáver, sobre lo que queda de él. El ciclo de la violencia concluye con un cuerpo que solo es resto, huella. El Absurdo ha entrado en escena. El cuerpo asume la imagen final de la convulsión.

Una lección que desarma y recompone el realismo entendido como respeto a la experiencia vital, aún cuando es fruto de un extrañamiento grotesco, siniestro.

Con Antonio Seguí salimos del uso paródico de la *Lección* en función de una realidad brutal y próxima, como aquella derivada de la matanza del Che, y la represión que culminó en nuestro país con muertes y desapariciones físicas de personas por parte de los responsables del Proceso de Reorganización Nacional. Nos acercamos a una parodización de la Lección de Rembrandt en el sentido de transformar la pintura de origen en una nueva versión “corregida y aumentada” que involucra los presupuestos operativos de la parodia en sentido estricto. Antonio Seguí realiza una serie de pinturas y estudios entre 1978 y 1979: *D’après Rembrandt* en 1978 (Imagen 48), *Clase teatral*, 1979,

*Encore Dr. Tulp, 1979, Dr. Tulp estudio, 1979, croquis y estudio de detalles, 1979.*

El artista realiza esta serie luego de finalizar su aventura por el “neorrealismo” con el mito de Gardel. En los años '60 Seguí desarrolló una imagen pop a la manera de algunos ingleses, con mucho de la gráfica del comic y la caricatura, con elementos onomatopéyicos, signos y grafías accidentales, próximos a algunos de los estilos del graffiti. En las lecciones retoma estos componentes y retoma el carácter cómico desacralizante que su producción de los años '60 tuvo y lo seguirá caracterizando en los 80 y 90. Tradición crítica al decir de Bayon, ejercicio dialéctico de burlar la copia, como plantea Jitrik. La lección de seguí luego o a partir de la del maestro holandés es un homenaje burlesco.

En *D'apres Rembrandt* el artista trabaja una técnica pictórica novedosa, el pastel sobre tela con una base de pintura de tipo asfáltica, esto produce una especie de teñido y rasgado al mismo tiempo de la tela, opacidad y cierto brillo que asoma de las capas más profundas. La composición la organiza casi frontalmente, cierta curvatura se produce por la posición de los personajes que rodean el cadáver, vivo- muerto, puesto que tiene los ojos abiertos y nos mira. La camilla está perpendicular a nuestra mirada, vemos un cuerpo que nos mira. El Dr. Tulp levanta el brazo y lo señala o se dispone a intervenirlo con un elemento - varilla rojo. De izquierda a derecha, tres personajes en posición creciente observan, uno toma nota, en el cuadrante derecho el doctor y un discípulo cada lado. Sobre un tratamiento que remite al dibujo tradicional, con cierto modelado del color, se superpone un recorrido lineal, de trazo rápido, como si un grafitista hubiese intervenido la obra, remarca a cinco de los observadores “científicos”, cruza la mano del doctor, dibuja con tres líneas el movimiento de la

mano del cadáver, un desplazamiento que el doctor al investigar y enseñar realizaría. Allí en ese centro, cruz- línea una flecha y las palabras “no vale”, más allá indicando al segundo personaje de la izquierda sobre la narizota garabateada “Pedrito”; más abajo en la izquierda, sobre el rostro del muerto, su nombre “George”. Pareciera que al artista se le antoja desacralizar con esta doble forma de representación toda la historia de la pintura, atreviéndose a retocar a su antojo a un “Rembrandt”. Asimismo, con el no vale sobre la acción del doctor insiste también en parodiar la ciencia y la pedagogía representada. Designar a uno como Pedrito y al muerto que nos mira como George forma parte también del juego paródico, (texto o personaje noble por vulgar), y pensamos noble como una gran abstracción, George, como un cuerpo portador de una entidad llamada hombre; soporte negado por las representaciones de los estudios anatómicos. Cuerpo significante y cuerpo con significados posibles a partir de una operación paródica o una “desviación grotesca”.

La estrategia de intervención pone de manifiesto además del proceso desacralizante, la mediación de la imagen reproducida, la acción de completar una obra por parte de un receptor. Y esto, este concepto de obra abierta, interpretancia, modificación de la condición aurática, pasaje del arte como objeto al arte como proceso, forma parte de la poética de Seguí, solo que con un juego más para nuestro engaño, lo hace desde la figuración, desde las contradicciones de la imagen representativa.

“En sus obras todo transcurría en un ambiente de mofa violenta y no obstante juguetona. El tono ya estaba dado, lo que vino después no fue otra cosa que una serie de deslumbrantes variaciones sobre un tema”<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Bayon, D; prólogo Catálogo Seguí, op cit, pp.17

La **imagen 49** ofrece una figuración de la Lección de Anatomía perteneciente a la estrategia poética - publicitaria de CorinLuna, empresa de artes gráficas. Una particular forma de parodiar y mostrar la imagen de empresa. La Lección con ecos rembrandtianos se remata con el epígrafe a pié de página *El Arte de Imprimir*. Hasta aquí podríamos argumentar que se trata de una cita textual para legitimar, poniendo a la altura del arte, la imagen de la empresa. Ahora bien, la tapa de esta presentación reproduce un óleo de Patricio López Méndez, *Sonrían*, de 1987. Estos elementos paratextuales complementan la plenitud paródica de la imagen. El artista presenta al Doctor Tulp, sus discípulos y el cadáver con las características estilísticas de Rembrandt, tal vez con mayor barroquismo. Es un caso de parodia estricta, puesto que el estilo no se ve modificado, pero sí el tema o la prosecución de acciones. El muerto está vivo y sonríe a una supuesta cámara fuera del campo, nos sonríe elevándose. El doctor Tulp interviene el brazo y nos mira. Uno de los discípulos se tapa la nariz, denotando el olor pestilente del supuesto cadáver. Otro, más atrás, el que porta el libro o los apuntes nos muestra su sonrisa; último y arriba otro discípulo le hace el gesto de cuernos al de grandes bigotes. Los otros tres miran de reojo. Como en una fotografía de tipo estudiantil, de barrita compinche, el muerto y los estudiantes y médico son capturados por “nuestra mirada- cámara” en forma cómica. El artista nos puso a tos en el lugar del juego, en el restablecimiento de la risa. La estrategia publicitaria operó seleccionando una entidad figurativa reconocible y adecuada a la necesidad de restablecimiento de la cultura cómica, anulando los fronteras entre lo “alto y lo bajo”, que la imagen mediatizada ha logrado a lo largo del tiempo. Así mismo el efecto cómico de la parodia se corresponde con la idea de sociedad humorística, o expansión de la comicidad que comentamos en la primera parte a través de la posición



de Lipovetsky: un tiempo que disuelve fronteras entre lo serio y lo no serio. Un tiempo, al decir de Piglia, en que “*Sencillamente se me ocurre que la parodia se ha desplazado y hoy invade los gestos y las acciones. Donde antes había acontecimientos, experiencias, pasiones, hoy quedan solo parodias(...)* Lo que podría interpretarse como un motor de cambio en el interior del lenguaje, se ha convertido en el centro de la vida moderna”<sup>95</sup>

En las figuraciones, entendidas tanto como un proceso operativo y su resultado en apariencia, hemos observado la participación dentro de una tendencia moderna y contemporánea de trabajar en el terreno de lo paródico para acrecentar los pliegues internos y externos del lenguaje, es decir pensar la pintura desde la pintura y metaforizar el lenguaje hasta que funcione en algunos casos como símbolo de la violencia próxima, de la tortura, crueldad, muerte. En otros caos como estrategia extendida a la sociedad, donde toda producción de sentido forma parte de una red que reenvía, como un hipertexto, en el sentido del dispositivo de enlace en textos electrónicos e interactivos, a otras zonas de nuestra experiencia cognitiva o sensorial. Restablecimiento de la risa. Inflación de un mundo grotesco- paródico.

Por ahora *Los muertos que vos matáis gozan de buena salud.*

---

<sup>95</sup> Piglia, R., *Respiración Artificial*, Bs As, Sudamericana, 1988pp.137

## Capítulo 2.

### Escenas Paródicas- Grotescas: del Banqueta a la Ultima Cena

---

La historia cultural ha construido una historia de la comida cotidiana y una historia celebratoria del comer. El banquete aparece tanto en la Biblia como en la filosofía griega, como en Gargantúa y Pantagruel. El Banquete es una celebración de un acontecimiento social significativo a través de la comida, un ritual consagradorio de una boda, un cumpleaños, un casamiento, un a alianza política. La actualización de un mito, la comunión o participación de un grupo en un momento que detiene la temporalidad y privilegia el disfrute. El Banquete clásico equilibra dentro de un orden preestablecido el comer y el beber, la celebración. Desde una mirada histórica – grotesca la risa, la alimentación y la bebida triunfan sobre la muerte, como lo dice Petronio en *El Satiricón*. Desde el banquete platónico, a las alegorías medioevales y los posteriores símbolos de la modernidad, la comida fue soporte de múltiples discursos, incluso el de la muerte. Asociada al carnaval, la comida sirvió como metáfora del triunfo del pueblo frente al poder, frente al disfrute individual burgués. Esta imagen ha recorrido variantes en la historia cultural de las sociedades, ampliando su simbología a partir del siglo XVI. Imagen vinculante de lo público y lo privado, de las costumbres, de lo alto y de lo bajo, de la esencia humana. A propósito, escribió Leonardo: " *la vida del hombre se hace de las*

*comidas, las cuales llevan consigo las partes del hombre que ha muerto*"<sup>96</sup>.

El placer de comer y beber en compañía no era desconocido en la Edad Media, los manuales de urbanidad atacaban la gula. Esto persistirá en los tiempos modernos metaforizándose. Arthur Thomas, señor de Embry caricaturizaría los modales afectados de los allegados a Enrique III, en su descripción de La Isla de los Hermafroditas. A partir de siglo XVI se irá consolidando la imagen del gourmand, en una oscilación permanente con la del glotón. A partir de la ampliación de los placeres de la mesa, se ampliarán sus imágenes: De la Última Cena, a la muestra satírica de obesos y golosos, al acto grotesco de comer y beber. La modernidad convirtió a la comida en expresión de poder o distinción, los ricos y los políticos se tragaban el mundo; engordando el cuerpo como sus arcas. También la comida y la cocina ilustraron a las escenas de costumbre (un género con cierta dominancia en las sociedades burguesas, entre el siglo XVIII y XIX, perviviendo en el arte argentino en las primeras décadas del siglo XX. En tonos de costumbrismo, de sátira o de grotesco, la imagen utiliza un código de representación realista – crítica, con retorizaciones constantes. Unas técnicas de reducción y exageración, de sustitución creando siempre una tensión verosimiladora. (Del burgués panzón, por ejemplo). El banquete grotesco, en la tradición de Rabelais, está ligado a la fiesta popular, al espíritu dionisiaco por sobre la vertiente apolínea. Abundancia y trastrocamiento de un orden, de la ley, de la regulación armónica. También el Banquete se manifiesta como una forma literaria, tal vez se construye como género, en la medida en que bajo un relato celebratorio se pone “sobre la Mesa” un diálogo con dos posiciones contrarias sobre

---

<sup>96</sup> citado en Burucúa, J.E., *Sabios y Marmitones, una aproximación al problema de la modernidad clásica*, Bs. As, Lugar, 1993, pp.34

un tema, y una enseñanza generalmente moral, filosófica o científica. Pensemos en el Banquete Platónico o en la epístola proemial del diálogo sostenido por Giordano Bruno<sup>97</sup>

Metáforas y correspondencias que se mantienen como estrategias figurativas en banquetes o seudobanquetes a lo largo de la historia, cuando traspasan la mera descripción del rito y se convierten en indicadores de ideas o juegos de ingenio. Como también de la afirmación de un cuerpo gozoso a través de los placeres de la materialidad de la comida y la bebida.

Como en el capítulo uno, vamos a recorrer descripciones de casos de producción figurativa que parodian en sentido amplio un eco, una huella de la figurabilidad del banquete clásico - grotesco; y en particular observaremos tres parodias de tipo estricta (o medianamente) del banquete sagrado, es decir de la Última Cena.

En el arte figurativo argentino, de tendencia satírica- grotesca- paródica encontramos huellas de esta configuración con ecos significativos de las metaforizaciones modernas. De las comidas obreras producidas en un código realista crítico, en donde se construye un cuerpo de trabajo y sufrimiento, a principio de siglo, *La Sopa de los Pobres*, de Güiriche, *Almuerzo obrero*, de Bellocq, pasamos a un *Banquete* grotesco de Sergi.

A lo largo del siglo XX, la figuración en el arte argentino ha ponderado, a través de los artistas convocados, una utilización de la comida o la cocina como metáforas conceptuales del mundo del poder y la política (en la pintura por alusiones en el título; en la gráfica por la presencia directa de la imagen. En *el Banquete* de Sergi (imagen **18**), se vuelve al tema recurrente de la confrontación grotesca- satírica: El exceso, la opulencia enfrentada, por indiferencia, a la miseria. Hay un cuerpo que

---

<sup>97</sup> ver la transcripción y el análisis en Burucúa, J: E: op cit, pp.38

experimenta el placer, y un cuerpo que carece de ello. La técnica xilográfica, blanco, negro, trazo gestual, recorta las figuras en una humorada ácida, su raíz está en la gráfica expresionista, los Artistas del Pueblo, la caricatura. Si en el cuerpo grotesco y la parodización generalizada hay rotura de un orden, esto se entiende por que esta lo otro, el orden, la regla, la armonía, lo justo.

*El Gran Mundo*, Berni, (**Imagen 21**) La comida o el banquete aquí es una imagen secundaria. Pero el comer y, sobre todo, el beber se presentan coronando el exceso. Esto se manifiesta por diversos motivos: el humo, el maquillaje, los cuerpos opulentos, lo decorativo. El comer y beber pertenecen a una fiesta tanto pública como anónima. El título aborda el tema: hiperbolización y paradoja. Fantoques en un ámbito desnaturalizado. Disfraces. La escena supone un reconocimiento desde un universo de remisiones ya mencionadas, la cita a la gráfica expresionista, a la Nueva Objetividad, Otto Dix, a la historieta, o a aquello de lo ya visto en torno al lugar del cabaret en la cultura urbana, y su desplazamiento al café concert, o el centro nocturno marginal). Se presenta la decadencia social de la pura representación, del placer sin goce, el poder por el dinero o el sexo, la simulación.

Las figuras acentúan su sexualidad, los rostros se enmascaran por el maquillaje pintado. Las texturas recaen en el ornamento. Parecen ser algunos de los fantasmas de Ramona. El simulacro se representa, los rastros del banquete, en su acepción de lo bajo, mediado por la ironía, lo acompañan.

Así como el siglo XVII se preocupa por la distinción social a través del gusto, algo que en nuestra sociedad queda como marca reguladora de las relaciones en la modernidad, algunas imágenes contemporáneas parecen mostrarnos un juego entre “buen y mal gusto”. La modernidad se instituye sobre la base de las reglas de distinción y establece una

jerarquía de clases y tipologías sobre, por ejemplo, el comportamiento alrededor de una mesa, la visibilidad de los gestos o el gusto alimentario.

Esto parece no preocupar demasiado a las señoras y señores que están *En la Terraza*, de Suárez, (**Imagen 28**)

En el caso de Sergi se describía una relación por contraste. Aquí el lugar lo ocupa lo banal, como categoría que ingresa en una lectura actual de la pintura, y del grotesco, en su despojamiento de lo simbólico. La comida en la terraza es un motivo contemporáneo de lo grotesco: piscina en la terraza dos por dos, nudismo, asadito. El tema conecta placer y trivialidad. Varios supuestos entran en juego, un pasar como se pueda el veranito en algún barrio del gran Buenos Aires, el pasaje del *mersa a la grasa*, en una distinción de tipos sociales. La comparación establecida en la pintura entre el asar los chorizos y asarse al sol, para tener un bronceado "caribe". La sexualidad se presenta encubierta en una situación lúdica a partir de la comparación anterior.

La fisonomía de los personajes deviene grotesca, signo en Suarez, narices y ojos grandes, piel rosada. El color referencia la estampa o los objetos populares. El grotesco se presenta por la evidencia de lo banal, el banquete clásico se ha degradado, el banquete grotesco también, en la medida en que ya no representa el trastrocamiento del orden. Si lo es en el territorio estricto del sistema de las artes, en el espacio del arte institucionalizado.

Un particular *Banquete*, de Hermenegildo Sabat, (**Imagen 50**) de 1985, representa una caricaturización de Saadi, Herminio Iglesias, Cafiero y Perón, aparecida en Clarín.

El banquete se presenta como comparación y metáfora. Humor mordaz, el motivo grotesco sitúa la temática en los avatares políticos del

Peronismo. El líder, como manjar, y cadáver, parece perder su sustancialidad frente al apetito voraz de los dirigentes. La exageración se da en el plano significante, por la acentuación en cada uno de los comensales de los rasgos más notorios, se extrema la fealdad, y en el plano de las significaciones se traslada el enfrentamiento político al campo del banquete, como se reparte la torta (Perón). Exceso, voracidad, placer y sacrificio. La antropofagia simboliza ese tragarse o devorarse los unos a los otros. Siendo comida la sátira grotesca restituye el cadáver que nos quedó en el capítulo anterior. La carne, el símbolo es necesario de ser devorado, tal vez como en un ritual chamánico, para que el depositario adquiera el poder de ese cuerpo, de esa figura emblemática, para que se cumpla la *eficacia simbólica* del ritual.

El artista Alfredo Benavidez Bedoya ha realizado dos textos para Banquetes, uno a la manera de una poesía surreal-erótica, hacia 1990<sup>98</sup>, y *El Banquete Merecido*, en 1997, s/e, el que consta de una presentación, normas de etiqueta y conducta de los comensales, un menú y un himno, todo en clave satírica - grotesca, a partir de sus estrategias de producción asociativas que derivan del paradigma surreal.

La presentación comienza diciendo” *A finales del segundo milenio y en nuestra fascinante República tenemos, por fin, el Banquete que a estas alturas y en estos lugares nos merecemos*”

La primera y última estrofa del Himno al Banquete dice “*¡Oh magnífica jauría descalabrada ¡/ a nuestro paladar visita anhelada/ quiera insuflar el ansia digestiva/ para que calme el hambre atrevida/ que impone su fuerza desesperada/ en esta vida ruin con sabor a nada.*

Esta propuesta artística comprendería una puesta en escena y una performance de una comida celebrada con elementos que invocan

---

<sup>98</sup> en AAVV, *Criollos For Export*, Bs. As, SAAP, 1990pp. 126,

permanentemente el banquete grotesco, la comida según Gargantúa y Pantagruel.

Asimismo, el artista desarrolla cierta alusión a la comida en dos grabados s/f, pero correspondiente a la década del '90. *Ellas y Ellos* (Imagen 51), y *La teoría sobre el Ladrón* (Imagen 52). En la primera una escena alrededor de una mesa donde se disponen enfrentados: ellas con cuerpo de mujer y rostros de tenedores y ellos con rostros cuchillos. Parte del repertorio iconográfico del artista es sustituir o hacer aparecer cubiertos. Todos de brazos cruzados se tocan en los extremos. Ellas dispuestas a pinchar, ellos a cortar. La metáfora, sustitución-condensación por cierta analogía, demuestra su maquinaria asociativa entre sexo- poder y decir popular.

*La Teoría sobre el ladrón* participa de la serie de teorías delirantes que elabora el artista en los años 90<sup>99</sup>, que explican diversos componentes del hecho creativo, la estética, la experiencia o vivencia en torno al sistema artístico, las consagraciones, la marcha del arte y del hombre en el fin de milenio. En esta imagen, cuatro hombres sentados a la mesa devoran el bife del plato del vecino, en una ronda de cuellos que se estiren y tuercen de manera grotesca. Una vez más el artista toma el sentido metafórico de la comida para acompañar la idea de robo, de juego permanente de poder y apropiación en todos los terrenos de la sociedad. Pero en particular, como teoría artística de la contemporaneidad, cada artista se apropia a su libre albedrío de las "imágenes de civilización" (tal como refería Francastel a aquellas imágenes que ya participan de la cultura visual internalizada, convencionalizada, a partir de su instalación como realidad mediatizada). Es esto, el laberinto, la novela eterna, de archivos superpuestos, como también la advertencia de que las ideas no

---

<sup>99</sup> A. Benavidez Bedoya, Bs. As., edición Fundación A. Elía, 1998



pertenecen a todos, más bien es usada sin pedir permiso. La comida es el emblema de la idea o la marca distintiva, de la presa o el objeto que la otra codicia. También como trastrocamiento de un orden, que se devora en el ritmo de la sociedad.

### *El Banquete Sagrado, o como se vuelve a la Ultima Cena*

El Banquete Sagrado, La Santa Cena o la Ultima Cena es la celebración de la Eucaristía por parte de Cristo hacia sus apóstoles, como espera de su destino inexorable, el sacrificio de su propio cuerpo ofrendado para expiar las culpas de la humanidad. En esa celebración el pan y el vino, por milagro de su Gracia se convierten en cuerpo y sangre de Jesús. Un banquete piadoso, contenido, sin exceso, puesto que ya la traición de Judas se había cometido.

La representación de Leonardo Da Vinci, realizada en el Cinquecento, consagra en el período renacentista el banquete sagrado, seguido por la Cena de Tintoretto, *La Cena de Emaús* de Rembrandt, etc. Todo un repertorio figurativo que plasma a la Sagrada Cena como símbolo religioso y artístico de la cristiandad.

En el banquete serio, sagrado o profano, los temas y charlas en la mesa son siempre referidos a las ciencias o “altas materias”, que contrastan con un cierto desorden corporal en el hábito de la comida y la bebida, por algún desliz licencioso entre discurso y discurso pronunciado.

*“El carácter utópico de las palabras del banquete, todavía vivo en los discursos y brindis, no está separado de la tierra: el triunfo futuro de*

*la humanidad es representado en las imágenes materiales y corporales de abundancia y renovación del hombre*”<sup>100</sup>

La tradición de banquete grotesco y la parodia de la celebración exaltan la contradicción entre lo sagrado y lo profano, entre la palabra y los actos, despliega la abundancia y el caos. Antes que Rabelais, Zenón en la *Coena Cypriani* inaugura esta tradición grotesca. Para ello parodia las celebraciones descritas en el Antiguo y Nuevo Testamento, donde las personalidades participan de un tiempo y espacio que desordena sus visiones tradicionales. Donde hay exceso, robos y también el perdón.

A la manera de las parodias medievales en el arte argentino encontramos la parodia del Banquete Sagrado, donde el texto parodiado es aquel construido por diversas lecturas interpretativas que lo constituyen en un símbolo universal.

*La Ultima Cena* de Luis Felipe Noé, (**Imagen 53**) es una pintura con técnica mixta de 1962, en los inicios de la neofiguración. La propuesta del grupo neofigurativo que funda e integra se basó a partir de 1958 en plantear otra figuración a partir de la asunción del caos. Esto va a ser desarrollado tanto en su producción plástica como en la producción teórica, cuyo resultado es la *Antiéstetica* (1965). La creación generada desde un principio caótico y pulsional que luego cobra forma en la medida en que el artista es un instrumento de la historia. En la obra *La Ultima Cena* el artista cita el texto fuente, la *Cena de Leonardo*, por la disposición compositiva, o bien el paradigma textual *Ultima Cena*, transformando completamente el plano de la expresión, si seguimos estrictamente a Genette, está frente a un caso de travestismo (modificación del estilo sin modificación de tema). En apariencia es así. Noé pone en escena el repertorio neofigurativo, pintura gestual, trazo enérgico, manchismo, distorsión sintética en las formas, provocando una

---

<sup>100</sup> Bajtin, M., op cit, pp.258

imagen grotesca en algunos de los personajes; cuadro dividido, técnica compositiva que indaga el grupo en esa época, buscando nuevos espacios y lecturas perceptivas. Cristo en el centro, borroso, atrapado en un rectángulo blanco. Los apóstoles o sus huellas corporales alineados de a tres a cada lado de Cristo y sumando otros seis en primer plano, en este otro lado de la mesa que da de cara al espectador. Sobre la mesa la copa y el pan, la sangre y la carne de Cristo, mucho más visibles que su figura en segundo plano. Noe modifica el o los hipotextos en el plano de la expresión, poniendo en acción su gesto informal, matérico, caótico, desacralizante de la historia de la pintura. En el plano del contenido la modificación que introduce, más que en el tema y su pasaje de lo alto a lo bajo, es el resignificar la Última Cena a los tiempos modernos, en la medida en que el grupo neofigurativo, con un sentido crítico atraviesa la condición humana, su existencia finita, alienada, escindida. Cristo, en una remisión a su uso por los expresionistas, está compartiendo el destino de la humanidad. No hay mofa, en todo caso, la irreverencia es plástica.

En *Polenta con pajaritos*, 1970, dibujo a pluma de Raúl Alonso (**Imagen 54**). Se escenifica un banquete, en el que lo sagrado y lo profano se juntan en el acto paródico.

Retomando el sentido de la enciclopedia la composición nos sitúa en la referencia a la *Última Cena*, en una combinatoria renacentista-contemporánea. Deriva temática, recuperación de motivos: Cristo en el centro, la cena, personajes de época, máscaras, fantasmas.

Compositivamente, una perspectiva central, a partir de Cristo, nos lleva a la mirada superpuesta de Madonas y mascaradas. El tratamiento lineal y claroscuro aumenta la excelencia, imitación de un estilo noble a personajes "nobles y vulgares", a una comida común, en todo caso

simbolizando las degradaciones hacia lo cotidiano. Nos remitimos al comentario de Leonardo, ... hay vida, comida y muerte. La totalidad de los personajes miran al espectador, como "retrato de familia". Algunos gestos caricaturescos, exceso de elementos, saturación visual por falta de "silencios". El título, ayuda desde lo enunciativo, a desrealizar la trascendencia del tema. *Polenta con Pajaritos* presenta una inversión del banquete sagrado, desde la sugerencia, un distanciamiento en la sátira a esas uniones de lo sagrado y lo profano. Actualización de la fiesta Rabeliana.

*La Ultima Cena* de Leopoldo Maler (Imagen 55) fue presentada por el grupo CAYC o Grupo de los Trece, en 1977 en la XIV Bienal de San Pablo. Observaremos que no se trata de una parodia lúdica o satírica, sino de una parodia serie llamada por Genette transposición. La obra puede inscribirse en las instalaciones o ambientaciones, o como lo señalo Glusberg como un *tableau vivant*<sup>101</sup>. Este cuadro escenificado en un espacio real revive el contenido clásico de la obra, esforzando o sacando a luz un elemento implícito: la responsabilidad ante la vida y la muerte. Una metaforización del lugar del hombre, su integridad como ser, la carne, el sacrificio. El autor juega con la idea de la presencia y ausencia de lo sacro y su vacío en el mundo contemporáneo. Las presencias y ausencias aluden a los cuerpos posibles e imposibles, al resto, la huella y el estar, ello con relación a la muerte y desaparición arrebatada de las fuerzas represivas. Una transformación paródica distanciada: una mesa con mantel blanco, trece sillas alrededor y en el techo, enmarcando este vacío, unas formas de reces colgadas, pendientes alrededor de la mesa. La puesta en juego conceptual no es la degradación de la pintura, o del banquete a través de la comicidad, no es la degradación trivial o cercana de la comida emblemática. Ni de

---

<sup>101</sup> Glusberg, J., *Del Pop Art a la Nueva Imagen*, Bs. As, Gaglianone, 1985, pp.184

la obra alegórica. Sobre lo que se indaga y se abre el interrogatorio es en el contenido simbólico de la tradición judeo - cristiana y el contenido simbólico de la realidad inmediata, violenta y despiadada. Los vacíos, la distancia emocional, la mutación de lo corporal se amplían hacia los lugares del cuerpo o los cuerpos. Liberación, traición, castigo, cuerpo sacrificial, redención. Vida y muerte. Una transposición semántica transformada por la poética del Arte de Sistemas.

## Conclusiones

---

A lo largo de las tres partes que componen este escrito se han realizado descripciones, recorridos históricos, análisis sintáctico- semánticos, de aquello que llamamos grotesco y parodia. Este cierre no da fin a su repertorio artístico, como tampoco a las explicaciones. Puesto que producción artística y escritura pueden atravesar una permanente interpretación. No obstante, esperamos que algunas características y consideraciones hayan sido claras para definir lo grotesco y la parodia tanto en su historia, a través de un recorrido a vuelo de pájaro, como su uso productivo en la contemporaneidad. Como adelantamos en la introducción varias motivaciones nos llevaron por este camino. Una, el de ver en estas formas de figuración un rasgo distintivo de la cultura regional. Así como Bayon encuentra a partir de la pintura de Seguí ese modo risible perteneciente a una tradición crítica rioplatense, en un reportaje que realizamos a Julio Paz en enero de 1994, el artista consideró que *“sátira e ironía y autoironía definen nuestra identidad. No hay solemnidad en nuestros artistas. Títulos que se permiten Seguí y otros, yo no lo he encontrado entre los artistas europeos. El peso de la ironía y la no-solemnidad no lo veo tan difundido como en los mejicanos, chilenos, y especialmente argentinos, somos desacralizantes. Ya Picasso y Bacon demostraron que no hay que ser solemnes”*<sup>102</sup>

Otra, el de ampliar el sentido o aclarar que decimos cuando hablamos de grotesco, sátira, parodia, puesto que desde el uso corriente o desde la crítica especializada, se utilizan estos lexemas a partir de su “grado

---

<sup>102</sup> de Rueda, reportaje a Julio Paz, enero 1994, Bernal, s/e

ceros”, su definición de diccionario, que muchas veces coincide con la operación y el efecto del texto, pero otras veces deja a medio camino la lectura de significaciones que supone o dispara, como muchas otras veces es solo un adorno en una gran lista de adjetivos. Enseguida abordaremos estas cuestiones, ampliando lo ya vertido en el trabajo.

Antes de avanzar, una breve reflexión. Pensamos en los desfases de las producciones sociales y los imaginarios puestos en juego, parte de una dinámica del intercambio social. Recordamos las citas de Piglia, Lipovetsky, Lyotard, salimos a la calle, miramos la televisión, y entonces, el mundo grotesco nos invade, nos sumerge en el caos, la realidad se nos muestra como una permanente parodia, donde todos parecen girar en la *Danza de la muerte*. ¿Y entonces, son ingenuas las imágenes de Bellocq, Berni, Alonso, Suárez? No. El Narciso de Mataderos me inquieta, lo repelo, veo mi máscara en su espejo, me molesta que Ramona sea examinada como una buena partida, me río y rechazo la *Fiesta Controlada*.... así podría seguir la lista con cada imagen seleccionada en este trabajo, más aquellas no elegidas pero que conforman un cuerpo donde grotesco, sátira y parodia conviven sin piedad. La experiencia estética derivada de estas imágenes es diferente a la experimentada por ese grotesco cotidiano, el del absurdo de nuestros tiempos. Las imágenes que pertenecen a un sistema institucionalizado sobre la base de algunos valores “altos” acuñados en la modernidad arrastran, más allá del gesto irreverente de las vanguardias, la marca notable. El repertorio temático de lo otro, de la banalidad, de lo “bajo” se vuelve más violento dentro de este sistema.

“El grotesco es obsceno, pero parcialmente obsceno; no compromete solo una falla, ella debe ser por oposición inarmónica. Si en el grotesco

hay rotura de un orden, junto a ese resultado debe coexistir lo reputado como orden".<sup>103</sup>

La sustitución, o la utilización del modo grotesco en su visión histórica, descubrió hasta la modernidad y durante ella, el espacio metafórico o figural contenedor de los discursos transgresores. Ello es un aspecto que permanece en el arte argentino contemporáneo. El humor, en general, en sus diferentes especies, muestra su costado transgresor, irritante, crítico, liberador.

En la contemporaneidad, asistimos, como ya lo estuvimos enunciando, a una inflación de lo grotesco - social, sin mediación directa de las representaciones artísticas. Ello entra en una dialéctica de fuerzas discursivas intertextuales y textuales que coexisten en complementario. Podemos decir que las artes visuales centran su tema en lo grotesco, y las operaciones paródicas, dentro de una cadena intertextual, apelando a una gran enciclopedia noble y vulgar, de la historia del arte o la cultura popular, con motivos, tipos, y figuras plenamente codificadas; se produce una construcción de nuevas retóricas a partir de los estilos que revisan las neovanguardias y el realismo; a un grotesco fantástico, uno realista y otro modernista, como clasificación de Kayser y Bajtin, sumamos uno contemporáneo, que reelabora a los otros tres, a una parodia estricta, incorporamos la parodia generalizante o ampliada.

Cuando se habla de grotesco y parodia en el arte contemporáneo, no basta con hablar de aquello referido a lo ridículo o exagerado, sino especialmente a la dramatización de la ambivalencia trágica y cómica del mundo, desde la comicidad, el morbo, el absurdo, la abundancia que esconde una falta, la animalización, en tanto siempre se degrada al hombre, en función de mostrar otra cosa, el caos, que libera y a la vez moraliza por inversión. La mirada gira hacia lo banal, la violencia

---

<sup>103</sup> Traversa, O., *Cuerpos de papel*, Bs. As, Gedisa, pp. 1997,47



grotesca, lo monstruoso cercano. El juego de la distancia de la mirada, se trastoca en la parodia y lo grotesco, tal como lo figura Seguí, lo íntimo se vuelve público, se alterna lo privado y lo público.

La presencia de impresentables en el arte, despojados de sus vestiduras de discursos verosímiles sobre mitos, religión o política. Los cuerpos desnudados, como en la tradición de la sátira, como hombres mostrando sus nalgas, o sus genitales, representan la vulnerabilidad de la condición humana; Representaciones de la ambigüedad sexual, homosexualidad, travestismo. La representación de la muerte desmoralizada, de los cuerpos degradados en su expresión y en su contenido. En esta tendencia habíamos comentado la presencia de la muerte como tema (Que en la tradición del grotesco popular estaba siempre, pero el imaginario romántico cubrió de una profunda ironía). La muerte, la trascendencia de lo humano, la mística, ¿Cómo se figura? Los insectos cubriendo un manto final (lo bestial, la metamorfosis, esa cadena de remisiones, sin textos fuentes, pero con asentamiento en los imaginarios).

En la figuración del arte argentino permanece una actitud satírica, a veces explícita, otras subyacentes, tanto de lo político, como de los acontecimientos sociales. Parodia de la tradición artística, de los textos clásicos, de los valores asentados. Una burla extendida al propio sistema artístico, que suspende las valoraciones, pero provoca aquel efecto ambivalente que permanece como sustrato, alegría, horror, contrastes. A la sociedad mediatizada, a las instituciones. Pervive asimismo como sustrato la picaresca, un rasgo del teatro y el humorismo popular, de raigambre española, pero con un anclaje importante en las primeras décadas del siglo XX en Argentina. La puesta en crisis de los saberes es un ejercicio cotidiano.

Otra tendencia, de raíz conceptual, que incorpora las retorizaciones clásicas, pero se asienta más en la ironía, pone énfasis en la materialidad del signo plástico, alterando el " objeto ", parodiando el mundo kitsch, y las simulaciones.

Algunos conceptos parecen relevantes en el uso extendido de la modalidad.

Uno, el de la deriva de las homologaciones clásicas, en términos de inestabilidad, deformaciones, feísmo, disfórico. La idea de desplazamiento, de desmesura, de suspensión de las homologaciones clásicas: conforme, bueno, bello, eufórico y sus equivalentes negativos: deforme, malo, feo, disfórico remiten al universo grotesco.

Si bien la serie de imágenes que hemos estudiado parecen extenderse y corresponder a este orden, con un privilegio de las operaciones fuera de límite, transgresoras; las combinaciones de los ejemplos presentados multiplican los pares, estableciendo paradigmas grotescos fuertes, que se corresponden con los polos mencionados, inversiones que desplazan la lectura y construcciones más débiles que requieren una interpretación en el marco de las inestabilidades y los procesos irónicos ( el lugar de los metadiscursos).

Otro concepto es el de la excentricidad, en tanto se puede conformar un centro verosimilizador desplazado hacia la periferia del sistema.

Seguramente la vida de este modo se resuelve por participar de los géneros y especies de lo cómico convocadas en el trabajo y codeterminantes en la historia cultural.

El espacio figurativo que adquiere una enunciación irónica, la construcción de la contingencia, el ejercicio del lenguaje y de su representación, trae aparejado una inversión estética, la suspensión del drama, o el carácter épico, la asimilación del mundo "real" al mundo representado.

Finalmente, todas las definiciones que hemos recorrido: "el borde del caos", los demonios domesticados", la "máscara de lo cómico que deja ver la tragedia", 'el hombre que habla solo frente al espejo", lo grosero, extravagante, banal, lo choncho, el mundo invertido, la estética de la desmesura, lo cómico absoluto, la mezcla de elementos heterogéneos, la visibilidad de lo bajo, de lo íntimo, de la condición primaria y brutal del hombre, el canto paralelo, la sustitución de lo noble por lo vulgar, el espejo deformante, designan con diferentes intensidades aquello que en la producción icónica, o literaria, se formaliza como exceso, de materia, de forma, de contenido, que invierte términos privilegiando lo no - mostrable, oponiendo en un mismo plano la falta y el exceso, planteando ambivalencias entre lo público y lo privado.

Celebramos con Joyce al mundo grotesco – paródico: “ *De aquí que sea un infinito bien para la humanidad cuando hay plena aceptación de lo grotesco, ligeramente esbozado o expresado y si se concede francamente campo para tal expresión, una gran parte de la fuerza intelectual que en nuestro siglo se evapora en burlas callejeras y vanas francachelas serviría a fines perdurables; todo el ingenio de buenas ley y toda la sátira que mueren en la charla cotidiana y que en los siglos XIII y XIV tenían expresión útil y permitida en las artes, como espuma cristalizadas en Calcedonia* ”<sup>104</sup>

Bien podemos interrogarnos sobre Arte y Humorismo, su eficacia y la Teoría del Arte, y ello como punto de partida a caminos posteriores:

*“El Arte supone la suspensión y la incredulidad, el humorismo, supone la suspensión de la suspensión de la incredulidad. Elimina pues la confianza de la incredulidad en suspenso e introduce la sospecha: el*

---

<sup>104</sup> Mc Luhan, M, *La Galaxia Gutenberg*, 1962, Barcelona, Planeta, 1985, cita a Joyce, pp.91 y plantea que el realismo grotesco es simbolismo en tanto parataxis de componentes que representan la comprensión intuitiva mediante relaciones establecidas,

*arte es un ejercicio continuo de incredulidad. El arte pone en entredicho los códigos existentes y, por tanto, el mundo y la Vida. El arte dice: El Rey va Desnudo”<sup>105</sup>*

## **Bibliografía**

---

<sup>105</sup> Eco, U. *De los Espejos y otros ensayos*, Bs. Lumen, 1988, pp.287 Eco discute la teoría sobre el humorismo de Pirandello señalando en parte lo que nos preocupa, las definiciones poco claras sobre humor y comicidad, que allí terminan siendo una teoría del arte más que del humorismo

- AAVV, *Rasgos de identidad en el Arte Argentino*, cap. De Rueda, *Sátira y Grotresco*, Bs. As, Grupo editor/ Feinsilber, 1994
- AAVV, *Arte Argentino del siglo XX*, cap. De Rueda, *Grotresco en el Arte Argentino*, Bs. As, FIAAR/Telefónica, 1997
- AAVV, *Pintores, grabadores y dibujantes*, colección Centro Editor de América Latina, 1980
- AAVV, *Nueva Historia Argentina, Arte, Sociedad y Política*, 2 tomos, dirección Burucúa, J: E: Bs As, Sudamericana, 1999
- AAVV, catálogo *Les figurations, des annes 60 a nos jours*, Musee d'art contemporain de Dunkerque, 1986.
- Aries y Duby, *Historia de la vida privada*, tomos 5 y 6, Bs As, Taurus, 1990.
- Bajtin, M., *El contexto de Rabelais, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1990.
- Barcia, J. *Claridad, una editorial de pensamiento, Todo es Historia*, nº 172, septiembre 1981
- Bataille, G., *Documentos*, España, Monte Avila, 1969.
- Barthes., y otros, *Análisis estructural del Relato*, Bs As, Comunicación, 1982.
- Baudelaire, C., *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1988.
- Beaux Arts, *Special Fiac, años 80*, París, 1990
- Benjamin, W., *Discursos Interrumpidos I*, Bs As, Taurus, 1989.
- Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Bs As, Siglo XXI, 1989.
- Bettetini, y otros, *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Bignami, A., *Notas para la polémica sobre el realismo*, Bs As, Galerna, 1970.

- Burucúa, J.E., *Sabios y marmitones*, Bs as, Lugar, 1993
- Calabrese, O., *Como se lee una obra de Arte*, Madrid, Cátedra, 1993
- Calabrese, O., *La Era Neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1987
- Calabrese, O., *El Lenguaje del Arte*, BsAs, Paidós, 1985
- Chartier, R., *El Mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- Córdoba Iturburu, *La pintura Argentina Contemporánea*, Bs. As, Nueva Visión, 1973
- Deleuze, G., *El Pliegue, Leibniz y el Barroco*, Bs As, Paidós, 1989.
- De Rueda, M., *Pícaras y grotescos, un estudio de la cultura visual en Argentina 1900-1950*, en prensa, Minerva ediciones
- Ducrot y Todorov, *Diccionario enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, Bs As, Siglo XXI, 1984.
- Eco, U., *Semiótica y Filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1990.
- Feher, y otros, *Fragmentos para una Historia del Cuerpo*, tomo 1, Madrid, Taurus, 1990.
- Foster, H., *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairos, 1986.
- Foster, P., *Poder, deseo y marginación en la obra de G.Gambaro*, Bs As, Punto Sur, 1989.
- Foucault., *Historia de la sexualidad*, tomo 1, Bs As, Siglo XXI, 1987.
- Francastel, P., *La Figura y el Lugar*, Madrid, Cátedra, 1979.
- Freira, M., *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, col. Fuentes y documentos para la historia del arte, Barcelona, G.G., 1984.
- Freud, S., *Obras Completas*, Bs As, Amarrourto, 1991.
- Genette, G., *Palimpsestes*, París, ed. du Seuil, 1982.

- Glusberg, J., *Del pop Art a la Nueva imagen*, Bs As, Gaglianone, 1985.
- Gombrich, y otros, *Arte, Percepción y realidad*, Bs As, Paidós, 1973.
- Gombrich, E., *Arte e Ilusión*, Barcelona, G.G., 1979.
- Gombrich, E., *El Sentido del Orden*, Barcelona, G.G., 1980.
- González, H., *La Ética Picaresca*, Bs As, Altamira, 1993.
- Guinsburg, C., *Mitos, Emblemas, Indicios*, Barcelona, Gedisa, 1989.
- Honnef, K., *Arte Contemporáneo*, Alemania, taschen, 1991.
- Jiménez, J., *Imágenes del Hombre, Fundamentos de Estética*, Madrid, Tecnos, 1986
- Kayser, *Arte y ciencia de la expresión*, Bs As, Nova, 1961.
- Kris, E., *Psicoanálisis de lo Cómico*, Bs as, Paidós, 1964.
- Lipovetsky, g., *La Era del Vacío*, Barcelona, Anagrama, 1986.
- Lyotard, J.F., *La Posmodernidad explicada a los niños*, Madrid, Gedisa, 1987.
- Marchan Fiz, S., *Del Arte Objetual al Arte del Concepto*, Madrid, Alberto Corazón, 1974.
- Marín, L., *De Pouvoir des images*, París, de Seuil, 1996
- Metz, y otros, *Análisis de las Imágenes*, Bs As, Comunicación, 1984.
- Miguel Angel Muñoz, en *Facio Hebequer: Críticas y Comentarios de un Pintor Anarquista*, Bs. As, Contrapunto, CAIA, 1990
- Ordaz, L., *El grotesco criollo*, Bs As, EUDEBA, 1965.
- Payró, J., *Pro Domo Mea*, Bs. As., contra nº 3, junio 1933
- Pellegrini, A., *Panorama de la Pintura Argentina contemporánea*, Bs As, Paidós, 1967.

- Perez, I, *El grotesco Criollos*, Bs As, Colihue, 1989.
- Piglia, r., *La Argentina en Pedazos*, recopilación, Bs As, de la Urraca,1993.
- Rivera, Ford, Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Bs As, Omnibus, 1985.
- Rivera, J., *Panorama de la historieta en argentina*, bs As, libros del Quirquincho,1992.
- Romero Brest, *Arte visual en el Di Tella*, Bs As, Emece,1992.
- Ron, Badin, *Plástica Argentina, Reportaje a los años 70*, Bs As, corregidor,1978.
- Rorty, R., *Contingencia, Ironía y Solidaridad*, Bs As, Paidós, 1991.
- Siulnas, L., *Historia del Humor Gráfico y Escrito en Argentina*, tomos 1 y 2, Bs As, EUDEBA, 1987.
- Steimberg,O., *La recepción del genero*, Lomas de Zamora, UNLZ,1988.
- Tafuri, *La esfera y el laberinto*, Barcelona, G.G., 1990.
- Traversa, O., *Cuerpos de Papel*, Bs As-Barcelona, Gedisa, 1998
- Tristan ,F., *Le Monde a L'Envers, París*, Hachette,1980.
- Verón, E., *La Semiosis social*, Bs As, Gedisa, 1987.
- Viatte, *Manifeste, l'art des annes 60 a nos jours*, París, C.A.Pompidou, 1992.
- Viñas,D., *Irigoyen, entre Borges y Arlt, 1910-1930*, Bs As, Contrapunto,1989.

### **Lista de Imágenes**

1. Otto Dix, El Cerillero
2. Suarez, Narciso de Mataderos
3. Goya, estudio para un capricho



4. Gráfica de la revista Don Quijote
5. Molina Campos, detalle de Atraco al mostrador
- 5 a Bellocq, Propaganda Callejera
6. Bellocq, Tres Curas
7. Bellocq, La danza sale de la panza
8. Bellocq, Al caído todos se le atreven
9. Bellocq, Mala Sed
10. Facio Hebecquer, Calle Corrientes
11. Anatomía, ilustración partitura del tango de Arolas
12. Berni, Susana y el Viejo
13. Berni, El Carnaval de Juanito Laguna
14. Moreau, Caricatura de Hitler
15. Bellocq, El Dictador
16. Bellocq, El Demagogo
17. Sergi, Sombrero nuevo
18. Sergi, El Banquete
19. De la Vega, Nunca tuve novio
20. Berni, El Examen
21. Berni, El Gran Mundo
22. Berni, Los hippies
23. Paz, De las Espantosas consecuencias que acarrea el uso de la gorra
24. Alvaro, Cuarto Intermedio
25. Bedit, Igualito a su Tata (FMC)
26. Gomez, La Parca
27. Heredia, Amordazamientos
28. Suárez, En la terraza
29. Suárez, El Manto Final
30. Benavidez Bedoya, Fiesta Controlada en una playa de verano

31. Burton, Comilona Burton Pij
32. Eckell, La Cocina
33. Ferrari, El Pecado Original
34. Heredia, Niños envueltos a lo Heredia
35. Paz, Una luz en las tinieblas
36. Paz, Todos los hombres son Iguales
37. Segui, dibujo
38. Suárez, El Triste destino del Pretty Boy González
39. Schvartz, Batato
40. Schvartz, Pizzería el Destino
41. Schvartz, Las Chicas
42. Rembrandt, La lección de Anatomía
43. Hogarth, La Lección de Anatomía
44. Columba, La Lección de Anatomía
45. Alonso, La Lección de Anatomía del Che
46. Alonso, La Lección de Anatomía
47. Alonso, La Lección de Anatomía
48. Seguí, d'Après doctor Tulp
49. Gráfica con La Lección de Anatomía
50. Sabat, El Banquete
51. Benavidez Bedoya, Ellas y Ellos
52. Benavidez Bedoya, Teoría del Ladrón
53. Noe, la Ultima Cena
54. Alonso, R., Polenta con Pajaritos
55. Maler, La Ultima Cena

